



El Gnomo
Boletín de Estudios Becquerianos

7 (1998)

El G n o m o

BOLETÍN DE ESTUDIOS BECQUERIANOS

7

1998

Dirección

Jesús Rubio

Secretaría

Jesús Costa
Santiago Fortuño

Comité Asesor

Rubén BENÍTEZ (Univ. de California. Los Ángeles). María Dolores CABRA (Ensayista. Madrid). Richard A. CARDWELL (Univ. de Nottingham). Guillermo CARNERO (Universidad de Alicante). Juan María DíEZ TABOADA (CSIC. Madrid). Lee FONTANELLA (Univ. de Worcester, MA). Luis GONZÁLEZ DEL VALLE (Univ. de Colorado). Edmund L. KING (Univ. de Princeton. New Jersey). José Carlos MAINER (Univ. de Zaragoza). Rafael MONTESINOS (Escritor y poeta. Madrid). Robert PAGEARD (Ensayista. Versalles). María del Pilar PALOMO (Univ. Complutense. Madrid). Leonardo ROMERO (Univ. de Zaragoza). Russell P. SEBOLD (Univ. de Pennsylvania. Philadelphia). Jesusa VEGA (Univ. Autónoma. Madrid) Darío VILLANUEVA (Univ. de Santiago de Compostela).

* * *

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

* * *

La correspondencia, así como las suscripciones, deben dirigirse a Jesús COSTA FERRANDIS (Fossar Vell, 16. ARTESA DE LLEIDA. 25150 LLEIDA/E-mail: jcosta@pie.xtec.es) o Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Vía Hispanidad, 35, casa 5ª, 2º A. 50012. Zaragoza).

El precio de suscripción es de 3.000 pts (o su equivalente en dólares) contra reembolso del ejemplar-anuario correspondiente, gastos de envío incluidos.

© *Asociación de Becquerianistas.*

I.S.S.N: 1133-1046.

Cubierta: dibujo original de Faustino Manchado.

Colaboran:

Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Investigación).

Universitat Jaume I. Castelló (Área de Literatura Española).

Ibercaja (Zaragoza).

Caja de Ahorros de la Inmaculada (Zaragoza).

Imprime: *Imprès Servei* (Lleida).

Depósito Legal: 518-1992.

Í n d i c e

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

Estudios

Julián BRAVO, <i>Notas sobre la construcción de una leyenda becqueriana: La cueva de la mora</i>	11
Jesús COSTA, <i>Periodismo y política: la faceta lúdica de Bécquer, Correa y Ferrán</i>	29
Javier Díez DE REVENGA, <i>Gerardo Diego ante Gustavo Adolfo Bécquer: la afinidad intelectual y la música ante todo</i>	53
Gregorio TORRES NEBRERA, <i>María Teresa León, biógrafa de Bécquer</i>	67
Juana M ^a BALSALOBRE, <i>Otra realidad artística: la arquitectura teatral vista por la Academia y pensada por Matías Laviña, Juan Gimeno y José Pérez Garchitorea</i>	93

Informe:

Romanticismo y Cine

Javier HERNÁNDEZ RUIZ, <i>Introducción: un tanteo por el reino de las sombras</i>	125
Javier HERNÁNDEZ PACHECO, <i>El cinematógrafo, ideal romántico de arte total</i>	133
Luis ALONSO GARCÍA, <i>El ojo líquido y la huella fugaz e intangible</i>	145
Vicente SÁNCHEZ BIOSCA, <i>El expresionismo cinematográfico: nostalgia del romanticismo</i>	153
Juan A. MOLINA FOIX, <i>La impronta romántica en el cine de género</i>	161
Carlos LOSILLA, <i>El cine de terror: notas para una reescritura</i>	183

Textos

José Manuel CAMPOS, <i>Centenario de la muerte del creador de la Revista teatral política: José María Gutiérrez de Alba (1822-1897)</i>	191
---	-----

Reseñas.....	217
--------------	-----

Presentación

Al poner en manos de los lectores este volumen -el séptimo ya- queremos transmitirles algunas noticias que consideramos de interés.

En primer lugar, los álbumes de Julia Espín -que editamos en nuestro volumen anterior-, han sido adquiridos por la Biblioteca Nacional, con lo que culmina felizmente el proceso de su recuperación. Sus signaturas son:

Primer álbum: signatura AB (Adiciones al Barcia) 6794-6849.

Segundo álbum, *Liber amicorum*: signatura AB 6850-6864 (sólo los dibujos).

De otra parte, en torno a nuestro boletín se ha constituido un equipo de investigación becqueriana que ha iniciado la preparación de unas *Obras Completas* de Gustavo Adolfo, que irán acompañadas de una cronología de su producción y de una bibliografía general sobre el poeta.

Como de costumbre, no queremos dejar de agradecer a nuestros colaboradores su generosidad y dedicación, que hace posible una vez más nuestra cita anual.

NOTAS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LEYENDA BECQUERIANA: *LA CUEVA DE LA MORA*

Julián Bravo

«Para Serafín Olcoz, en recuerdo de
agradables paseos por Fitero en el vera-
no de 1997.»

1. *Bécquer en los Baños de Fitero: repercusiones literarias*

En el periodo comprendido entre 1861 y 1866 Gustavo Adolfo Bécquer es un asiduo visitante de la Ribera navarra¹. Se halla el escritor entre los veinticinco y los treinta años y Fitero, situado en la ruta de Madrid, se convierte en zona de paso de sus frecuentes viajes (Tudela, Olite, Roncesvalles, Tarazona, Veruela, etc.) desde Madrid o Soria, pero también en lugar obligado de estancia. El motivo no es otro que la grave enfermedad que padece en el verano de 1858², sobre cuyo nombre se tiende en principio pudoroso velo, pero que, a la postre, se revela como combinación de tuberculosis y sífilis³. Bécquer se convierte a partir de esta fecha en inquilino forzoso de los Baños de Fitero⁴, cuyas

¹ Aunque el estudio de conjunto más autorizado y fiable sobre la vida y obra de Bécquer sigue siendo el de Robert Pageard (*Bécquer, leyenda y realidad*. Madrid, Espasa Calpe, 1990), resulta curiosa la consulta de: Faustino Corella Estella. *Andanzas de Bécquer en Navarra*. Pamplona: La Acción Social, 1960. Separata de la revista *Pregón*, año 1960, nº LXIII, 23 p.; y Esteban Orta Rubio. *Tudela y la Ribera de Navarra a través de los viajeros (siglos XV-XX)*. Tudela: Castilla, 1993, 218-230.

² En el «Prólogo» de R. Rodríguez Correa a las *Obras* de Bécquer (Madrid: Fortanet, 1871) figura como «horrible enfermedad» declarada en 1858. Otros testimonios, como el de Julio Nombela, pueden consultarse en José Pedro Díaz. *G.A.B. Vida y poesía*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971, p. 81.

³ Justo García Morales. «Prólogo» a su edición de las *Leyendas y Narraciones* de Bécquer. Madrid: Libra, 1970, p. 6. Manuel García Sesma. *Leyendas fiteranas. Mugas del siglo XIX. San Raimundo de Fitero*. Tudela: Larrad, 1981, p. 49.

⁴ Pageard (*Bécquer*. Ob. cit., p. 295), sugiere, a propósito de *El Miserere*, «una primera estancia en el balneario de Fitero durante el verano o el otoño de 1861». Me veo obligado a advertir que el establecimiento de Baños de Fitero, que lleva el nombre del escritor (esto es, los Baños

aguas poseen renombradas propiedades antilúeticas. El 19 de mayo de 1861 contrae matrimonio con Casta Esteban Navarro, hija de D. Francisco Esteban, médico que ejerce en localidades sorianas como Noviercas, Torrubia y Yanguas antes de establecerse hacia 1849 en Madrid, desde donde, una vez jubilado, retornará a Noviercas. Desde finales de 1858 o comienzos de 1859 Bécquer se ve obligado a frecuentar la consulta del doctor Esteban, especialista en «enfermedades de tipo luético»⁵, y a consecuencia de estas visitas conoce a Casta. Durante el periodo comprendido entre estas fechas y su matrimonio, Bécquer presta más atención a otras mujeres, como Elisa Rodríguez Palacios o Julia Espín y Guillén⁶ (dado que la existencia de Elisa Guillén ha quedado totalmente descartada⁷), que a Casta, cuya relación, a la vista de la separación matrimonial que tendrá lugar en 1868, parece encajar mejor en el marco de una afectuosa amistad que en el de amor apasionado. Casta, la hija del médico que trata al escritor de una enfermedad inconfesable, se convierte en la enfermera afectuosa y compasiva que acompaña a su esposo a Fitero, donde se hallan en el verano de 1861, si nos atenemos al conocido testimonio (por otra parte, nada riguroso) de Rodríguez Correa: «En Fitero vi a Gustavo Bécquer, que estaba acompañado de su mujer»⁸.

La busca de alivio para restablecer una salud muy quebrantada fija, pues, el punto de relación entre Bécquer y Fitero. Entre 1859 y 1861 hubo de frecuentar el establecimiento de los Baños Nuevos y combinar las sesiones de hidroterapia, necesarias para suavizar el mal venéreo, con paseos por los bosques inmediatos que fortalecieran sus pulmones, actividad física de la que él mismo da constancia en el proemio de *La cueva de la mora* o en la apócrifa *La fe salva*⁹, donde reconoce haber visitado la abadía de Fitero. Estas

Nuevos, pues los antiguos obedecían al nombre de Virrey Palafox), no conserva archivo alguno, por lo que es imposible documentar las estancias de Bécquer en el balneario.

⁵ Heliodoro Carpintero. *Bécquer de par en par*. Madrid: Ínsula, 1957. Este planteamiento relevaría por ingenuo al expuesto por Julia Bécquer, la hija de Valeriano, en sus *Memorias* (Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, enero de 1932), en cuyo segundo apartado indica que iba «a curarse ... un mal de la vista».

⁶ Renuncio a cualquier valoración sobre las relaciones sentimentales femeninas de Bécquer. Remito a Rica Brown. *Bécquer*. Barcelona: Aedos, 1963.

⁷ R. Montesinos. «Adiós a Elisa Guillén», *Ínsula*, nº 289 (1970), p. 1 y 10-12, y *Bécquer: Biografía e imagen*. Barcelona: Editorial RM, 1977.

⁸ Carta de Rodríguez Correa a Fernández Espino, editada, junto con otras tres misivas dirigidas por Bécquer a Rodríguez Correa en *La Voz de Madrid*, enero 1926, por Fernando Iglesias Figueroa, el conocido estudioso (y suplantador) becqueriano que da a conocer en *Páginas desconocidas de G.A.B.* (3 vols. Madrid: Renacimiento, 1923) importantes novedades sobre la vida y obra del escritor. Huelga decir que las referencias epistolares de Rodríguez Correa son invenciones de Iglesias Figueroa, ya aclaradas por la crítica becqueriana.

⁹ F. Iglesias Figueroa (*Páginas desconocidas*. Ob. cit.) da a conocer *La voz del silencio* y *La fe salva*. Sobre su autenticidad se han formulado serios reparos. Véase Rafael Montesinos. «Adiós a Elisa Guillén», *Ínsula*. Madrid, 1970. Definitivamente, R. Navas Ruiz las excluye de su edición de G. A. B. *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Turner Libros, 1995. No obstante, el escrito apócrifo no invalida mi argumentación.

excursiones a lugares próximos, combinadas con estancias prolongadas en el balneario a causa de días, o periodos más amplios, de clima adverso (como queda reflejado en *La fe salva*), en medio de veladas que amenizarían con nutrida información sobre asuntos locales, ponen a disposición de Bécquer un repertorio tan amplio de tradiciones populares¹⁰ que aun hoy sorprende que hiciera un uso tan limitado de ellas al incorporarlas a aquellos relatos que poseen ubicación fiterana, que, como es sabido, son *El miserere* y *La cueva de la mora*, pues *La fe salva*, aun poseyendo la misma localización, es una nada desdeñable imitación ajena a la pluma de Bécquer.

El primero en elaboración, aunque su cronología editora sea la última, parece corresponder a *La fe salva*¹¹, pero sabemos que se trata de una leyenda apócrifa salida de la pluma de Fernando Iglesias Figueroa, que inicia la narración poniendo en boca de un Bécquer enfermo estas palabras: «Encontrándome en el balneario de Fitero, en busca de salud para mi cuerpo dolorido y cansado...» y continúa con una referencia que fija la prelación: «Lo que a mi bella compañera más impresionó fue la historia del misterioso *Miserere* que en la biblioteca de la abadía se conserva, y con cuyo extraño asunto le prometí escribir una leyenda». Aunque los testimonios de Rodríguez Correa y de Iglesias Figueroa no sean fiables, sirven para abundar en la vinculación de Bécquer

¹⁰ Recogido parcialmente por Manuel García Sesma en su obra *Poemario fiterano* (con notas históricas, anecdóticas y descriptivas de la villa, el monasterio y los balnearios de Fitero). Pamplona: Iruña, 1969, y ampliadas en *Leyendas fiteranas*. Ob. cit.

¹¹ Me veo obligado a destacar la importante contradicción textual entre *La fe salva* (F), donde se insiste en «la ruinoso abadía» de Fitero, y *El Miserere* (M), donde sólo se alude al estado de abandono del monasterio, ya que su librería contiene volúmenes empolvados. Asimismo, en manifiesto contrasentido, F hace referencia al cuaderno del *Miserere*, «que hoy conservan los monjes en su polvoriento biblioteca», impropia de una «ruinoso abadía». Por fin, los paseos de la abadía al pueblo y viceversa sugieren distancia entre ellos, cuando, en realidad, la abadía se halla dentro de Fitero. Estas objeciones fueron recogidas por García Sesma (*Leyendas fiteranas*. Ob. cit, p. 47) a propósito de las inconsecuencias lógicas de ambos relatos, pues de ellos se deduce que M es posterior a F y, sin embargo, la abadía se halla en estado ruinoso en el primer texto y sólo abandonada en el segundo, cuando debiera ser al revés. En realidad, la abadía acababa de ser abandonada hacía poco más de veinte años, con la desamortización, y no podía presentar el estado que sugiere F. No obstante estas reflexiones, que, si aisladas no permiten dudar de la autoría de Bécquer, sí ofrecen dudas razonables en la construcción de la verosimilitud, creo, en hipótesis que me sugiere mi amigo Serafín Olcoz, que la imagen ruinoso que obra en la mente de Bécquer pertenece a la primitiva abadía de Yerga, primera fundación cisterciense en España (1139), debida a San Raimundo de Fitero. El monasterio fue trasladado después a Niencebas y, por fin, a Fitero (1151). Diez kilómetros separan el derruido monasterio de Yerga del establecimiento de baños de Fitero, de modo que las ruinas del «monasterio famoso» de M, cuya aproximación al pueblo ocupa en F desde el ocaso hasta el anochecer, pertenecen en realidad a la primitiva abadía de Yerga, a la que Bécquer pudo acceder paseando. En suma, que Bécquer tuvo que conocer con absoluta precisión dónde se encontraba Yerga y dónde Fitero, y el estado de sus monasterios, para incurrir en contradicciones tan palpables. Sirvan estos argumentos para incorporar a los emitidos sobre las dudas a la autoría becqueriana de F. ¿Se trata de un apunte becqueriano que Iglesias desarrolló?

con Fitero. La leyenda de *El Miserere* será publicada el 17 de abril de 1862 y la de *La cueva de la mora* el 16 de enero del año siguiente, ambas en las páginas de *El Contemporáneo*. En ellas Bécquer hace alusión directa a su estancia en el balneario.

Ya mediante comprobación directa ya a través de referencias verbales, Bécquer hubo de tener conocimiento de leyendas, tradiciones y asuntos propios de la tierra fronteriza que es Fitero, como las relativas a San Raimundo de Fitero, el fundador de la abadía, al castillo árabe de Tudején, a la cueva de la mora, al joyero de Walada, a la Cruz de la Atalaya, situada sobre los Baños, etc., pero también de otras cuestiones folclóricas, propias de localidades próximas, como las de las tierras castellanas (ahora pertenecientes a La Rioja) de Cabretón, Valverde o Cervera del Río Alhama, que se dispersan hacia el sur en un radio de seis kilómetros, o incluso de Soria, aunque éstas le llegarían a través del matrimonio con una soriana (y ello facilitará el conocimiento directo de tierras como Gómara, Noviercas, etc., donde reside la familia de Casta) y de sus frecuentes viajes a Soria y a Ágreda, localidad que dista unos treinta kilómetros de Fitero. El castillo árabe de Cervera y los relatos que genera, la tradición relativa a «el mojón de los tres reyes», que se localiza en Valverde y refiere una reunión de los reyes cristianos de Aragón, Navarra y Castilla en un punto fronterizo común, las ruinas de Caldelavilla, en el valle de Añamaza, a un kilómetro de Cabretón, que aun hoy pueden visitarse, o la leyenda de «el torreón del moro Garsi» (conocido hoy como «El Batán»), situado en la confluencia del río Alhama con el Linares y próximo a los Baños, no son sino una muestra de una rica tradición folclórica que, si a Bécquer no llegó por vía oral o por conocimiento directo¹², hubo de serle revelada por vía literaria, pues un escritor nacido en Cervera del Río Alhama, pero avecindado en Madrid desde 1854, Manuel Ibo Alfaro (1828-1885), recoge este material en obras que imprime y reimprime en Madrid entre 1847-1862 (cuyo núcleo corresponde a 1856-59), años inmediatos a la publicación de leyendas becquerianas y que coinciden en el tiempo con el periodo de curación de Bécquer en Fitero. Una curiosa serie de coincidencias entre Bécquer e Ibo (ambos son provincianos que llegan a Madrid en 1854 para darse a conocer como escritores; viven en calles próximas, Bécquer en Hortaleza, Ibo en San Bernardo; se dan a conocer a través de publicaciones periódicas, ejerciendo en sus inicios como ganapanes literarios; utilizan fuentes folclóricas comunes, propias de lugares inmediatos, si bien Ibo lo hace antes; alternan la vida en Madrid con estancias en lugares contiguos, como Fitero y Cervera, a los que se accede tras breve excursión; etc.) hace que su conocimiento mutuo, no constatado pero habitual entre los escritores de la época, se estableciera a partir de abundantes paralelismos y recurrencias.

¹² R. P. Sebold. «El folklorista en las *Leyendas*», en *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989, p. 43-52.

2. La construcción de La cueva de la mora y el solapamiento de fuentes

Cuando Bécquer da a conocer en 1863 su leyenda *La cueva de la mora*, Ibo ya ha publicado años atrás dos amplias novelas históricas basadas en el motivo folklórico de la mora encantada cuya alma vaga en pena, común a muchas zonas transpirenaicas y navarras¹³, aunque también propio de espacios de recepción de influencias culturales árabigas. Uno de estos lugares es Cervera del Río Alhama (La Rioja)¹⁴, cuna de Ibo. Cervera está coronada por una gigantesca peña, en cuya cima se asienta un castillo árabe¹⁵. Basándose en dos tradiciones populares, recogidas en el título de la obra, Ibo imprimió en 1856 *La bandera de la Virgen del Monte o la mora encantada*¹⁶, novela histórica que tiene por marco el califato de Abderramán II (912-961) y cuya acción final se remonta a la batalla de Clavijo. Ello le permitió a Ibo enlazar el enterramiento de un tesoro, que la princesa Zahara oculta por razones de fe antes de ser encantada, con la construcción de un templo dedicado a la Virgen. Al enhebrar ambas tradiciones, Ibo justifica el encantamiento de la mora tanto por razones de despecho amoroso como causadas por sus deseos de conversión al cristianismo, de modo que la ruptura del sortilegio coincide con la edificación del templo mariano, la ermita de la Virgen del Monte, y el reposo del alma cuitada de la mora.

Tres años después, en 1859, vuelve Ibo a la carga y amplía la novela anterior, que retitula con un criterio más romántico *La mora encantada o la bandera de amor*¹⁷. La ampliación es tan notable que llega a duplicar el número de páginas. Su acción se localiza en Cervera dieciocho años antes de la batalla de Clavijo y su tejido es un entramado de conocidos motivos folclóricos. Como consecuencia de una profecía sobre el destino funesto de una recién

¹³ Remito a la interesante bibliografía que facilita Rubén Benítez en su edición de Bécquer *Leyendas, apólogos y otros relatos* (Barcelona: Labor, 1974, p. 265-266, en nota. Col. Textos Hispánicos Modernos, 27).

¹⁴ Alfredo Gil del Río. «Leyenda de la mora. Cervera del Río Alhama», en *Historia y antiguas leyendas de La Rioja. Enigmas de una región*. Zaragoza: Publicaciones de la CAZAR, 1977, p. 388-389. Luisa Yravedra y Esperanza Rubio. *Leyendas y tradiciones de La Rioja*. Logroño: IER, 1980, p. 47-53. Santiago Ruiz Zapatero. «Bases para una aproximación histórica a la leyenda de Fortún y Zara, o leyenda de Cervera», en *Piedralén* (1984), p. 8-10. José M. San Baldomero. «El castillo encantado de Cervera del Río Alhama», en *Ensayos de antropología cultural e historia sobre Cervera del Río Alhama*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 1991, p. 191-209.

¹⁵ J. L. Calahorra. «Nuestro castillo», en *Piedralén*, 1984, p. 18-19. Santiago Ruiz Zapatero. «Cervera y otras villas del Alhama durante la Baja Edad Media», en *Piedralén*, 6 (1987), p. 23-42. J. G. Moya Valgañón, J. Ruiz-Navarro Pérez y B. Arrúe Ugarte. *Castillos y fortalezas de La Rioja*. Logroño: Caja de Ahorros de La Rioja, 1992, p. 119-122.

¹⁶ *La bandera de la Virgen del Monte o la mora encantada*. Novela histórico-fantástica de la Edad Media. Madrid: Joaquín René, 1856, 314 p.

¹⁷ *La mora encantada o La bandera del amor*. Novela original. Por D. Manuel Ibo Alfaro. Madrid: Imp. de Manuel Gómez, 1859, 640 p.

nacida, su padre, Als-Jerib, valí de Abderramán II, abandona la vida cómoda de la corte califal y se traslada desde Córdoba a Cervera, cuyo castillo convier- te en fortaleza inexpugnable a la vez que en comfortable mansión para la joven Zahara. Pasan dieciocho años. Cervera ha prosperado bajo el influjo musul- mán; su población se ha arabizado; Als-Jerib se ha convertido en Abú-Alhama, emir de Cervera, y el castillo juega un papel importante en la actividad geopolítica de esta zona fronteriza. Desde allí se hacen incursiones a tierra de cristianos. En una de ellas es capturado Fortún, que, a punto de ser ejecutado por Alí, el valí de la alcazaba, es salvado por Als-Jerib al reconocer en él al hijo de Hernán, un guerrero cristiano que le perdonó la vida en combate. Fortún y Zara se enamoran, con lo que se cumple la profecía, basada en los amores prohibidos entre moros y cristianos. Los jóvenes se atraen el odio de Alí, el general del castillo, amante de Zahara a la vez que poderoso nigromante, pues descende de los Elymas¹⁸, una saga de magos orientales. Ello le lleva a elabo- rar un meticuloso sortilegio, el de la cuerda invisible de los trece nudos, que le permite encantar a la joven y acusar de su desaparición a Fortún, quien, antes de morir, mata a Alí. Fortún proclama su inocencia y emplaza a los moradores del castillo. Trece días después, colgando aún el cadáver de Fortún de las al- menas del castillo, es asaltado por un cuerpo de ejército cristiano que persigue a los árabes que huyen de la batalla de Clavijo y destruido por tropas que capitanea Hernán, padre del joven. El ánimo de Zahara se aparece en noches de luna en la falda del monte (en la Cueva de la Luna), hasta que el encanta- miento termina al ser encontrado en el s. XIV el tesoro enterrado y edificado en su lugar un templo mariano (la ermita de la Virgen del Monte), en el que se colocará la bandera bordada por la desgraciada princesa.

La insistencia en el motivo de la cristianización de la princesa árabe y la vinculación literaria, que no real, de este motivo del de origen de la ermita de la Virgen del Monte se debe a la religiosidad de Ibo y al ambiente de devoción mariana que se genera con la proclamación del dogma relativo a la virginidad de María, consagrado en 1854 por Pío IX. El triunfo de la religión sobre la magia encaja a la perfección en este marco ideológico, a la vez que convierte la leyenda de la mora encantada en milagro mariano, que pasa a formar parte de la conmemoración anual de la renovación de la bandera que tiene lugar el día de la Ascensión¹⁹.

Las ediciones de ambas versiones de *La mora*, ya como impreso indepen- diente ya a través de su publicación por entregas o en folletines periodísticos,

¹⁸ *Hechos de los Apóstoles*, 13, 8-12: «El mago Elimas».

¹⁹ Es técnica muy propia de Ibo vincular cuestiones diversas (magia, librepensamiento, situacio- nes apuradas, etc.) a religiosidad y devoción a la Virgen, para luego apuntar soluciones próxi- mas al milagro mariano (*Adolfo*, *La mora encantada*, *Ricardo y Felisa*, *El orgullo y el amor*, etc.). El componente misterioso de la religión, en cuanto fantástico, será muy apreciado por Ibo.

fueron numerosas²⁰. Su difusión estuvo, pues, asegurada. Hay crítica en *La Esperanza* (6.III.1856). Incluso existen cartas de los lectores al autor, donde se valora la elección de temas de nuestra historia para crear una novela histórica nacional que evite la dependencia de fuentes extranjeras²¹.

Por otra parte, en 1858 da a conocer Ibo la segunda edición de otro relato histórico, *Adolfo el de los negros cabellos*²². En él continúa la tradición del motivo de la princesa mora enamorada de un cristiano y la muerte de ambos (aunque por la cronología de la primera edición podría tratarse de su inicio). Ibo compone esta segunda edición con una técnica literaria superior a la de la «mora encantada» de 1856 y muy semejante, aunque de logros narrativos más aceptables, a la de 1859. Unos viajeros decimonónicos persiguen afanosamente unos manuscritos que contienen una historia fantástica: la de la aparición anual en el domingo de la Santísima Trinidad del fantasma de un moro encantado entre los restos de la iglesia de San Juan de la localidad de Caldelavilla, situada en el valle del Añamaza y próxima a Cabretón, que se halla a su vez a mitad de camino entre Fitero y Cervera. Los manuscritos remiten a un acontecimiento del siglo X. Caldelavilla es entonces señorío de D. Nuño, vasallo de Fernán González. Su hijo Adolfo hereda el feudo a su muerte y acomete un hecho audaz de amor y armas: enamorar y rescatar a Maliva, hija del difunto alcaide de Sevilla, moro rico y poderoso, de la tiranía de su tío y de los celos amorosos de su primo Abdel-Melic. Adolfo lleva a Maliva a Caldelavilla con la intención de bautizarla e iniciar los preparativos de boda, pero sobre él pesa la maldición paterna de no contraer matrimonio con judía o mora. En el inicio de la batalla de Calatañazor, Abdel-Melic, general del ejército de Sevilla, reta y mata a Adolfo. Tras la derrota musulmana, busca, vengativo, a Maliva, a la que encuentra y asesina con el puñal encantado que, previo pacto con el demonio, le ha entregado un sofí. A la muerte sacrílega de la inocente Maliva sobreviene un cataclismo que hunde la iglesia de San Juan, arrastra al abismo a Abdel-Melic y convierte Caldelavilla en lugar maldito e inhóspito. El alma en pena del moro vaga eternamente, sin reposo y sin redención, y se manifiesta el domingo de la Santísima Trinidad coincidiendo con la celebración de la misa mayor en Cervera. Los colonos del Añamaza que habitan en casillas próximas a Caldelavilla observan el prodigio e Ibo, dentro de una hábil construcción del

²⁰ Véase mi estudio «Manuel Ibo Alfaro Lafuente (1828-1885). El escritor y su obra: Aspectos biobibliográficos», en *Piedralén*, 9 (1997). 68 p. Número monográfico dedicado al escritor. Editan: Ayuntamiento de Cervera y Universidad de La Rioja.

²¹ Carta de D. Rafael Coronel y Ortiz publicada en *El Porvenir*, nº 21, el 24.XI.1856. Carta de respuesta de Ibo aparecida en el *Semanario Pintoresco Español* (1856, p. 367) el 26.XI.1856.

²² *Adolfo, el de los negros cabellos*. Madrid: Imp. de Manuel Gómez, 1858, 308 p. La primera edición (de la que aún no he localizado ejemplar) se remonta a 1847, con lo que se convierte en una de las obras más tempranas de Ibo. Podría entonces iniciar Ibo aquí su proceso de literariedad del motivo de la mora encantada. La elaboración de la 2ª ed. me hace sospechar que se trate de una obra reescrita, sobre todo en lo relativo al marco narrativo y a la ficción autorial.

marco narrativo²³, refiere la historia local. Bécquer conoció la leyenda de la mora encantada durante su estancia en los Baños de Fitero, pues, como hemos visto, se trata de una tradición local común a Cervera y a Fitero. La existencia de sendos castillos árabes (Tudején y Cervera) y de cuevas alledañas («la cueva de la mora» y «la cueva de la luna»), habitadas, según creencia popular, por moros, sienta las bases folclóricas del relato²⁴. Bécquer crea el marco narrativo dentro del costumbrismo descriptivista romántico; en él expone los pormenores: se halla enfermo y alterna las sesiones de baño con paseos por los alrededores. Frente al establecimiento de baños se hallan, al otro lado del río, los restos de un castillo árabe, el de Tudején, y unas decenas de metros en dirección oeste, hacia Fitero, se encuentra «la cueva de la mora». Un lugareño le cuenta la historia relativa al ánima de la mora que vaga por las noches para llenar una jarra de agua en el río Alhama, recuerdo de la que llevó a un guerrero cristiano moribundo, su amante. Bécquer compendia todo ello en brevísimo relato.

La estructura de la leyenda obedece al esquema de un marco actualizador desde el que se desciende al tiempo pseudohistórico de «cuando el castillo se tenía por los reyes moros», esto es, antes de 1119, año en que Alfonso I el Batallador libera la Ribera navarra del poder musulmán. En el plano narrativo Bécquer finge la autoría de un aldeano, informante que transmite oralmente una tradición local, de la que pasa a ser receptor y, posteriormente, editor «en los mismos términos» que la recibe. La ficción del informante local es afín al costumbrismo romántico y contribuye a validar el principio de verosimilitud. Así, por ejemplo, cuentos de Ibo Alfaro, como *El fantasma de Maseboso* (1855)²⁵, o relatos como los que publica entre 1856 y 1857 en *El Semanario Pintoresco Español*²⁶ se hallan plagados de este recurso (un paisano soriano que le acompaña a las ruinas de Numancia, un compañero de caza con el que se dirige a los lugares sorianos de Peroniel o Maseboso, un paseo con su padre, etc., todos ellos transmisores orales de una tradición que el narrador se apresta a recopilar para que no se pierda), que conjunta, como en el caso de Bécquer, lo verosímil con lo biográfico. No obstante, un análisis detenido de los elementos del marco costumbrista advierte que la verosimilitud es recurso literario y que no se corresponde con la realidad objetiva²⁷, lo cual pone de mani-

²³ Sobre esta cuestión me he pronunciado más detenidamente en «Cervantes y la configuración de la novela histórica romántica: el caso de Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)», comunicación para III-CINDAC, Menorca, octubre de 1997.

²⁴ J. Caro Baroja. *De los arquetipos y leyendas*. Madrid: Itsmo, 1991, p. 180, indica que en las zonas montañosas existe la creencia de que vive un ser femenino que mora en cuevas. *Algunos mitos españoles*. Madrid, 1941, p. 48 y *Los vascos*. Madrid, Edic. Castilla, 1958, p. 389-390.

²⁵ *El fantasma de Maseboso*. Cuento tradicional por ... Madrid: Imprenta del Vapor, 1855.

²⁶ «Una lágrima sobre las ruinas de Numancia», 1856, p. 202-205, 222-224, 228-229. «La cruz de los amantes. Cuento tradicional», 1857, p. 69-71, 77-80, 86-88, 92-95, 102-104. «El boticario Leoncio. Cuento de aldea», 1857, p. 75-77.

²⁷ Remito a las observaciones formuladas por García Sesma (*Leyendas fiteranas*. Ob. cit, p. 33-

fiesto que la pretendida verosimilitud es artificio artístico y pertenece al plano de la literariedad becqueriana. Por tanto, ni fuente ni marco obedecen necesariamente al principio de realidad objetiva y Bécquer pudo, pongo por caso extremo, obtener la información de una fuente literaria y componer cómodamente la leyenda en Madrid artificiándola con recursos propios del costumbrismo romántico, si bien es innegable que existe en el proceso de composición de esta leyenda un componente de tradición oral vinculado a la estancia de Bécquer en los Baños de Fitero.

La leyenda becqueriana responde en sus contenidos a un esquema simplificado (amores entre mora y cristiano, bautismo de la mora *in articulo mortis*, muerte cruel de ambos, aparición de sus ánimas) respecto a las novelas de Ibo, quien enriquece estos mismos elementos con aspectos que proporcionan al relato nuevas posibilidades narrativas, aunque no artísticas (téngase en cuenta que la escritura de Ibo es histórica²⁸). Así, el desenlace fatal de los amores entre mora y cristiano se interpreta desde el recuerdo de una profecía adversa sobre su destino, alternan las situaciones de cautiverio y la descripción de nuevos ambientes, la cristianización de la mora da paso a la tradición religiosa hispana y a la presencia mariana, y la existencia de un alma en pena obedece a un proceso de encantamiento, con lo que acceden al relato aspectos orientales y exóticos, como la descripción de la alcazaba, de sus estancias, de ropas y tejidos, de la suntuosidad y el lujo de sus principales moradores (en claro contraste con la aridez de la peña ceriverana), y fantásticos, como nigromancia, pactos diabólicos y actuaciones imprevistas de amantes moros desdeñados. Es precisamente esta perspectiva de reducción de elementos orientales, exóticos y, sobre todo, fantásticos a la mera desnudez de la tradición local lo que llama la atención en la narración de Bécquer, quien en otras leyendas explotó magistralmente la posibilidad de sorprender al lector desde lo irracional e incluso de aterrarle²⁹. La opción de desarrollar nuevas combinaciones y regenerar el motivo folclórico, como había hecho Ibo en sus novelas, también parece descartada, con lo que finalmente a Bécquer no le queda otra solución que abordar pulcra y brevemente una tradición local y despacharla en escasas páginas. La reducción de los elementos del esquema narrativo es tan drástica que, de no

37) sobre la inadecuación para el relato de secuencias como «podando unas viñas», que llevaría a un encuentro con el informante local en los meses de noviembre a febrero. La estación del año, el clima adverso, la humedad del río, el acortamiento de la luz solar, el tremendo repechón que hay que salvar para subir al castillo, entre otros aspectos destacables, son limitaciones lógicas al estado de salud de un tuberculoso, aunque no a la verosimilitud literaria. Estos hechos y otros, relativos a la cueva, al castillo y al río, que he podido comprobar en reciente visita a estos lugares, me llevan a la percepción de que Bécquer falseó poéticamente la realidad.

²⁸ Véase mi artículo «Aproximación a la novela histórica de Manuel Ibo Alfaro (1828-1885)», en *Príncipe de Viana*, anejo 17, 1996, 69-83.

²⁹ A. Risco. *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982. J. Estruch, ed. G.A.B. *Leyendas y relatos de misterio y terror*. Barcelona: Fontamara, 1982. Russell P. Sebold. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Ob. cit.

haber existido una tradición local previa en la que basarse, estaríamos ante una construcción dispuesta según un arquetipo universal, el del amor imposible que mitiga la muerte (del que son casos notables los de Ero y Leandro, Píramo y Tisbe, Romeo y Julieta o Calixto y Melibea), si bien con la variante romántica de lo fantástico.³⁰

La esquematización de la leyenda por parte de Bécquer pudo obedecer a motivos diversos. Es bien cierto que Ibo le había dedicado dos abultados novelones (*Adolfo* y *La mora encantada*), ambos probablemente reescritos, que se fueron reeditando y dando a conocer a través de la entrega y el folletín con cierta frecuencia entre 1848 y 1862, con lo que se llegaba a la saturación literaria, e incluso agotamiento, del tema tradicional. También es cierto que Bécquer pudo escribirla con cierta rapidez (e, incluso, precipitación), pues su publicación se efectúa el 16 de enero de 1863 en *El Contemporáneo*, cuatro días después de haber aparecido *El gnomo* en *La América*, cuando Bécquer se halla en medio de una frenética actividad literaria. Con todo, bien sea por los compromisos editoriales de Bécquer, bien porque obedece a recuerdos nostálgicos de su estancia en Fitero, bien por el propio atractivo de la leyenda, se decide a escribirla sin ofrecer matices, sin perfilar pasiones, sin recrear personajes o ambientes, sin potenciar lo fantástico o maravilloso, consustancial a este género³¹, en suma, sin aportar soluciones innovadoras. Por ello, el planteamiento de esta leyenda más parece obedecer a razones de compromiso, contraídas por un escritor de magnífica técnica, que a una creación singular. La leyenda se convierte así en un apunte que Bécquer pudo esbozar durante su estancia en Fitero y que se ve obligado a malgastar.

La valoración crítica de esta leyenda ha sido sorprendentemente parca, destacando aspectos tangenciales en exceso, como la impericia de Bécquer en su elaboración respecto a las homónimas de Zorilla³² o la aparente deuda con Walter Scott en los amores entre mora y cristiano³³, y cuando se ha decidido a juzgarla globalmente, lo ha hecho en términos como «la más corta, falta de originalidad y pobre de estilo de las leyendas becquerianas»³⁴. Pageard, muy acertadamente, señaló la pobreza de algunas leyendas, como ésta, publicadas

³⁰ Maxime Chevalier («*El Cautivo* entre cuento y novela», NRFH, XXXII (1983), p. 408) propone que la historia cervantina del capitán (esto es, una historia de cautivos) proviene de la reelaboración de un cuentecillo tradicional, *La hija del diablo*. Obedecería a la esquematización siguiente: una hermosa mora se prenda de un cautivo / quiere convertirse al cristianismo; le facilita un medio de evasión; huyen juntos y llegan a su destino. De cualquier modo, la leyenda becqueriana, otra historia de cautivos, responde siempre en su estructura profunda a estos enunciados folklóricos.

³¹ Jean-Pierre Bayard. *Historia de las leyendas*. Trad. de J. Godó Costa. Barcelona: Vergara, 1957.

³² R. Benítez, ed. Bécquer. *Leyendas, apólogos y otros relatos*. Ob. cit., p. 24.

³³ J. Campos. «Introducción» a la edición de las *Leyendas* de Bécquer. Madrid: Alianza, 1984, p. 10.

³⁴ J. Estruch. «Prólogo» a la edición de las *Leyendas* de Bécquer. Barcelona: Crítica, 1994, p. 32.

en *El Contemporáneo* frente al esmero artístico de la serie aparecida en *La América*³⁵. *La cueva de la mora* sería fruto de una demanda editorial urgente, lo que obligaría a una escritura apresurada y no sometida a demasiadas revisiones. Ello facilitaría la presencia de lagunas (como la escasez de elementos pintorescos) y de descuidos palpables, como la contradicción estructural que lleva al autor a referirse en la introducción exclusivamente al fantasma de la mora, mientras que en la conclusión amplía la propuesta inicial al vagar de las almas de los dos enamorados.³⁶

A la vista del conjunto de consideraciones establecidas, parece oportuno destacar la brevedad de su extensión, la construcción rápida, la estructura sencilla y la escasa matización de los elementos narrativos, entre los que sobresale el limitado perfil del componente fantástico. Todo ello corrobora la percepción de que se trata de un escrito de compromiso construido con urgencia (y no sometido a pulido posterior) para atender demandas editoriales.

Existe, no obstante, otra razón que avala la aparente penuria arquitectónica de la leyenda y que pudo obligar a Bécquer a no ser demasiado explícito. Ibo, un escritor tenaz y abundante, pero en ningún modo autor de propuestas singulares o de regeneración del lenguaje poético, como lo es Bécquer, había explotado la tradición popular hasta el agotamiento, de modo que al escritor sevillano no le quedaba sino abordarla desde dos soluciones extremas: reescribirla de arriba abajo o pasar por ella como sobre ascuas. La solución intermedia le hubiera llevado a aproximaciones o confluencias con elementos que se hallan en los escritos de Ibo (que, como acabo de exponer, no es ningún Hugo, Heine, Goethe, Zorrilla, Hoffmann o Poe), hecho, por otra parte, impropio de la valía poética del autor sevillano, demasiado perceptible para sus contemporáneos y nada original, que Bécquer sortea -pues, a mi juicio, se trata de la verdadera clave de la leyenda- con una habilidad que la crítica considera, dentro del conjunto genérico, desmaño. Ante la contradicción que supone la imposibilidad de reescribir la leyenda y la necesidad de recurrir a ella, Bécquer evita voluntariamente confluir con Ibo, un escritor perdido en la nómina decimonónica, y reduce la leyenda a su esqueleto. El conocimiento de fuentes depreciadas le llevaría, precisamente, a evitarlas.

3. *Addenda necesaria: Un cuento con sabor a leyenda*

Varios meses después de escritas las líneas anteriores, localizo, en ejemplar único que no pude incorporar a mi catálogo de Ibo Alfaro (1997)³⁷, un «cuento tradicional» titulado *La Cueva de la Luna*³⁸, versión simplificada de la leyenda

³⁵ R. Pageard, *Bécquer*. Ob. cit., p. 298.

³⁶ *Ibid.*, p. 333-334.

³⁷ *El escritor y su obra*. Ob. cit., p. 39, ficha 38.

³⁸ En *La hermana de la Caridad*. Novela original por D. Manuel Ibo Alfaro. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso Serra, 1885, p. 171-185.

tradicional de la mora encantada. La tardía data de impresión (1885) y el título, donde no se hace ninguna alusión a la leyenda de la «mora encantada», llevan a la consideración de que se trata de un escrito de factura muy posterior a la de las novelas históricas de 1856 y 1859. Si así fuera (y visto, como le pudo ocurrir a Bécquer, desde la precipitación del compromiso fijado con el editor de estas páginas), *La Cueva de la Luna* posee todos los visos de ser una alternativa a la leyenda de *La cueva de la mora*, pues el arquetipo becqueriano arriba apuntado («amores entre mora y cristiano, bautismo de la mora *in articulo mortis*, muerte cruel de ambos, aparición de sus ánimas») puede trasladarse al cuento de Ibo sin apenas forzamiento (amores entre mora y cristiano, aceptación de la fe del cristiano, muerte cruel de la mora [y muerte civil del cristiano, que renuncia al mundo], aparición del ánima de la mora encantada [y presencia física del cristiano, que permanece en los mismos parajes]). Con ello se estaría produciendo un curioso proceso de influencia reversible, que conduciría, antes de 1885, año de la muerte de Ibo, a la reescritura del cuento (mediante un proceso de simplificación de la materia narrativa de los relatos históricos de 1856 y 1859 y de su fusión con elementos del *Adolfo*, en particular, la sustitución del motivo mágico de la cuerda de los trece nudos por el puñal encantado) a partir de la impresión de la leyenda becqueriana (1863), de su difusión y posterior fortuna. No obstante, este planteamiento, que, como queda dicho, obedece a la aparición del cuento y a la urgencia por incorporarlo a estas líneas, ha de someterse a una revisión más detenida y matizada.

Dada la rareza de los escritos de Ibo, y de la del cuento de *La Cueva de la Luna* en particular, he estimado oportuno ofrecerlo para que puedan establecerse los paralelismos oportunos. El cuento procede del único ejemplar que conozco, reseñado en nota, que se halla en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. En su edición he actualizado puntuación, acentuación y grafía. En alguna ocasión, y ante la evidencia, he realizado diferente lectura. Dados las rasgos de esta publicación, no he considerado oportuno incorporar anotación alguna.

Manuel Ibo Alfaro

La cueva de la luna

Cuento tradicional

Introducción

En la parte más frondosa de los caminos riojanos se levanta un colosal peñón, cuya elevada cumbre, fuera de equilibrio, vuela sobre su carcomida base. En la cumbre de este elevado peñón se ostenta majestuoso un castillo musulmán. Al pie de tan imponente peñón corre de occidente a oriente un ameno valle surcado por un delicioso arroyo, cinta de plata que festona sonriente un campo de esmeraldas. Y entre el río y el peñón se levanta un antiguo pueblo. Aquella gigantesca roca, terror de quien la contempla, se llama hoy la *Peña de San Antonio*; el arroyo que entre verdes céspedes se desliza a su pie, el *río Alhama*, y el pueblo que nace entre el río y la peña, *Cervera del Río Alhama*.

Dentro del recinto, que abrazan las casi hundidas murallas que un día formaron el majestuoso castillo musulmán, se abre la boca circular de una profunda, misteriosa cueva, a la que los cerveranos designan con el nombre de *Cueva de la Luna*. Frente por frente a la *Cueva de la Luna*, en el punto culminante de otra roca, que nace próxima a la del castillo, descuella gallarda una ermita, dedicada a María, bajo la advocación de la *Virgen del Monte*, sobre cuya ermita tremola todo el año una bandera blanca que con legendarias ceremonias se renueva el día de la Ascensión.

La *Cueva de la Luna*, terror de los niños, curiosidad de los mancebos, asombro de los ancianos, está abierta a pico, marcha en sentido horizontal de norte a sur, y nadie ni nunca ha encontrado su fin, porque estrechándose rápidamente su fondo llega a hacerse imposible avanzar más y, tirando por allí piedras, se les oye caer de salto en salto, debilitándose lentamente el ruido que producen, hasta que desaparece por completo, perdiéndose en el abismo.

Y cuentan los ancianos y creen las doncellas y aterra a los niños que, al presentarse la luna en el sinuoso horizonte de aquellas montañas, cuando su primer rayo baña con pálida luz la boca de la *Cueva de la Luna*, aparece en ella la sombra..., la imagen..., los impalpables perfiles de una hermosa joven mora, que, hace siglos, muchos siglos, permanece allí encantada. La ingrávida sombra de la mora recorre con lánguido movimiento las silenciosas ruinas del castillo; reina de la soledad, se desliza en todas direcciones sobre aquellos seculares escombros y, cuando el astro de la noche se hunde en el ocaso, se sumerge ella en la cueva de donde salió, desapareciendo cual vapor que se extinguiere en el espacio, cual fantástica ilusión perdida en la mente de una joven seductora.

¿Qué dice la leyenda acerca de *la mora encantada en la Cueva de la Luna*? Escuchemos los ancianos de Cervera del Río Alhama.

I

En la primera mitad del siglo noveno, cuando en España se agitaba mortífero el

alfanje musulmán, cuando en aldeas y villas y ciudades y castillos tremolaba orgullosa la bandera de la media luna, en aquellos aciagos tiempos en que la sangre cristiana regaba la cristiana tierra, en que los españoles, extranjeros en su patria, se albergaban fugitivos en las últimas cavernas del norte, se levantaba gallardo, arrogante y majestuoso el castillo que, convertido en ruinas, contemplamos hoy perfilando la cuesta de la peña de San Antonio en Cervera del Río Alhama.

Gruesas murallas, coronadas de almenas, un torreón de almenas coronado, tiendas y jardines entre las murallas ofrecía entonces el castillo, llamado *La Alayaba de Alsjerib Abu-Alhama*, esto es, de ‘el ilustre, poseedor o jefe de Alhama’. Alsjerib, respetable musulmán de cincuenta años de edad, descendía en línea recta de Daldad ‘el tembloroso’, terror del desierto, que entró en España con Abderramán I, y a sus órdenes peleó en Cordoba, y a sus órdenes venció en Calat-Ayub, *Calatayud*, al formidable emir Iussuf. Alsjerib, azote de los cristianos, que en su castillo tenía tropas árabes y argelinas, y moras y tunecinas, y eunucos y esclavos y odaliscas, contaba entre sus grandezas ser padre de una hija tan hermosa que el nombre de su hermosura se había ya extendido entre moros y cristianos, que su fama había ya corrido por Aragón, Valencia, Cataluña..., hasta por la Galia Narbonense..., y cuando musulmanes españoles iban a visitar la mezquita de Omar en Jerusalén y la Cahaba en La Meca, diz que les preguntaban los habitantes de aquellas apartadas regiones:

-Vosotros, que venís de España, ¿habéis visto alguna vez a la sin par hija del emir AlsJerib Abu-Alhama?

La sin par hija de Alsjerib Abu-Alhama, la alta, la esbelta, la flexible como el junco de las fuentes, la pálida como la luz de la luna, la de ojos más negros que las huríes del paraíso, la de mirada más ardiente que el sol del desierto, la de labios más rojos que el coral de Levante, la de dientes más blancos que el marfil de la India, la de sonrisa más dulce que la ambrosía de los dioses, el ángel benéfico que contenía el furor de su padre, cuando el furor de su padre iba a caer sobre el infeliz esclavo, se llamaba *Zahra*, que quiere decir ‘flor’.

Es verdad; ni en los jardines del Cairo, ni en los campos de Jericó, ni en las llanuras de Asaraón, ni en los valles de Andalucía se encontraba una flor tan grata como grata era Zahra.

¡Pobre Zahra, tu alma es grande... y las almas grandes no caben en este mundo pequeño!

II

El valiente rey de los cristianos Ramiro I se negó a pagar al gran emir de Córdoba Abderramán II el feudo de las cien doncellas, que en mengua de la cristiandad había establecido el desgraciado Mauregato.

El rey cristiano y el gran emir moro van a esgrimir su acero, la cruz y la media luna van a encontrarse frente a frente, todos los condes con sus mesnadas engruesan el ejército de Ramiro, todos los emires con sus falanjes aumentan el ejército de Abderramán, y España y Europa contemplan la terrible batalla que va a librarse en los campos de Clavijo.

Zahra, la bella entre las bellas, la perla escondida en el castillo de Cervera, la hija del valiente Alsjerib, era la prometida de Alí, ‘el alto, el que habita en las alturas’, y Alí, alnaibe de las tropas de Alsjerib, arrogante joven, grande por sus victorias, grande

por su valor, más grande por sus tesoros, adoraba a la hija de Alsjerib.

Alsjerib tembló de bélico entusiasmo al recibir el llamamiento del gran emir Abderramán y, puesto a la cabeza de sus aguerridas falanges, que Alí mandaba, con el corazón abrasado por el fuego religioso y las mejillas húmedas por las lágrimas de dolor que de su alma arrancaba la separación de su hija, después de haber estrechado entre sus brazos una y dos veces a ésta, partió cierta mañana de su castillo al son de los adufes y los atabales, enarbolando la bandera que esperaba volver cubierta de laureles arrancados en los campos de Clavijo.

Mientras Zahra vierte perlas de sus ojos entre los brazos de su padre y el ejército se agita y los caballos relinchan y los musulmanes lanzan alaridos de furor porque van a pelear contra los hijos de Cristo, escondido en el ángulo que forman dos murallas, el arrogante Alí dice a un judío, llamado Moisés Lobeid, mientras que con convulsa mano le entrega un afilado puñal:

-¿Sabes que me debes la vida?

-Lo sé.

-¿Y la libertad?

-También lo sé.

-Pues te daré la muerte, si no me sirves bien.

-Te serviré.

-¿Conoces aquel cristiano de la cruz encarnada y el penacho blanco que vino a este castillo, emisario de su rey Ramiro?

-Le conozco.

-Pues bien, si yo soy vencido en el combate, ¡guay de mí!, o en el combate muero, y el perro cristiano de la cruz encarnada y del penacho blanco torna a este castillo y, como entonces se acercó, se acerca a Zahra y Zahra lo escucha como lo escuchó entonces, clava ese puñal en su pecho.

-¿En el del cristiano?

-En el de Zahra.

-Lo clavaré.

-Alá te guarde.

III

Era una noche tranquila y serena. La luna plateaba con lívido fulgor las murallas del castillo de Alsjerib Abu-Alhama. Zahra, con su esclava Nocima, se encontraba sentada entre las flores de su pequeño jardín, el suave céfiro oreaba sus frentes y en el silencio apacible que velaba la naturaleza se escuchaba misterioso el *alerta...* del centinela, que de revellín en revellín, de bastión en bastión se repetía lento por todos los ángulos del castillo.

-Desde el día en que le vi -exclamó Zahra-, mi vivir no es vivir, mi existencia es la muerte.

-¿Y te habló? -preguntó Nocima.

-Y me juró amor, y me obligó a jurarle amor..., y yo se lo juré con delicia.

-Porque lo amabas...

-Porque lo amo.

-¡Zahra!

-¡Porque lo amaré eternamente, porque dejaré de vivir antes que dejar de adorarlo...!

-Es arrogante mancebo el cristiano de la cruz encarnada.

-Un momento le vi, un instante le hablé, aquí entre estas flores... con sus manos apretaba mis manos, mis suspiros se confundían con sus suspiros..., el ambiente de la noche rozó mi rostro con las plumas de su blanco penacho, y entre aquellas blancas, rizadas plumas, se llevó deshecho mi corazón.

-¡Qué momento tan dulce...!

-¡Con qué belleza..., con qué delirio aman los cristianos...!

-Y se fue...

-Pero volverá.

-¿Lo esperas tú...?

-Me lo juró por su dios.

-¿Y crees en su dios?

-Si ese cristiano es el dios de mi alma..., ¿por qué su dios no ha de ser mi dios...?

-¡Guay de ti, Zahra!

-Y si su dios es mi dios, Nocima, ¿por qué no he de creer en el dios de mi cristiano?

IV

Los cristianos vencieron en Clavijo. La bandera de la cruz se alzó arrogante, la de la media luna se arrastró, hecha jirones, por el suelo. Alsjerib Abu-Alhama huyó con sus cercenadas cohortes a refugiarse en su castillo, que dista diez leguas del lugar del combate; su alnaibe, el ilustre Alí, murió en la batalla; una falanje de peones y caballos, mandada por el valiente cristiano de la cruz encarnada y del penacho blanco, parte en persecución de las huestes de Alsjerib, le sigue y a un tiempo llegan los dos al castillo de Cervera del Río Alhama.

¡Noche terrible! Sangrienta refriega se traba al pie de aquella gigantesca mole; asáltanse las murallas, ábrense las puertas, resuena por doquiera el ruido de las armas, aterran los gritos del vencedor y los alaridos del vencido, y a la luz de la luna se descubre por fin la bandera de Cristo tremolando gallarda sobre el torreón de la alcazaba.

El mancebo de la cruz encarnada, el capitán del ejército vencedor se encuentra con Alsjerib en medio del castillo y, en medio del tremendo desconcierto que allí reina, le toma de la mano y le dice:

-Valiente musulmán, mía es tu vida, mía es tu alcazaba, míos son tus tesoros, mía es tu gente.

-Victorioso cristiano -contestó el musulmán-, tuya es mi vida, tuya es mi alcazaba, tuyos son mis tesoros, tuya es mi gente.

E inclinó la cabeza ante el cristiano.

-A una señal mía, todo lo tuyo desaparecerá de la tierra.

-El grande Alá lo ha querido así.

-Pero, en nombre del Dios de los cristianos, te concedo la vida y tu alcazaba, tus tesoros, tu libertad y tu gente, si me das tu hija por esposa.

Alsjerib, profundamente sorprendido de lo que oía de los labios del cristiano, se llevó ambas manos a la frente y permaneció algunos instantes en actitud pensativa.

Luego, tomando un ademán majestuoso, dijo:

-Noble cristiano, proceder tan hidalgo te hace digno de la hija de Alsjerib Abu-Alhama. En nombre del Profeta, te entrego mi hija.

V

La noche se ostenta plácida y serena; la luna, orlada por una aureola de colores divinos, baña con su luz el castillo de Abu-Alhama. Sentados entre las flores que abrían sus corolas junto a la *Cueva de la Luna*, subterráneo artificial que entonces conducía al río, se encontraban Zahra y el cristiano de la cruz encarnada perdiéndose sus almas en dulces pláticas de abrasado amor. Una sombra se arrastra entre la espesura del follaje, serpiente humana, engendro de Lucifer; es el judío Moisés Lobeid, es el descendiente de los magos de la Judea, que con un emponzoñado puñal en la mano a cumplir va las siniestras órdenes de Alí.

La noche calla, la naturaleza reposa en apacible calma. Llega aquel fatídico ser hasta rozar con su frente el manto azul de Zahra; se levanta súbito, clava el puñal en el corazón de aquella hermosa joven y se sumerge en la Cueva de la Luna. El cristiano lanza un grito y desenvaina la espada, el desorden más grande se apodera del castillo, siniestros mugidos se escuchan entre las murallas, ruidos profundos amenazan con mover la peña en que descansa la alcazaba...

Brilla la aurora, transcurre el día, y la noche siguiente, cuando la luna aparece en el perfil de las montañas, la sombra de Zahra, casi transparente, incolora casi, tenue, sutil, vaporosa, se presenta en la boca de la Cueva de la Luna y, melancólica, surca rápida aquellos jardines sin hollar con sus pies las yerbas que pisa, sin destrozar las flores que roza con las orlas de su manto.

Conclusión

Esto cuentan los ancianos de Cervera del Río Alhama, y también cuentan que la sombra de la mora continuó apareciéndose siglos y siglos, hasta que la vieron sus padres o sus abuelos; y cuentan más, cuentan que, veinte años después de la noche horrible en que el judío Moisés Lobeid asesinó maléficamente a Zahra, se presentó en el castillo un peregrino cristiano que, lleno de reliquias, regresaba de Jerusalén, y en la cumbre de un monte que se levanta frente al castillo construyó una ermita dedicada a La Virgen del Monte, y en su tejado plantó una bandera blanca.

Y añaden que aquel peregrino, que, cargado de reliquias, vino de Jerusalén, no era otro que el cristiano de la cruz encarnada y del penacho blanco que venció a los moros en Clavijo y se enamoró en Cervera de Zahra, y que la bandera blanca que plantó en el tejado de la ermita fue la misma que en señal de paz tremoló la noche en que se apoderó del castillo, bandera que llevó a Jerusalén y pasó por el Santo Sepulcro y pasó por el Calvario.

También dicen que, cuando, cargado de años y consumido por la penitencia, murió el ermitaño, que, por cierto, murió en olor de santidad, le dieron sepultura al pie del altar de la Virgen del Monte.

No hay señal alguna que indique esto que los ancianos dicen, pero verdad será cuando lo dicen los ancianos de Cervera.

Fin



PERIODISMO Y POLÍTICA: LA FACETA LÚDICA DE BÉCQUER, CORREA Y FERRÁN.

Jesús Costa

La literatura profana había tenido desde siempre una dimensión lúdica, deleitosa, como teorizó Horacio entre los clásicos y gozosamente reivindicaba Cervantes:

Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descanse.¹

Los humanistas quisieron instrumentalizar el deleite para que hiciera entrar más fácilmente la medicina de la ética, de la formación moral del lector, con lo que al tiempo que utilizaban la literatura la dignificaban.

Para los románticos el poeta es un vate, un guía, un ser superior que trae a la humanidad caída la buena nueva de la salvación (amor, libertad y panteísmo) que hará posible recuperar la tierra prometida, el paraíso perdido. Desde esta perspectiva, el auténtico escritor difícilmente tolerará una faceta lúdica en su arte que no contenga algún provecho, heredero en esto -como en tantas cosas- de la tradición clásica. Por ligero y poco serio que sea el tema tratado -la moda, el baile de salón, etc.-, la ironía, la parodia, la metáfora la encontraremos al servicio de una *idea* trascendente que encarnará en el texto literario.

Superado el primer romanticismo en España, donde el escritor tiene una misión socio-política clara y una ubicación en la sociedad bien definida, el medio siglo contempla los inicios de lo que acabará siendo la cultura moderna, masiva y urbana. Las fuerzas productivas, la eclosión de la prensa periódica y los nuevos aires de libertad refuerzan a la «ciudad» como centro de la vida

¹ Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, «Prólogo al lector», p. 64.

cultural y política, fenómeno que se acrecienta y consolida en el siglo XX.

Es entonces cuando Gustavo Adolfo Bécquer y Ramón Rodríguez Correa, entre tantos otros artistas *in pectore* deciden, confiados en su talento, el asalto a Madrid, en donde esperan conquistar la gloria. Allí conocerán a Ferrán -cuya familia se había desplazado anteriormente- y formarán una de las «sociedades» cohesionadas por el arte y la amistad más productivas de la literatura española.²

Bécquer y Correa pronto necesitaron recursos para sobrevivir en la Corte mientras llegaba la ansiada gloria. Intentaron inútilmente un trabajo rutinario³:

Compadecido un amigo de sus escaseces, buscó un empleo modesto, y juntos entramos a servir al Estado en la Dirección de Bienes Nacionales, con tres mil reales de sueldo, y con la categoría de escribientes [...] Gustavo, entre minuta y minuta que copiaba, o bien leía alguna escena de Shakespeare, o bien la dibujaba con la pluma [...] [Todos] seguían con la vista aquella mano segura y firme, que sabía con cuatro rasgos de pluma hacer figuras tan bien acabadas. El Director se unió al grupo [...] En esto observó Gustavo que todo el mundo se había puesto de pie, y que el silencio era general. Volvió lentamente el rostro y...

-¡Aquí tiene usted uno que sobra! -exclamó el Director. [...] Excuso decir que él se puso muy alegre; pues aquel alma delicada, a pesar de la repugnancia que le inspiraba el destino, lo aceptó por no hacer un desaire al amigo que se lo había proporcionado.

El periodismo, el teatro, las traducciones fueron la fuente principal de supervivencia de estos escritores noveles, y hasta que no aceptaron la prebenda política no salieron de la miseria: Bécquer, censor de novelas; Correa, diputado y posteriormente alto cargo de la Administración.

Augusto Ferrán, autor de delicados cantares, traductor del inglés y del alemán -Byron y Heine, entre otros-, era de los tres el que gozaba de una posición

² «Como yo hablaba a Ferrán con frecuencia de Bécquer y le había recitado versos suyos, que sabía de memoria, me pidió con mucho interés que le diera una carta para él, de quien deseaba ser amigo, y le complací con el mayor gusto. Mientras estuve en París y Ferrán permaneció en Madrid, vivieron él, Bécquer y Rodríguez Correa en la mayor intimidad», Julio Nombela, *Impresiones y Recuerdos*, La Última Moda, 1900-11 (ahora en Ed. Tebas, Madrid, 1970, p. 254). Recuérdese que Correa y Ferrán, junto con Campillo, salvaron del olvido las obras de Bécquer; y lo mismo hizo Correa respecto a la de Ferrán al publicar sus *Obras Completas* en *La España Moderna* (1893).

³La anécdota que sigue, completa, en el prólogo de Correa a la edición (1871) de la obra del amigo. Puede consultarse en Bécquer, *Rimas*, ed. J. C. de Torres, Madrid, Castalia, 1974, pp. 199-200.

económica más desahogada, gracias a la pequeña fortuna que su madre había hecho en Madrid con un taller de molduras doradas para cuadros⁴. Su segundo librito de poemas se llamó, significativamente, *La Pereza* (1870). No tuvo casi nunca que rendir su musa a la venalidad, y en este sentido su bohemia fue dorada excepto algún breve momento de escasez de numerario. Ayudó a sus amigos frecuentemente, sobre todo a Bécquer. Cuenta Jesús Rubio⁵ que alquiló al poeta sevillano -recién casado- una pieza de la finca de Espoz y Mina que había heredado y que administraba su cuñado Florencio Janer, quien se quejaba de la imposibilidad de cobrar los alquileres al poeta y del poco interés que ponía Ferrán en reclamarlos a su amigo. Es muy posible que esta escena que describe Antonio Escobar, u otra semejante ocurriera en la casa de Espoz y Mina, pues era muy normal, de no vivir en pensión, hacerlo en una comunidad bohemia, como la famosa cuerda granadina de Palacio y Alarcón⁶:

Se puso un piano en la sala. Bécquer, más que describir los templos, se dedicó a tocar el piano, de memoria, sin papeles y a lo que saliera. Y salían unos vales deliciosos, atribuidos por Correa a la veta alemana del poeta; y salían unas composiciones extrañas, fantasías, trozos de óperas no escritas; todo un mundo [...] Una mañana, un caballero, al parecer extranjero, se presentó preguntando por el profesor de piano. [...]

-Ese te busca a ti -dijo Correa a Bécquer-. Recíbelo y te divertirás.

Así lo hizo el poeta. A poco volvió, con un tabaco superior en la boca, a la habitación en que estaban sus compañeros.

-Señores -dijo-, ¡qué aventura! Ese caballero está encantado con mi música. Me ha preguntado de qué maestro es, porque asegura que conoce la de todos, y que ninguna se parece a ésta...

-¿Y quién es el hombre? ¿El ministro de Inglaterra?

-¡No! ¡Nada menos que el tenor Mario!

El cantante y el poeta se hicieron amigos. Mario se pasaba las horas escuchando las melodías raras que Bécquer ejecutaba en el piano.⁷

⁴ Vid. Manuela Cubero, *Vida y Obra de Ferrán*, CSIC, Madrid, 1965. Y, también, J. Rubio, «Augusto Ferrán (Traducciones desconocidas y otros textos)», *El Gnomo*, 2 (1993), pp. 159-183.

⁵ J. Rubio y J. Bona, «Nuevos documentos sobre Bécquer y Augusto Ferrán», *Ínsula*, 528 (1990), p. 18.

⁶ Vid. M. Gallego Roca, «*La Cuerda Granadina*». *Una sociedad literaria del postromanticismo*, Granada, Comares, 1991.

⁷ Antonio Escobar, «Bécquer y Correa», *El Fígaro*, La Habana, 14 de Diciembre de 1890.

Muestra, desde luego, que a la educación pictórica de Bécquer hay que añadir la musical, lo que explica su dedicación temporal, *pro pane lucrando*, a la zarzuela.

Lo normal era buscar el sustento en la traducción anónima o en el artículo periodístico. Pero el literato, a diferencia del periodista de política:

Era [...] un derroche de la empresa, una condescendencia amable a favor del público ligero, y los encargados de agradecerle éramos por lo común jóvenes imberbes, mancebos de la tienda política, que aspirábamos a penetrar en el *Sancta Santorum*, devorando a Macaulay, a Guizot, a Balmes, a Hegel, a Kant, a Donoso Cortés, a Pacheco y demás hombres que oíamos llamar serios y que no siempre nos lo parecían, hasta el día en que provistos del saber y del vocabulario propios de tantas eminencias, rompíamos a escribir en la primera plana *desdeñando como baladíes los trabajos pasados y la bohemia literaria de la que procedíamos...*⁸

Para el lector decimonónico gran parte de la obra de Bécquer era periodística y formaba parte de la sección lúdica (literaria) del periódico. Y la de Rodríguez Correa. Ferrán -el único de los tres que pudo sufragarse la edición de sus dos libritos de poesía- dirigió un periódico de provincias durante año y medio, en el que siendo ¡redactor único! estaba obligado a utilizar distinto registro cuando escribía el artículo de fondo en primera página o cuando lo hacía en las variedades o en las gacetillas. En efecto, en uno de sus momentos económicamente difíciles aceptó la dirección del *Diario de Alcoy*, periódico local que sufragaba el editor Martí⁹. Cuatro páginas tabloides que había que llenar diariamente mezclando todos los géneros literarios conocidos entonces:

algo merece de vosotros quien, como yo, manejando unas veces las tijeras ávidas de noticias, destroza periódicos; empuñando otras la por desgracia mal templada lira, le arranca vulgares acordes; ora cogiendo la pluma de ave, ensarta descuidadas gacetillas; ora tomando la de acero, intenta escribir algún serio y respetable artículo de fondo;

⁸ Ramón Rodríguez Correa, *Agua pasada*, Madrid, 1893, p. VII. (La cursiva es mía). Como apuntaba Correa, los tres pasaron, andando el tiempo, de las Variedades al escrito serio, político: Bécquer, como director de *El Contemporáneo*, *El Museo Universal* y *La Ilustración de Madrid*, y como colaborador del conservador *Los Tiempos* (no nos ha llegado su prosa política, famosa en su tiempo); Correa, como director de *Las Noticias*; y, finalmente, Ferrán dirigiendo el progresista *Diario de Alcoy*.

⁹ Vid. J. Costa y J. Rubio, «Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-1866): entre el radicalismo liberal y la literatura», *El Gnomo*, 1 (1992), pp. 79-102.

algo merece, en efecto, de vosotros quien, como yo, pasa los días y a veces las noches sentado ante un pupitre verde, para llenar de cosas varias cuatro planas de un periódico. (*Diario de Alcoy*, 64: 14-V-1865).

Bécquer ya tenía experiencia, como se verá, en producir «variedades» antes de ingresar en *El Contemporáneo*, y lo mismo le ocurría a Correa, que fue quien consiguió una plaza para Bécquer en la redacción del gran periódico conservador. Es proverbial el gracejo personal y literario de Correa¹⁰. Dice el paladín de la sátira decimonónica, Manuel del Palacio:

No tardó Correa en ingresar en las filas del periodismo, trayendo a la alegre legión de los gacetilleros el contingente de su gracia y de su atrevimiento [...] La prensa diaria, cuya principal misión es entretener al público, ha hecho de las frases más cómicas y salientes de Correa un curioso inventario... (*Post Mortem*, en Rodríguez Correa, *Agua pasada.*, op.cit., pp. XIII-XV, cursiva mía)

En cuanto a Augusto Ferrán, hasta el descubrimiento del *Diario de Alcoy* se le conocían escasos artículos «ligeros», sobre todo porque no tuvo, a diferencia de sus amigos, casi nunca graves problemas económicos.

De los textos que estudiamos, excepto el de Bécquer quizá, los restantes son raros y curiosos y prácticamente desconocidos. Hay que partir de la base de que, aunque se trata de textos «ligeros» de *Variedades*, se escriben para un diario político, y por escritores interesados en la política¹¹ del momento.

La relación de Bécquer con el mundo de la moda, asunto de dos de los textos, data de sus primeros años madrileños. Un poeta del amor será siempre sensible al universo femenino, y uno de sus ingredientes es, sobre todo en el

¹⁰ R. Pageard, «Ramón Rodríguez Correa (1835-1894), amigo y activo admirador de Gustavo Adolfo Bécquer (Boceto bibliográfico)», *El Gnomo*, 3 (1994), pp. 215-39.

¹¹ Recuérdese que *El Contemporáneo*, dirigido por José Luis Albareda y después por Bécquer «hasta Febrero de 1865, época de su ruptura con González Bravo, es el órgano del ala liberal del partido moderado» (Pageard, *Bécquer...*cit., p. 288). En éste Bécquer, aunque no están identificados los textos, también pudo escribir de política, según se deduce de su interés por al misma: «Paréceme asistir de nuevo a la Cámara, oír los discursos ardientes, atravesar los pasillos del Congreso donde, entre el animado cuchicheo de los grupos, se forman las futuras crisis [...] Vuelvo a seguir con interés las polémicas acaloradas, vuelvo a reanudar el roto hilo de las intrigas, y ciertas fibras embotadas aquí, las fibras de las pasiones violentas, la inquieta ambición, el ansia de algo más perfecto, el afán de hallar la verdad escondida a los ojos humanos, tornan a vibrar nuevamente y a encontrar en mi alma un eco profundo...», *Obras Completas*, II, ed. Ricardo Navas, Turner-Biblioteca Castro, Madrid, 1995, p. 388 (El fragmento pertenece a la carta II *Desde mi Celda*). Correa ya no abandonó, hasta su muerte, tanto el periodismo político como la política activa desde el escaño o el cargo público. En cuanto a Ferrán, sólo le conocemos su activismo progresista alcoyano, a causa del cual estuvo seis meses en prisión (*Vid.* el art. cit. de J. Rubio en *Ínsula*.)

siglo XIX, el arte de la elegancia, fenómeno que si bien no era nuevo en los salones aristocráticos, sale de ellos gracias al ascenso de la burguesía y, sobre todo, al auge de las publicaciones periódicas decimonónicas, que le dan una gran resonancia social. Hasta los periódicos más serios, en su sección de variedades, incluyen, junto a la literatura, revistas de salones, en los que el baile y la moda son ingredientes fundamentales, buscando, para ampliar la composición del público interesado en el medio informativo, incorporar a la mujer, esposa o joven casadera.

Como resultado de la elevación general de la cultura en la mujer decimonónica, se editan revistas especializadas en moda y literatura orientadas especialmente a la mujer y dirigidas por escritoras como Ángela Grassi o María del Pilar Sinués. Una de las publicaciones pioneras es el *Álbum de Señoritas y Correo de la Moda* (1852-1866), semanario de ocho páginas con figurines y patrones para labores de costura, pero también «Periódico de literatura, educación, música, teatros y modas». Era, pues, normal mezclar la moda y la literatura (de aire germanizante: vaguedad amorosa y fantasía) como recreo del bello sexo, costumbre que pronto pasa al resto de los periódicos en los que encontraremos siempre un «rincón» para la distracción, para el desvío momentáneo de las actividades serias (políticas).

Al poco de llegar Gustavo a Madrid, por medio probablemente de Pilar Sinués, esposa de José Marco, escritor bohemio amigo que colaboraba en el semanario, consigue Bécquer publicar su poesía «Anacreóntica» y el texto «Mi conciencia y yo» (ambos en 1855). Opina Pageard que con las dotes naturales que Gustavo tenía para el dibujo, no sería extraño que hubiera -para su subsistencia- diseñado figurines para la revista. Que se sepa, todavía en 1860 Bécquer publicaba la importantísima rima 60 (Cendal flotante de leve bruma) en *El Correo de la Moda*¹².

El texto becqueriano que nos ocupa, «La mujer a la moda»¹³ forma parte de un número creciente de crónicas de bailes, fiestas, elegancia y técnica del corte y confección que se prodigan cada vez más en la prensa diaria pensando en un público femenino, a fin de hacer más atrayente -desde el punto de vista familiar-, tal y como ocurre hoy día, un periódico. Gustavo, que era más escritor que gacetillero, aunque se propone escribir de asuntos ligeros recordando viejos tiempos, acaba dándole la vuelta al tema.

Nos promete hablar de moda y elegancia y escribe un artículo de ciencia política. ¿Se dirige a un público femenino? Sin duda, pero también al lector

¹²Vid. Robert Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa, 1990, pp. 144 y ss. El mismo Julio Nombela, amigo de Bécquer y Ferrán hizo una fortuna hacia finales de siglo con una revista de este tipo llamada, precisamente, *La Última Moda* (Vid. su mismo libro de memorias citado).

¹³Publicado en *El Contemporáneo* el 8 de marzo de 1863. Es atribución de Franz Schneider, hoy aceptada por unanimidad.

(masculino) interesado en la política liberal-conservadora, que compra por esa razón *El Contemporáneo*. Bécquer consigue, convirtiendo la moda en subcódigo, hablar de elegancia pero también de política. Piensa, muy «modernamente», que el método y la finalidad de ambas actividades, en la sociedad «democrática», es semejante.

Comienza el texto en el transcurso de una ópera galante, interrumpida por la irrupción de *ella*: «el ídolo de la sociedad elegante; la heroína de las fiestas aristocráticas; el encanto de sus amigos; la desesperación de sus rivales; la mujer a la moda». De la descripción pasamos rápidamente a la reflexión; de la narración a las ideas: «la grandeza de la mujer a la moda, como todas las grandezas del mundo, tiene, sin embargo, escondida en su seno la silenciosa compensación de amargura que equilibra con dolor las mayores felicidades. Como esos cometas luminosos que brillan una noche en el cielo y se pierden...»

La mujer a la moda, *-de moda* decimos hoy-, se convierte en «objeto» de reflexión seria. ¿Pero no se trataba de hablar, tal vez, de la moda llegada de París? Rotas las expectativas, Bécquer hace historia del poder político a través de su paralelo con la elegancia femenina:

La mujer a la moda es una verdadera reina; tiene su corte y sus vasallos, pero antes de ceñirse la corona debe conquistarla. Como a los primeros reyes electivos, la hueste aristocrática le confiere casi siempre esa dignidad, levantándola sobre el pavés en el campo de batalla después de una victoria.

Hubo un tiempo, cuando el gusto no se había aún refinado, cuando no se conocían las exquisiteces del buen tono, en que ocupaban ese solio las más hermosas. De éstas puede decirse que eran reinas por derecho divino, o lo que es igual, por gracia y merced del Supremo Hacedor, que de antemano les había ceñido la corona al darles la incomparable belleza. Hoy las cosas han variado completamente. La revolución se ha hecho en todos los terrenos y el camino del poder se ha abierto para todas las mujeres. El reinado de la elegancia en el mundo femenino equivale al del talento en la sociedad moderna. Es un adelanto como cualquiera otro.

Nótese una cierta indiferencia hacia el avance social. Pero no se trata, como a veces se ha dicho, de que el poeta sevillano se opusiera al progreso: es que conocía bien la política española decimonónica, y tenía una idea formada del «talento» de sus prohombres y de la altura intelectual de la opinión pública democrática.

Antes la hermosura era la ungida del Señor, y le bastaba la belleza para ser acatada, le bastaba mostrarse para vencer

y colocarse en su rango debido. Ahora, no; ahora son necesarias mil y mil condiciones. La hermosura se siente; la elegancia se discute [...]

Crear una atmósfera de encanto, y envolver en ella y arrastrar en pos de sí *una multitud frívola*; ganar, en fin, a fuerza de previsión, de originalidad y *talento*, los *sufragios* individuales; cautivar a los unos, imponerse a los otros, romper las barreras de las envidias...» (La cursiva es mía)

¿De quién nos habla el redactor de variedades? ¿De qué belleza notable, de qué mujer de moda, de qué gasas y tules, de qué atmósfera galante en la que tal vez se vio envuelto el redactor?¹⁴ ¿No parece un guiño al señor de la casa, que reconoce el discurso político? Esposo y esposa, política y elegancia, sus técnicas y métodos coinciden. Bécquer está haciendo una radiografía actualísima de la política en democracia, una crítica, si se quiere al servilismo del voto, de la opinión del público.

Bécquer está, quizá, haciendo en su texto una reflexión que le concierne íntimamente. Pues el escritor, como el político, como la *mujer a la moda*, ya dependen exclusivamente de la *opinión* (pública), y no parecen correr tiempos especialmente favorables a la inteligencia y el arte¹⁵.

Muerto en edad prematura, lo mismo que su hermano el célebre dibujante, ha tenido el triste privilegio, propio de los hombres notables de nuestra edad, de recibir en el sepulcro las alabanzas y la recompensa que en vano pidió cuando paseaba por las calles de Madrid un mundo artístico...¹⁶

Bécquer se siente implicado. Lo vio bien su amigo Correa, quien parece transmitirnos ideas semejantes a las de su amigo:

No ha mucho se publicaron las excelentes obras del malogrado Bécquer. Leed las colecciones de los periódicos. Pocas plumas se han deslizado sobre el papel en su alabanza o censura, y aquel conjunto de sublimes creaciones o delicadísimos detalles pasa desapercibido ante la grose-

¹⁴ Vid. Rubén Benítez, «Bécquer y la Marquesa del Sauce», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-87), Univ. de Alicante, pp. 13-24.

¹⁵ «... Apenas llegué cayó en cama el más pequeño [...] En este apuro recurro una vez más a usted [Francisco de La Iglesia] y, aunque me duele abusar tanto de su amistad, le ruego que si es posible me envíe tres o cuatro duros[...] Adiós, estoy aburrido de ver que esto nunca cesa [...] Si le es a usted posible enviar éso, hágalo si puede en el mismo día que reciba esta carta porque el apuro es de momento.» (Carta enviada desde Toledo, 1869), *Obras Completas* II cit., p. 1153.

¹⁶ Galdós, «Las obras de Bécquer», ap. *Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. de R. P. Sebold, Taurus, Madrid, 1982, p. 71. (La cursiva es mía).

ra mirada del vulgo [...] En las épocas en que reina el vulgo la humanidad se parece a los líquidos por su fluida tendencia al nivel constante. Si elige un jefe, si aplaude un concepto, si compra un libro, es por hallar representada en ellos su propia vulgaridad. En semejantes momentos el genio [...] espera en el reposo del retiro o de la tumba a que tiempos mejores le hagan completa justicia...
[...]

Gracias a este pordioserismo de la industria librera, sólo el periódico es el punto donde de cuando en cuando, y si lo permiten los extractos del Congreso o del Senado, las noticias del extranjero, de las provincias y de la capital, los anuncios, la bolsa y algún que otro comunicado, de esos que se pagan bien, es permitido hacer pinitos literarios a algún escritor de buen gusto, con cuyos trabajos tendría en Francia, Inglaterra o Alemania lo bastante para ser solicitado de editores por todo el resto de su vida, mientras el limón tuviera jugo, y este produjera con el laboreo de la industria sendos capitales para el productor y el industrial.¹⁷

Tal sea llevar lejos el análisis, pero del texto becqueriano parece deducirse una queja a que sea necesario, en la sociedad democrática, más la habilidad que el mérito para lograr el éxito galante, político o literario. En este sentido talento sería sinónimo de «habilidad seductora, apariencia», por eso la mujer de moda «No necesita ser hermosa: serlo no es seguramente un inconveniente, pero le basta que *parezca* agradable.» Recuérdese que en el fragmento citado de la carta II *Desde mi celda*, Bécquer, movido, como en toda su obra, por «el ansia de algo más perfecto», asiste al Congreso con «el afán de hallar la verdad escondida a los ojos humanos» en la política. Para Bécquer, lo sustancial no es este talento, sino una inteligencia y sensibilidad que sean capaces de llegar a la verdad profunda, cualidades que por «derecho divino» deben conceder preeminencia en la sociedad. Y eso, al parecer, no forma parte del adelanto que trae el «progreso».

Bécquer, en esto ciudadano de su tiempo, pensaba que la intuición era atributo especialmente femenino, mientras que el pensamiento analítico era propio del hombre. ¿Pero acaso está equiparando al político decimonónico con la mujer porque éste, vanidoso, no persigue tanto la verdad filosófica o el bien común sino la seducción de la opinión en beneficio propio, para lo cual la intuición es necesaria?

El talento, entendámonos bien, el talento femenino, ese

¹⁷Rodríguez Correa, prólogo a Alarcón, *Cosas que fueron*, Madrid, 1871, pp. X y XV.

talento múltiple, ese talento que agujonea la vanidad, que es frívolo y profundo a la vez, pronto en la percepción, más rápido aún en la síntesis, brillante y fugaz, que siente aunque no razona, que comprende aunque no define, ese talento es condición tan indispensable que puede decirse que en ella estriban todas las demás condiciones, las cuales completa y utiliza como medios de obra y armas para un combate.

Sugerido este código político, Bécquer se abandona la descripción del subcódigo -la mujer de moda y sus características- seguro de que sabremos leer entre líneas, para volver al final del texto nuevamente a la esfera política cuando describe el combate felino que desarrollan los candidatos a ocupar el trono de la elegancia (léase del poder), y una vez se produce el triunfo,

reina de un pueblo veleidoso, reina que se impone por la fascinación, tiene que espiar a su pueblo y adivinar sus fantasías y adelantarse a sus deseos. Un descuido, una falta, una torpeza de un día, de un instante, puede deshacer su obra de un año...

El final del texto contiene una reflexión sobre la pesada carga del poder, la división y soledad que provoca en contraste con la comunión que produce el amor («Envidia a la mujer que al colocarse una flor entre el cabello piensa en si estará bien a los ojos del que sólo desea hallar en su persona algo que admirar, a los ojos de su amante»), mensaje becqueriano y romántico por excelencia:

No; no suspiréis ahogando un deseo; no envidiéis su fortuna; no ambicionéis ser mujer a la moda. *Es un poder que pesa como todos los poderes*; es una felicidad de un día que se paga con muchas lágrimas, un orgullo que se expía con muchos despechos, una vanidad que se compra con muchas humillaciones. (cursiva mía)

Esta reflexión «política» becqueriana no es extraña si se piensa que Bécquer es, además de poeta, un periodista a partir sobre todo de 1861, y que dirige y escribe en periódicos políticos moderados. Su amigo Rodríguez Correa, en su introducción biográfica a los escritos del poeta¹⁸, parece querer disculpar y

¹⁸ «Para Gustavo, que sólo hallaba la atmósfera de su alma en medio del arte, no existía la política de menudeo, tan del gusto de los modernos españoles. Su corazón de artista, amamantado en la insigne escuela literaria de Sevilla, y desarrollado entre catedrales góticas, calados ajimeces y vidrios de colores, vivía a sus anchas en el campo de la tradición; y encontrándose a gusto en una civilización completa, como lo fue la de la Edad Media, sus ideas artístico-políticas

reducir las relaciones del poeta con González Bravo y los círculos moderados sobre todo a una cuestión de tradicionalismo artístico. Y aunque hay intentos de situar al poeta en posiciones políticas e ideológicas más avanzadas¹⁹, «La mujer a la moda» viene a mostrar que Bécquer pensaba como pensaba y estaba donde estaba más por convicción profunda que por afinidad estética o por puro interés.

No está de más recordar la ideología política del partido moderado, en cuya área de influencia Bécquer se movía, para completar y confirmar todo lo antedicho. José Luis Comellas, en anteriores trabajos y ahora en un libro reciente, comenta cómo en realidad el moderantismo fue un resultado del desencanto de ciertos liberales ante la arbitrariedad, la violencia y el caos que provocó la política exaltada tras la muerte de Fernando VI. El grupo moderado consideró imprescindible hermanar libertad y orden, y se opusieron a los liberales exaltados, llamados más tarde progresistas. Desarrollan, en consecuencia, un cuerpo doctrinario en el cual defienden «que es mejor para todos el gobierno de los mejores que el gobierno de todos», lo que fundamenta el sufragio censitario para seleccionar los ciudadanos «activos», únicos facultados para asumir las responsabilidades públicas. «Deben gobernar los más capaces para hacerlo»²⁰.

El sufragio censitario permitía plenos poderes políticos no sólo a los más ricos, como frecuentemente se piensa; las leyes electorales incluían también a aquellas personas que «por sus méritos, su ilustración, su arte y su ciencia» se hacían merecedoras de figurar entre los ciudadanos «activos».

Todas estas ideas moderadas también conforman la ideología política becqueriana, y coinciden, además, con las que Bécquer expone en «La mujer a la moda». Se nota en este texto, como en su poesía, una nostalgia de un tiempo en que la verdad y la belleza relucían por sí mismas, sin artilugios, modas ni elegancias que pudieran engañar. Un tiempo (un paraíso) perdido que desde luego no era en el que Bécquer vivía, pues muy al contrario triunfaban en política los logreros, y en la belleza femenina (y posiblemente artística) destacaba más lo fingido que la verdad auténtica y el mérito real.

Así pues, todo gran escritor acaba conformando con su *idea* cualquier forma (texto) que escriba. El éxito político o elegante, para Bécquer, no es más que una manifestación del egoísmo y la vanidad, de una inteligencia (talento)

y su miedo al vulgo ignorante le hacían mirar con predilección marcada todo lo aristocrático e histórico, sin que por esto se negara su clara inteligencia a reconocer lo prodigioso de la época en que vivía. Indolente, además, para las cosas pequeñas, y siendo los partidos de su país una de estas cosas, figuró en aquel donde tenía más amigos y en que más le hablaban de cuadros, de poesías, de catedrales, de reyes y de nobles. (Bécquer, *Rimas*, ed. J. C. de Torres, Madrid, Castalia, 1974, Apéndice, pp. 200-201.

¹⁹ En las páginas de *El Gnomo* puede seguirse la apasionante polémica acerca de la autoría de las acuarelas de *Los Borbones en pelota*; Vid. también el reciente libro de Irene Mizrahi, *La poética dialógica de Bécquer*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1998.

²⁰ José Luis Comellas, *Cánovas del Castillo*, Ariel, Barcelona, 1997, pp. 73 y ss.

puesto al servicio del interés propio, en todo contrario al amor, base de toda armonía.

El escritor moderado coincide con el «progresista» que es Ferrán, quien escribe al final de su texto «Nueva Música»²¹, preludiando la llegada de la revolución de 1868 (la cursiva es mía):

En el concierto monstruo español, que actualmente tiene proporciones colosales, todos nos vamos a volver locos y el final va a ser tremendo, desgarrador, y ¡ay del que haga un gallo! *¿Y sabéis por qué?: por falta de armonía. La armonía en el mundo es el todo, es la fuente del bien, es el bienestar supremo, es la virtud bajada del cielo, es la palabra misma del Todopoderoso.* La naturaleza es sublime porque es armónica. Buscad la armonía para vuestros pensamientos y vuestras acciones y seréis felices. Que reine en España la armonía, y reinará el bienestar, y la quietud.

¿Pero que entiende Ferrán por armonía social? Cuando en un editorial político, un texto «serio», se manifiesta a favor de ayudar a la clase obrera, la cual ve como centro actual y futuro del «problema social», utiliza la misma alegoría musical:

conducir a esa clase social a la perfección, a hacerla formar con las demás clases una síntesis compacta y homogénea, cortando de raíz los antiguos rencores y llegando a constituir la unión de todos los hombres en una sola familia, sin más distinciones que las distinciones lógicas y naturales; porque es evidente que cada individuo tiene un cargo que ejercer, una misión que cumplir, y sería absurdo creer que la igualdad es absoluta; porque en tal caso no podría existir la armonía social, como en *la música no existe armonía sin la variedad de sonidos.* La dificultad consiste en la combinación de esos sonidos, en *la unión de esos elementos dispersos.* He ahí la misión del artista: he ahí la misión de esos hombres ilustrados... Trabajemos sin descanso en favor de la razón y la justicia... (*Diario de Alcoy*, 219: 22-XI-1865, la cursiva es mía)

Vi, por ejemplo [en sueños] un paseo amenísimo en el que fraternalmente (cosa ni aún en sueños vista) se mezclaban elegantes señoritas, modestas y a la par airosas muchachas del pueblo, hombres de todas clases y categorías, y

²¹ *Diario de Alcoy*, 97 (27-VI-1865).

oí los dulces acentos de las músicas que con esmero tocaban alegres melodías, como para celebrar tal cordial unión (*Diario de Alcoy*, 127: 5-VIII-1865).

Esta visión platónica y premarxista de la armonía social es el núcleo del texto de Ferrán, que como Bécquer, nos había prometido diversión («con el sólo objeto de entreteneros un rato [...] me propongo matar el tiempo»). Destaca su crítica al sistema isabelino²² y la defensa de una idea cara a Bécquer y a los románticos en general, la de *unidad*, sueño perseguido largamente.

Estas ideas «serias» adquieren un toque ligero propio de una «Variedad» con la alegoría cómica de España como orquesta desafinada: «aquí todos son políticos (esto es, músicos)... [...] este es el país de la gran música, y ese ruido que zumba de continuo es el concierto monstruo...»; y con el chiste, nada oscuro («nada se haga aquí con concierto») que asigna, con doble sentido, cada instrumento a un partido político:

Progresistas que tocan el tambor y la corneta a las mil maravillas; Moderados que manejan el bombo como ninguno; Neos que tienen una embocadura para ciertos instrumentos que ni pintada; Carlistas que soplan a dos carrillos en el fagot a pedir de boca; Demócratas que tocan el clarinete y otros instrumentos suave y admirablemente. Pero el mal está en el conjunto. Todas las sonatas tienen su parte de ambición, y se ejecutan tan *in crescendo* que las más veces arman un *Guirigay*²³ como el que no hace mucho atronaba nuestros oídos.

Para Ferrán, pues, como para su gran amigo Bécquer, la situación política española es lamentable: la ambición y la maniobra se imponen a la búsqueda de la verdad y la unidad que ha de conducir al bien común. Unos «generales» políticos demasiado amigos del pronunciamiento, una reina, «obstáculo tradicional» de las fuerzas progresistas, que utiliza a los militares cuando le conviene, y, finalmente, un pueblo levantisco y escasamente ilustrado que siempre acaba pagando las consecuencias:

²²No confía Ferrán en el «partido progresista actual dividido, desquiciado, ofreciendo el espectáculo de miserables ambiciones y rencillas, rindiendo culto a los ídolos, sino de un partido progresista renovado, rejuvenecido, constituido filosóficamente con lo más limpio y lo más puro de todos los partidos liberales, que recogiese la antigua bandera sin mancha del progreso, en la que están escritas las palabras: *paz, justicia, probidad, economías...*» (*Diario de Alcoy*, 209: 10-XI-1865). Y Bécquer, pese a todo, confiesa desde Veruela (Carta IV): «Yo tengo fe en el porvenir. Me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la humanidad...» (*OC*, II, p. 405).

²³González Bravo, protector de Bécquer y enérgico ministro conservador, había empezado su carrera política de exaltado y con una revista llamada *El Guirigay*.

Suele también suceder que los músicos *en acción* demuestran demasiada afición a las partituras que tienen muchos *bemoles*, y como la mayoría está por los tonos naturales, se arma a lo mejor una de gritos y de silbidos capaz de atronar a medio mundo. Entonces llega el pueblo, y arma la gran *fuga* que admiraría al mismo Bach; y ha habido casos en que ha ejecutado la *Pasión* de una manera sorprendente...

Y la desgracia de unos escritores que hubieron de verse, por necesidad, envueltos en este «guirigay».

En la «Revista de Modas»²⁴, tampoco como era de esperar el autor va a darnos lo prometido. Se dirige claramente Ferrán al bello sexo: «Tiempo es ya, amables lectoras...», que espera con alegría y ansia novedades de París, capital de la elegancia. Se advierte, al principio del texto, un registro poético y no político: «yo, que espero muy poco y que en mi soledad nada encuentro que de distracción me sirva, cuento los días, las horas y los minutos que van pasando lentos y pesados, silenciosos y tristes».

Alegría de las lectoras y tristeza del redactor, dos sentimientos sobre los que Ferrán va a componer «una revista de modas que, al menos por lo original, os entretendrá un rato.»

No era raro, como vimos en *El Álbum de Señoritas*, combinar moda y literatura en revistas femeninas, y eso es lo que hará Ferrán cambiando la moda para el cuerpo (francesa) por la del alma (española), es decir, ligereza frente a profundidad:

Que el alma tiene sus modas especiales no hay para qué probarlo: ¡bueno sería que el cuerpo las tuviera y el alma no! Pero es cierto, y con sentimiento lo declaro, que las *toilettes* del alma están algo descuidadas en los tiempos presentes, cuando, bien mirado, debía ser lo contrario..

Como en el texto becqueriano, aunque de modo más transparente, a través del subcódigo de la moda se habla de lo que interesa al escritor, es decir, de la necesidad de cuidar la «elegancia sentimental» en tiempos de prosa y materialismo. Si antes se criticaba el egoísmo en la esfera de la política, ahora se queja el escritor de la falta de sentimientos nobles en una sociedad burguesa que sólo atiende al bienestar material, y en donde el arte y los sentimientos se marginan:

Vuestras almas, no lo dudéis, son la fuente donde nacen los sentimientos puros y nobles, son la urna misteriosa en

²⁴ *Diario de Alcoy*, 56 (5-V-1865).

que se encierra la sencillez y la ingenuidad, que produce lo sublime, porque lo sublime siempre es sencillo, siempre es modesto.

Resuena aquí una reivindicación de los sentimientos de la mano de Schiller, quien en *Sobre la poesía ingenua y sentimental* concede el grado de sublimidad a la poesía moderna (sentimental) por contraposición a la clásica (racional y bella), lo que se muestra muy productivo en el desarrollo del romanticismo.

Si ahora recapitulamos, vemos que tanto Bécquer como Ferrán coinciden, aun desde posiciones políticas algo distintas, en una crítica a la sociedad burguesa (isabelina) que se está consolidando en la España decimonónica; una crítica que nada tiene que ver con resucitar tiempos pasados un tanto, quizá, idealizados²⁵, sino con mejorar los presentes, excesivamente superficiales y materialistas: difíciles de digerir para unos escritores sensibles²⁶.

Correa, aunque compartía esta visión de la sociedad isabelina, frecuentemente la trivializa, lo que se demostró en su caso ser un buen método para triunfar, pues poco le faltó para ser ministro:

...lo que tenía el primero [Correa] de franco, alegre y comunicativo, tuvo el segundo [Bécquer] de taciturno, huraño y melancólico. Los dos eran idealistas; pero el uno miraba el mundo a través del vidrio transparente de la despreocupación y de la burla, y el otro con el cristal ahumado de la tristeza...²⁷

Su «Cuarteto carnívoro amoroso»²⁸ nos recuerda la atmósfera bohemia de Murguer, repleta de modistillas, señoritos vagos y escritores en ciernes, la misma que seguramente vivieron Gustavo, Correa y Ferrán y que quedó plasmada en la comedia ligera de Bécquer y García Luna, *La novia y el pantalón* (1856). Correa compone un relato estructurado en dos acciones paralelas que se corresponden, la del galán con la modistilla y la del gato con el canario. Se trata del conocido recurso naturalista de la «animalización», mediante la cual se

²⁵ «No es esto decir que yo desee para mí ni para nadie la vuelta de aquellos tiempos. Lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente y no será...» (Bécquer, Carta IV), *OC*, II, p. 406.

²⁶ «¡Pobre viajero del mundo!, no alcanzarás la felicidad a que tu corazón aspira con incesante anhelo, porque tu espíritu fogoso mal se aviene con la frialdad de la materia que te rodea por aquí abajo, y porque es a otras regiones adonde se dirige tu misterioso afán, por más que alguna vez confundas tu camino y trueques el amor a los goces de la carne por las dulces armonías del espíritu y de la tranquilidad de la conciencia. No trueques el camino, ni confundas las aspiraciones; que en ese trueque y en esa confusión está la clave de la amalgama indefinible de algazara y de dolores en que se agita la existencia del hombre sobre la tierra.» (Texto de Ferrán, *Diario de Alcoy*, 290: 18-II-1866).

²⁷ Rodríguez Correa, *Agua pasada*, Madrid, 1893, p. XV (*Post mortem* de Manuel del Palacio).

²⁸ Puede leerse en *El Gnomo* 3 (1994), pp. 234-39.

rebaja la esfera humana al comportamiento materialista e instintivo de los animales: el fiero gato Mustafá quiere comerse al inocente canario Chiquitín, como León, el galán, quiere seducir a Pepita. Los nombres son significativos de las tipologías de los personajes.

El amor, por tanto, no existe más que en la mente sencilla de Pepita, un poco ingenuamente romántica a lo Madame Bovary; lo que hay, sin tapujos en León, es deseo sexual. El amor se rebaja a sexo en la misma medida que el personaje masculino, egoísta, se animaliza. Del idealismo amoroso romántico -unitivo- hemos pasado al materialismo egoísta, divisor. Si bien se mira es una crítica, hecha de modo más lúdico que sus amigos, pero en el fondo coincidente.

Correa, Bécquer y Ferrán cultivaron asimismo, en el periódico, la sátira política²⁹, lo que es otra manera de hablar de lo mismo de una manera lúdica. Ferrán hacía cantares satíricos alusivos a la situación política en el *Diario de Alcoy*, que son puramente de circunstancias:

Para que arregle la Hacienda
Méjico a un francés llamó:
si quiere acabar más pronto
que llame a un español. (130: 6-VIII-1865)

América quiere *unirse*
contra Europa, ¡Santo Dios!
¿Cómo en España podremos
resistir a tanta *unión*! (156: 7-IX-1865)

Correa fue famoso por varios poemas políticos. Véase una muestra de una sátira contra la censura (fiscal de prensa):

Soneto.
(Imitación del de Quevedo)

Ministril de las multas malhadadas,
Mosquito fiscalón, tu lapicero
Tiene a toda la prensa sin dinero
Y deshecha la bolsa a manotadas.
Lápiz rojo de gentes solapadas,
Espía de la pluma y del tintero,
Pulga fiscal y chinche majadero,
Protector de las monjas encausadas.

¿Por qué recoger si denuncias quieres?

²⁹ Vid. para Bécquer, Rubén Benítez, «Los hermanos Bécquer en *Gil Blas*», *Ínsula*, 311, 1972.

Que pues multas aquello que recoges
De horrible condición de fiscal eres.

¿Tú denuncias, recoges, y en tus troges
Torturas los impresos caracteres?...
¡Pues aguanta el soneto y no te enojés!

(*El Contemporáneo*, 1 de julio de 1861)
[Ramón Rodríguez Correa]

Tal como indicaba Manuel del Palacio, Correa fue famoso también por su agudeza, y sus frases chistosas han permanecido, anónimas, en la memoria de las generaciones. Como estas pre-greguerías recogidas en su libro *Agua pasada*:

Las mujeres son como las veletas; cuando se enmohecen es cuando empiezan a estar fijas.

El país del matrimonio tiene la particularidad de que los extranjeros suspiran por la naturalización y los naturales por el destierro.

Podrás encontrar una mujer que nunca haya tenido amores ilícitos; pero con dificultad encontrarás una que los haya tenido con un solo amante.

No te fíes de una mujer distraída; es un lince que te está observando.

Ninguna mujer mira para ver, sino para que la vean.

El hombre quisiera ser siempre el primer amor de su mujer; la mujer se contentaría con ser el último amor de su marido.

En el reino del amor, los solterones son los eunucos del palacio de la fe.

Y efectivamente, soltero quedó nuestro misógino escritor, muerto en 1893.

Hemos visto, pues, como lo lúdico (el periodismo de variedades) sirve a Bécquer, Correa y Ferrán para, sin resignarse a ser vulgares gacetilleros, transmitir ideas «serias» a sus lectores. Tenían una concepción demasiado elevada del arte como para prestarse, aunque fuera por necesidad, a convertirlo en un pasatiempo intrascendente.

APÉNDICE

La mujer a la moda

Bettini está en escena; ha comenzado un andante, el andante de Martha, en que cada nota es un melancólico suspiro de amor o un sollozo de amargura. El público, sin embargo, no escucha a Bettini, inmóvil, silencioso, conmovido como de costumbre. En las butacas, en los palcos, en las plateas, en todo el círculo de luz que ocupa el dorado mundo de la corte, se percibe un murmullo ligero, semejante a ese rumor que producen las hojas de los árboles cuando pasa el viento por la alameda. Las mujeres, impulsadas por la curiosidad, se inclinan sobre el antepecho de terciopelo rojo las unas, mientras las otras, afectando interés por el espectáculo, fijan sus ojos en la escena, o pasean una mirada de fingida distracción por el paraíso. Todas las cabezas se han vuelto hacia un sitio, todos los gemelos están clavados en un punto. Se ha visto oscilar un instante el *portier* de terciopelo de su platea; ya se divisa, por debajo de los anchos pliegues de carmín que cerran el fondo de la concha de seda y oro que ha de ocupar, el extremo de su falda de tul, blanca y vaporosa. Ella va a aparecer al fin. Va a aparecer el ídolo de la sociedad elegante; la heroína de las fiestas aristocráticas; el encanto de sus amigos; la desesperación de sus rivales; la mujer a la moda.

¡Cuántas otras mujeres han ahogado un suspiro de envidia o una exclamación de desprecio, al notar el movimiento, al percibir el lisonjero murmullo de impaciencia o admiración con que los cortesanos del buen tono saludan a su soberana! ¡Cuántas trocarían su existencia feliz, aunque oscura, por aquella existencia brillante, rica de vanidades satisfechas, ebria de adulaciones y desdeñosa de fáciles triunfos! La grandeza de la mujer a la moda, como todas las grandezas del mundo, tiene, sin embargo, escondida en su seno la silenciosa compensación de amargura que equilibra con el dolor las mayores felicidades.

Como esos cometas luminosos que brillan una noche en el cielo y se pierden después en las tinieblas, la multitud ve pasar a la mujer a la moda, y ni sabe por dónde ha venido, ni a dónde va después que ha pasado.

¡Por dónde ha venido! Casi siempre por un camino lleno de abrojos, de tropiezos y de ansiedades. La mujer a la moda, como esas grandes ambiciones que llegan a elevarse, luchan en silencio y entre las sombras con una tenacidad increíble, y no son vistas hasta que tocan la cúspide. Las gentes dicen entonces de ella como del ambicioso sublimado: «Ved los milagros de la fortuna». Y es que ignoran que aquello que parece deparado por el azar a una persona cualquiera, ha sido tal vez el sueño de toda su vida, su anhelo constante, el objeto que siempre ha deseado tocar como término de sus aspiraciones. La mujer a la moda es una verdadera reina; tiene su corte y sus vasallos, pero antes de ceñirse la corona debe conquistarla. Como a los primeros reyes electivos, la hueste aristocrática le confiere casi siempre esa dignidad, levantándola sobre el pavés en el campo de batalla después de una victoria.

Hubo un tiempo, cuando el gusto no se había aún refinado, cuando no se conocían las exquisiteces del buen tono, en que ocupaban ese solio las más hermosas. De éstas puede decirse que eran reinas por derecho divino, o lo que es igual, por gracia y merced del Supremo Hacedor, que de antemano les había ceñido la corona al darles la incomparable belleza. Hoy las cosas han variado completamente. La revolución se ha hecho en todos los terrenos y el camino del poder se ha abierto para todas las mujeres. El reinado de la elegancia en el mundo femenino equivale al del talento en la sociedad moderna.

Es un adelanto como cualquiera otro.

No obstante, al abrirse ese ancho camino a todas las legítimas ambiciones, ¿cuánto no se ha edificado el acceso al tan deseado trono! Antes la hermosura era la ungida del Señor, y le bastaba la belleza para ser acatada, le bastaba mostrarse para vencer y colocarse en su rango debido. Ahora, no; ahora son necesarias mil y mil condiciones. La hermosura se siente; la ele-

gancia se discute.

Adivinar el gusto de todos y cada uno; sorprender el secreto de la fascinación; asimilarse a todas las bellezas del mundo del arte y de la industria para hacer de su belleza una cosa especial e indefinible; crear una atmósfera de encanto, y envolver en ella y arrastrar en pos de sí una multitud frívola; ganar, en fin, a fuerza de previsión, de originalidad y talento, los sufragios individuales; cautivar a los unos, imponerse a los otros, romper la barrera de las envidias, arrojar los obstáculos de las rivalidades, luchar en todas las ocasiones, no abandonar la brecha un instante, siempre con la obligación de ser bella, de ser agradable, de estar en escena pronta a sonreír, pronta a conquistar una voluntad perezosa, o una admiración difícil, o un corazón rebelde. He aquí la inmensa tarea que se impone a la mujer que aspira a esa soberanía de un momento. He aquí los trabajos para los cuales son una bicocha los doce famosos de Hércules, que acomete y lleva a feliz término la mujer que desea sentarse en el escabel del trono de la elegancia.

Para lanzarse con algún éxito en este áspero y dificultoso camino, ya hemos dicho que se necesitan muchas y no vulgares condiciones. Condiciones físicas, condiciones sociales y de alma.

La mujer a la moda, la frase misma lo dice, no ha de ser una niña, sino una mujer; una mujer que flota alrededor de los treinta años, esa edad misteriosa de las mujeres, edad que nunca se confiesa etapa de la vida, que corre desde la juventud a la madurez, sin más tropiezo que un cero, que salta y del que siempre está un poco más allá o más acá y nunca en el punto fijo.

No necesita ser hermosa: serlo no es seguramente un inconveniente, pero le basta que parezca agradable. Rica... Es opinión corriente que la elegancia le revela en todas las condiciones, pero también es seguro que, aunque don especial de la criatura, se parece en un todo a esas flores que brotan sencillas en los campos y, trasplantadas a un jardín y cuidadas con esmero, se coronan de dobles hojas, se hacen mayores, más hermosas, y exhalan más exquisito y suave perfume.

Alaben los poetas cuanto gusten la simplicidad de la naturaleza, las florecitas del campo y los frutos sin cultivo; pero la verdad es que la intemperie quema el cutis más aristocrático, que las rosas de los rosales apenas tienen cinco hojas y las manzanas silvestres amargan que rabian. Es probado que la mujer a la moda, la mujer elegante, debe ser rica: rica hasta el punto que sus caprichos de *toilette* no encuentren nunca a su paso la barrera prosaica de la economía que cierre el camino o les corte las alas para volar por el jndo de las costosas fantasías.

También debe ser libre. Libre como lo es la mujer joven y viuda o la casada que no tiene que sujetarse a vulgares ocupaciones y vive en el gran mundo, donde la traición ha cortado con el cuchillo del ridículo ciertos lazos pequeños que sujetan a otras mujeres a la voluntad ajena.

El talento, entendámonos bien, el talento femenino, ese talento múltiple, ese talento que agujijonea la vanidad, que es frívolo y profundo a la vez, pronto en la percepción, más rápido aún en la síntesis, brillante y fugaz, que siente aunque no razona, que comprende aunque no define, ese talento es condición tan indispensable que puede decirse que en ella estriban todas las demás condiciones, las cuales completa y utiliza como medios de obra y armas para un combate.

Una vez fuerte con la convicción profunda de sus méritos, la mujer que aspira a conquistar esa posición envidiada levanta un día sus ojos hasta la otra mujer que la ocupa, la mide con la vista de pies a cabeza, la reta a singular combate y comienza uno de esos duelos de elegancia, duelo a muerte, duelo sin compasión ni misericordia, a que asisten de gozosos testigos todo un círculo dorado de gentes *comm'il faut*, en que se lucha con sonrisas, flores, gasas y perlas, del que salen al fin una con el alma desgarrada, las lágrimas del despecho en los ojos y la ira y la amargura en el corazón, a ocultarse en el fondo de sus ya desiertos salones, mientras la otra pasea por el mundo elegante los adoradores de su rival atados como despojos a su carro de victoria.

¡Triunfa! ¡Cuántas ansiedades, cuántos temores, cuántos prodigios de buen gusto, cuántos padecimientos físicos, cuántas angustias, cuántos insomnios quizá no le ha costado su triunfo! Y no ha concluido aún. Reina de un pueblo veleidoso, reina que se impone por la fascinación, tiene que espiar a su pueblo y adivinar sus fantasías y adelantarse a sus deseos.

Un descuido, una falta, una torpeza de un día, de un instante, puede deshacer su obra de un año. Un traje de escasa novedad, un adorno de mal gusto, una flor torpemente puesta, un peinado desfavorable, una acción cualquiera, un movimiento, un gesto, una palabra inconveniente, pueden ponerla en ridículo y perderla para siempre. ¡Cuántas veces la mujer a la moda tiembla antes de presentarse en un salón y teme, y duda, y cree que acaso habrá alguna que la supere a ella, que tiene necesidad, que esté en la obligación imprescindible de ser la más elegante! Entonces envidian a las que pueden pasar desapercibidas y sentarse en un extremo, lejos de las cien miradas que espían una falta o un ridículo cualquiera para ponerlo de relieve y mofarse y desgarrar su perfume real. Envidia a la mujer que al colocarse una flor entre el cabello piensa en si estará bien a los ojos del que sólo desea hallar en su persona algo que admirar, a los ojos de su amante; mientras ella piensa qué ha de parecerle a sus rivales, a sus enemigas, a sus envidiosas y después a su pueblo, tal vez cansado de un antiguo yugo y ansioso de novedad.

¿Y para qué toda esta lucha? ¿Para qué todo este afán? Para recoger al paso frases de amor galante, sin consecuencia, que llegan al fin a embotar los oídos, para aspirar un poco de humo de los lisonjeros, contestar con el desdén a algunas miradas de ira de envidiosas, para decir yo no vivo en la cabeza, sino en el corazón de cuantos me conocen, y después un día caer del altar donde va a colocarse un nuevo ídolo o tener forzosamente que bajar una a una sus gradas, a medida que pasan los años, para abdicar por último una corona que ya no puede sostener.

No; no suspiréis ahogando un deseo; no envidiéis su fortuna; no ambicionéis ser mujer a la moda. Es un poder que pesa como todos los poderes; es una felicidad de un día que se paga con muchas lágrimas, un orgullo que se expía con muchos despechos, una vanidad que se compra con muchas humillaciones.

El Contemporáneo, 8-III-1863.

[Gustavo Adolfo Bécquer]

Obras Completas II, ed. R. Navas, Madrid, 1995, pp. 600-605.

Revista de Modas

Tiempo es ya, amables lectoras, de que os cumpla lo que tanto tiempo hace os he prometido, calmando de este modo vuestro justo enfado y acallando las quejas fundadas que de mí tenéis.

No quiero recordar cuántos días han pasado desde mi última revista, porque de seguro esos días han transcurrido para vosotras tan prontos y para mí tan lentos, que vosotras y yo nos entristeceríamos con semejante recuerdo.

Y no llevéis a mal que con tal seguridad os hable, pues tengo la íntima convicción de que siendo felices, estando alegres y viviendo sólo preocupadas con risueñas esperanzas, se os hace el tiempo corto y os parece que los días vuelan rápidos, mientras yo, que espero muy poco y que en mi soledad nada encuentro que de distracción me sirva, cuento los días, las horas y los minutos que van pasando lentos y pesados, silenciosos y tristes.

Ved aquí cómo, sin deliberada intención, he venido a hablar de dos cosas que me van a dar sobrada materia para una revista de modas, que, al menos por lo original, os entretendrá un rato.

Es cosa maravillosa cómo se suceden los pensamientos y cómo sin sentir van pasando de un extremo a otro enteramente opuesto.

Sin darme cuenta a mí mismo, en un minuto mi imaginación ha recorrido el espacio inmenso que separa la alegría de la tristeza.

Involuntariamente he hablado de vuestra alegría y de mi tristeza, cosas ambas que, como antes he dicho, dan sobrada materia para escribir no uno sino cien artículos de modas.

Supongo, antes de pasar adelante, que no habréis echaod en olvido, amables lectoras, que os tengo prometida una *revista de modas para el alma*, la cual, si bien al pronto no será de vuestro agrado, un poco meditada y leída con vuestra benevolencia y exquisita intuición, no dejará de entreteneros un rato y hasta quizás de interesaros sobre manera.

De todos modos, según he visto estos últimos días de feria, no necesitáis de mis escritos para lucir en el paseo los más lindos trajes, confeccionados *a la derniere* y con el más exquisito gusto, y cuanto pudiera deciros acerca de las telas, adornos y hechuras que están más en boga, lo sabéis vosotras, y lo sabéis mucho mejor que yo.

Por consiguiente, ya que con tanto esmero y elegancia sabéis vestir el cuerpo, permitidme, si no lo lleváis a mal, que yo trate de vestir el alma.

De este modo recordaréis cosas que si bien no ignoráis, quizás tenéis un tanto olvidadas, y yo os demostraré que, siendo buen sastre el que conoce el paño, debo ser excelente *modista de almas*, pues que sé muchas cosas que les convienen.

Que el alma tiene sus modas especiales no hay para qué probarlo: ¡bueno sería que el cuerpo las tuviera y el alma no! Pero es cierto, y con sentimiento lo declaro, que las *toilettes* del alma están algo descuidadas en los tiempos presentes, cuando, bien mirado, debía ser lo contrario..

Quien lleva bien vestida el alma, adornada con los ricos trajes de las virtudes y los sentimientos nobles que brotan de la santa religión de Jesucristo, cubierta con el transparente y hermoso velo de la modesta caridad, engalanada con las joyas sin precio de la amistad y el amor, ese puede andar orgulloso por los paseos del mundo, y aunque su cuerpo no luzca costosos trajes, puede presentarse, tranquilo y sin el menor reparo, en lo que hoy ha dado en llamarse *alta sociedad*, sin duda porque está en el aire, y que, en efecto, está a veces tan alta que se pierde de vista.

Y me diréis vosotras, lindas alcoyanas: pero ¿dónde se encuentran esos ricos trajes, dónde se venden esas joyas, dónde se confeccionan esos adornos para el alma?

¿Dónde? En el alma misma.

Dos sentimientos grandes, eternos, nobles residen en el alma: la alegría y la tristeza, fuentes inagotables de todo lo bello, de toda virtud, sentimientos inseparables y sin los cuales no habría luz, ni sombra, ni gozos, ni penas, ni recuerdos, ni esperanzas; en una palabra, no habría sensibilidad, no habría vida, no habría nada.

Estos dos sentimientos son los encargados de disponer las *toilettes* del alma, de modo que esta aparezca en el *mundo elegante* (uno de tantos mundos) con la distinción y el buen tono que son precisos.

Estos dos sentimientos los poseéis vosotras, porque vosotras mismas sois la alegría, sois la tristeza.

Pues si, al parecer, en vuestros juveniles años sólo poseéis la alegría, sin saberlo quizás vosotras mismas también poseéis la tristeza, y en prueba de ello que ambas cosas dais, y lo que se da es porque se tiene.

Vuestras almas, no lo dudéis, son la fuente donde nacen los sentimientos puros y nobles, son la urna misteriosa en que se encierra la sencillez y la ingenuidad, que produce lo sublime, porque lo sublime siempre es sencillo, siempre es modesto.

Ya que la mano de Dios puso en vuestras almas la fecunda semilla de la alegría y la tristeza, por medio de las cuales deben aquellas adornarse, es preciso, benévolas lectoras, que de ambos sentimientos saquéis todo el partido posible, sin desperdiciar el más pequeño átomo, a fin de brillar en el mundo con el más deslumbrante esplendor.

En una palabra, que penséis de vez en cuando en vestir el alma con los trajes más vistosos, que en este caso, son siempre los más sencillos, es decir, los menos extravagantes.

Para conseguirlo, ya lo he dicho, consultad a los dos sentimientos que en esta ocasión son árbitros de la verdadera moda.

La alegría os dirá que las telas más a propósito para cubrir el alma son las gasas transparentes, esto es, sinceras, y de color de cielo, es decir, modestas, a través de las cuales puedan verse la caridad, la pureza y la compasión.

La tristeza os dirá que los adornos de mejor gusto, las piedras más finas que debe ostentar el alma son las esmeraldas, esperanzas de algo mejor; las perlas, melancólicos recuerdos; y los rubíes, amor en toda la extensión de la palabra. Nada de brillantes que deslumbran robando el brillo a las demás piedras, pero sí una cruz de coral, emblema de la religión.

Vestid de esta manera vuestras almas, en la seguridad de que difícilmente podrán las francesas aventajaros en elegancia.

Hasta ahora no he hecho más que ligeras indicaciones de uno de los principales trajes, y siento mucho no poder continuar, porque aún me queda mucho que decir, casi todo. Estas líneas que a la ligera escribo son nada más unos apuntes con los que pueden hacerse cien revistas. Como no dispongo de espacio suficiente, me veo en la precisión de terminar.

Antes, sin embargo, os advertiré que está muy de moda la música, que es al alma lo que a las flores el rocío, y los libros de ciertos autores que a la par que instruyen, despiertan los buenos sentimientos y hacen más halagüeña la vida.

Sois tan perspicaces y tantos conocimientos tenéis en esta materia, que con las indicaciones hechas podréis, amables lectoras, completar los trajes más elegantes para el alma.

Sólo me resta deciros que esta moda es puramente española. ¡Ya que Francia nos viste el cuerpo, tratemos nosotros de adornar el alma!

A.[ugusto] F.[errán]
Diario de Alcoy
56: 5 -V-1865.

Nueva música

No puedo resistir al deseo de llenar unas cuantas cuartillas, muy pocas para satisfacción vuestra, con el sólo objeto de entreteneros un rato, entreteniéndome a mí propio, y de haceros notar una cosa singular que actualmente pasa en España.

Seré breve, un poco criminal, tanto por el daño o, al menos, molestia que voy a causaros con estas mal escritas líneas, cuanto porque me propongo matar el tiempo.

En vuestro perdón confío...

¿No oís de algunos meses a esta parte un ruido sordo, extraño, lejano unas veces, próximo otras, ya agudo, ya bronco, ora lento, ora precipitado, un ruido, en fin, tan incomprendible como estrepitoso?

¿No lo oís? Pues, queridos lectores, en pocas palabras voy a deciros lo que es.

Es el gran concierto, el concierto monstruo que ensaya toda España, donde una nueva música ejerce su poderosa influencia.

España es, en efecto, el país de la música, y de poco tiempo a esta fecha, este sublime arte ha tomado tal desarrollo que difícilmente se hallará más adelantado en ninguna otra nación.

Aquí, la mayoría nace cantando o tocando, vive tocando o cantando y muere haciendo ambas cosas.

Aquí, entre músicos y danzantes anda el negocio, y, como la mayoría va al negocio, todos son músicos.

Pues vosotros, queridos lectores, no ignoráis que la política es meramente una música, más o menos ruidosa, más o menos agradable, más o menos afinada; y tampoco ignoráis que la nación más política del Universo es España, porque aquí todos son políticos (esto es, músicos); todos se ocupan de política, los pobres y los ricos, los necios y los discretos, los altos y los bajos y hasta los pequeños (no lo digo por mí); los flacos y los gordos (en sentido recto y en sentido figurado): en fin, todos, lo que se dice todos.

Por consiguiente, este es el país de la gran música, y ese ruido que zumba de continuo es el concierto monstruo, del cual a veces, sin saberlo, formamos parte todos los españoles y de vez en cuando algunos extranjeros.

¿Es esto un bien? ¿Es esto un mal?

Lo que puedo decir es que con tanta música tiene la pobre España la cabeza como un bombo, y, aunque parezca contradicción, el excesivo amor a ese arte tiene la culpa de que nada se haga aquí con concierto.

Esto consiste quizás en que los directores de la gran orquesta y las primeras partes tienen el oído demasiado fino y siempre quieren tocar en “mi mayor”, de modo que nada queda para los demás.

No vaya a creerse por eso que carecemos de músicos inspirados, muy al contrario, yo creo que ahí está el mal, en la mucha abundancia.

Tenemos Progresistas que tocan el tambor y la corneta a las mil maravillas; Moderados que manejan el bombo como ninguno; Neos que tienen una embocadura para ciertos instrumentos que ni pintada; Carlistas que soplan a dos carrillos en el fagot a pedir de boca; Demócratas que tocan el clarinete y otros instrumentos suave y admirablemente. Pero el mal está en el conjunto. Todas las sonatas tienen su parte de ambición, y se ejecutan tan *in crescendo* que las más veces arman un *Guirigay* como el que no hace mucho atronaba nuestros oídos.

Luego, otro de los inconvenientes para que resulte completa armonía es que abundan demasiado los violones, pues son muchos, muchísimos los que tocan el violón, instrumento que si bien en un principio cuesta trabajo, la costumbre hace que al poco tiempo se maneje cómodamente.

[...]

Suele también suceder que los músicos *en acción* demuestran demasiada afición a las partituras que tienen muchos *bemoles*, y como la mayoría está por los tonos naturales, se arma a lo mejor una de gritos y de silbidos capaz de atronar a medio mundo.

Entonces llega el pueblo, y arma la gran *fuga* que admiraría al mismo Bach; y ha habido casos en que ha ejecutado la *Pasión* de una manera sorprendente...

Podría continuar en estas y otras consideraciones, pero sería cosa de nunca acabar, y sólo me he propuesto apuntar un tema que sirva a algún buen contrapuntista.

No quiero molestaros, porque no sé si estáis templados para seguirme en mis observaciones.

Estas, a primera vista, parecen fútiles, mas creed que en el fondo encierran una verdad, si no nueva, por lo menos grande.

En el concierto monstruo español, que actualmente tiene proporciones colosales, todos nos vamos a volver locos y el final va a ser tremendo, desgarrador, y ¡ay del que haga un gallo!

¿Y sabéis por qué?: por falta de armonía. La armonía en el mundo es el todo, es la fuente del bien, es el bienestar supremo, es la virtud bajada del cielo, es la palabra misma del Todopoderoso.

La naturaleza es sublime porque es armónica.

Buscad la armonía para vuestros pensamientos y vuestras acciones y seréis felices.

Que reine en España la armonía, y reinará el bienestar, y la quietud.

A.[ugusto] F.[errán]
Diario de Alcoy
97: 27-VI-1865.

GERARDO DIEGO ANTE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: LA AFINIDAD INTELECTUAL Y LA MÚSICA ANTE TODO

Francisco Javier Díez de Revenga

De los muchos escritores, españoles especialmente, sobre los que Gerardo Diego escribió a lo largo de su vida, Gustavo Adolfo Bécquer fue uno de los preferidos y de su admiración por la poesía y la prosa del poeta sevillano dejó abundantes muestras escritas, algunas bastante difundidas, otras olvidadas, y una sustanciosa parte de ellas prácticamente inéditas. En el proceso de elaboración de la *Prosa completa* de Gerardo Diego¹, que actualmente se está llevando a cabo, se utilizan un total de 3.500 originales escritos en forma de ensayos académicos y de artículos para la prensa y para la radio, conservados en el archivo familiar². Gerardo, como se sabe, era colaborador habitual y muy asiduo de la prensa madrileña, especialmente de *ABC* y de *Arriba*, y sus artículos sobre los más diversos temas, pero casi siempre de contenido directo o indirectamente literario, llegaron a ser muy apreciados por los lectores de la España de 1940 a 1980. Un aspecto menos conocido del lector actual es su trabajo para la radio. El poeta cántabro matuvo desde la década de los cuarenta hasta la década de los setenta un tiempo de radio en Radio Nacional de España, Tercer Programa, con el título de *Panorama Poético Español*, del que

¹ En la actualidad, en preparación en seis volúmenes, en los tomos IV-IX de *Obras completas*, Alfaguara, Madrid, 1996 y siguientes. Se ha organizado de la siguiente forma: volúmenes I, II y III («Poesía»), edición de Francisco Javier Díez de Revenga; volúmenes IV y V («Memoria de un poeta»), edición de Francisco Javier Díez de Revenga; volúmenes VI, VII y VIII («Prosa literaria»), edición de José Luis Bernal; volumen IX («Prosa musical»), edición de Antonio Gallego.

² Los textos se conservan en el Archivo de la Familia de Gerardo Diego, ordenados por Elena Diego, a quien agradezco una vez más su amable y generosa colaboración en la búsqueda de los originales. También agradezco a María Josefa Díez de Revenga la localización de originales de prensa coincidentes con el centenario becqueriano.

se conservan en el archivo familiar unos 1.500 originales, que contienen comentarios sobre poesía española que eran difundidos por la primera emisora de España para Hispanoamérica. Tales textos, teóricamente publicados al haber sido difundidos por las ondas, permanecen inéditos en letra impresa, aunque muchos de ellos coinciden, siempre de forma parcial y dentro de complejos procesos de reelaboración de su escritura, con artículos de prensa, con ensayos más profundos y con textos también inéditos o publicados de conferencias y discursos. A lo largo del proceso de elaboración de la *Prosa completa* de Gerardo Diego se están sometiendo estos originales a una rigurosa selección con el fin de mostrar de la producción prosística gerardiana aquellos textos que reflejen de forma «completa» lo que fue su ingente obra intelectual.

Bécquer, en efecto, fue objeto de atención constante de nuestro escritor y, a través de esta colaboración para la revista de los estudios becquerianos, queremos ofrecer la relación completa de textos escritos por Gerardo Diego sobre el poeta sevillano, reflejar sus preferencias a través de los contenidos de algunos textos y publicar, por primera vez de forma impresa, tres originales del *Panorama Poético Español*, que pueden mostrar al lector el contenido y la forma de estos «radiotextos» —como los llamaba Gerardo— y su interés tanto por su contribución a la difusión de la obra becqueriana como por su condición de escritos llenos de admiración hacia el autor de las *Rimas*.

De todos los textos becquerianos de Gerardo Diego, quizá el más difundido es el titulado «Bécquer», aparecido como prólogo al libro *Bécquer 1836-1870*, que el Banco Ibérico publicó en Madrid, con motivo del centenario, en la Navidad de 1970³. Es un extenso resumen de sus muchas reflexiones sobre Gustavo Adolfo Bécquer, en el que se recogen aspectos tratados ya en algunos artículos y otros completamente nuevos. Así se ocupa de la oportunidad del centenario de 1970, de la definición de la prosa desde el punto de vista de Gustavo Adolfo Bécquer y de las reflexiones que sobre la poesía hizo Bécquer en el prólogo a Augusto Ferrán. Trata igualmente de los artículos, de las cartas, de las leyendas y de las rimas, para terminar con un breve ensayo sobre Bécquer y Chopin con un comentario final a la rima «Yo sé un himno gigante y extraño».

A Gerardo Diego también le interesaron los aspectos biográficos, y entre ellos la intimidad amorosa del poeta. En «Los amores de Bécquer», original para *La Nación* de temprana fecha, 1942, tras unas referencias a la vida soriana de Bécquer, analiza los diferentes amores del poeta que inspiraron las rimas. Desde luego, los nombres de Julia Espín y de Casta Esteban, su mujer, están presentes en estas reflexiones de Gerardo Diego por el mundo inseguro y confuso de las posibles enamoradas del poeta o aquellas mujeres de las que el poeta se enamoró. «Casta y Gustavo» amplía aspectos ya señalados en el artículo anterior.

³ Ver referencias bibliográficas y hemerográficas al final de este artículo.

La dedicación becqueriana de Gerardo tiene en su «Homenaje a Bécquer», leído en la Real Academia Española, en diciembre de 1970, su muestra más representativa por lo que tiene de referencia a su admiración larga hacia el poeta al que ha glosado tanto en prosa como en verso. Es un artículo muy interesante porque contiene nuevas reflexiones sobre el ritmo en Bécquer y en la poesía en general, y también porque recoge todos los poemas que Gerardo Diego dedicó a lo largo de su vida al poeta sevillano. En el primer aspecto hay consideraciones que merecen especial recuerdo: «Los valores rítmicos de un poeta no se deben medir en abstracto, sino en relación con lo que a través de ellos nos comunica y que sin ellos sería un mensaje, una confidencia, frustrada, fracasada». Y señala el gran número de variaciones rítmicas existente en las rimas de Bécquer. Ha contado entre las 76 rimas no menos de 59 variaciones. Respecto a los poemas son los siguientes, recogidos todos en el artículo, aunque nosotros añadimos los datos bibliográficos identificatorios imprescindibles⁴:

1. «Rima. Homenaje a Bécquer», *Manual de espumas*, [1922], OC, I, 176.
2. «Bécquer en Soria», *Soria sucedida*, [1930], OC, II, 941.
3. «Rima penúltima. En el centenario de Bécquer», *Hasta siempre*, [1936], OC, I, 618.
4. «La visita», *El jándalo*, [1959], OC, II, 39.
5. «El monte de las ánimas», *Soria sucedida*, [1969-1974], OC., II, 1014.

Como ya sabemos, todo lo relacionado con la música, con el ritmo, con los sonidos, con los aspectos incluso hasta fónicos o fonéticos, siempre llamó la atención de este atento lector de Bécquer. «Bécquer y Chopin» lo ofreció como artículo para *La Nación* de Buenos Aires, en 1970. Constituye las dos terceras partes del artículo «Bécquer y Chopin», que figura en *Crítica y poesía*, éste a su vez parte también del texto del libro del Banco Ibérico. En la conferencia titulada «Notas sobre Zorrilla y música de Bécquer», pronunciada en la Casa-Museo Zorrilla de Valladolid en 1975 también se interesa por la música. Al autor del Tenorio apenas hace una referencia inicial porque el texto de la conferencia está dedicado en su casi totalidad a «Bécquer y la música» como se destaca en el texto al incluir este título. En sus páginas reelabora algunos trabajos anteriores, reutiliza textos de *Panorama Poético Español* y, como era su costumbre, añade nuevas ideas. Los asuntos tratados son la relación de Bécquer con la música y hasta qué punto sabía música, la «orquesta de Bécquer», es decir los instrumentos que aparecen en sus obras: arpa, órganos y campanas, con una referencia final a los músicos que interesaron al poeta y aquellos que pueden relacionarse con él. Termina con la idea de que Bécquer era un músico de la naturaleza y los secretos de la música de la poesía becqueriana que sólo apunta en la despedida de la conferencia titulada

⁴ Gerardo Diego, *Obras completas. Poesía*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Aguilar, Madrid, 1989. 2ª edición, Alfaguara, Madrid, 1996.

«Percusión y asonancia». Hay otros aspectos interesantes en relación con la música y Bécquer tratados por Diego. En «Campanas», considera que, igual que a Schiller se le ha llamado el poeta de las campanas, el mismo calificativo merece Gustavo Adolfo Bécquer no sólo como poeta sino también como prosista, pues las campanas abundan en su obra con toda clase de variaciones y modalidades. En «Imantación musical de Bécquer», advierte que Bécquer es entre los poetas españoles un poeta muy cercano a la música. Lo era también a la pintura, y más concretamente al dibujo, que practicó, pero en su obra se advierte sobre todo una especial imantación musical, que no es sólo referencia a la música que oyó de grandes compositores de su tiempo, como se prueba por sus escritos de crítica musical, sino que su obra está presidida por el sentido de lo musical, «Tanto por su música interior y su gracia rítmica como por las continuas menciones que nos ofrece de la música de los hombres y de la todavía más difícil de captar y expresar, la música de la naturaleza, que tuvo en él el oído más prodigiosamente atento y delicado.»

De las relaciones con otros escritores destaca su interés por el posible paralelo biográfico entre «Bécquer y Antonio Machado», como se titula un artículo de 1970. En efecto, Bécquer y Machado eran ambos sevillanos y ambos recalaron en Soria. Pero no es más que una casualidad o una coincidencia del destino, por más que Machado era admirador de Bécquer, independientemente de las coincidencias biográficas. Desde el punto de vista literario se parecen poco o nada, y para hacer una comparación que revele la distinta forma de mirar la realidad, lógica dado el tiempo transcurrido entre un sevillano y otro, escoge la forma de describir la luna que ambos poetas llevan a cabo en pasajes de sus obras. En «Rumbo inicial», considera la importancia de Bécquer en relación con la poesía de moda en la época de Antonio Machado. «Mandolina, arpa, piano» trata en esta ocasión sobre un antecedente y una consecuencia de la famosa rima becqueriana «Del salón en el ángulo oscuro». El antecedente es Alfredo de Musset, en el que aparece una mandolina silenciosa que espera la mano que la haga vibrar, en la comedia *En qué sueñan las muchachas*, que, seguramente, Bécquer no llegó a conocer. La consecuencia, el poeta belga Rodenbach, que nos ofrece en su poema «La vie de les chambres», un piano que espera ser tocado, olvidado, «dans l'angle obscur de la chambre». «Idiomas y poesía», por último, es un artículo muy curioso en donde trata de la relación de Bécquer con la cultura alemana a pesar de que no sabía ese idioma, al contrario que otros románticos españoles como Enrique Gil y Carrasco Bécquer admira su ascendencia alemana y de ahí su apellido castellanizado, lo que a Gerardo sugiere algunos comentarios, sobre todo al pasarlo a ortografía española, y añadirle una c antes de la qu, lo que parece una *sobra* de ortografía y a algunos becqueristas les hace el esfuerzo inútil de pronunciarla. «Absurdo», concluye Gerardo. El resto del artículo versa sobre la posibilidad de las fuentes alemanas de Bécquer y cómo éste las conoció.

Entre los artículos que tratan aspectos generales, «Bécquer, poeta difícil»,

se refiere a la posible dificultad de Gustavo Adolfo. Al considerar cuatro clases de poetas, dos de fáciles y dos de difíciles, a Bécquer le correspondería la de poeta difícil, en tanto que trabajó laboriosamente sus poemas, y fácil, por la transparencia de sus poemas. Y a creerlo así le inclina su idea de que Bécquer nunca quiso publicar sus rimas y que se disponía a ordenarlas a sus veteranos treinta y cuatro años, cuando murió. Lope de Vega era igual, siempre corregía un poema cuando lo volvía a utilizar: «ríete, Laurencio, de poeta que no borra», dice uno de sus personajes. En «La asonancia», defiende, frente a Eugenio d'Ors, la riqueza de la asonancia. La relación con Bécquer procede de las palabras del autor del *Glosario* que, despectivamente, aludía no a Bécquer pero sí a «la ramplonería becqueriana», algo que ha suscitado reciente polémica. Gerardo Diego argumenta en favor de la asonancia, valora su originalidad y carácter único en la métrica europea y como ejemplo de su calidad trae al romancero y a las exquisitas rimas de Gustavo Adolfo Bécquer.

Como en el artículo anterior, Gustavo Adolfo es a veces una mera referencia a la hora de glosar a otro poeta. Así ocurre en «De cartuja a cartuja», en el que trata sobre el poeta Juan Ruiz Peña. En «Luna de agosto», aparece nombrado Bécquer en relación con la luna. Y en «Burla para despistar» trata sobre Lope de Vega. Bécquer entonces es referencia sobre el dormir bien y el roncar de un sochantre.

Sin duda, los artículos más brillantes de Gerardo Diego en el contexto becqueriano son aquellos que constituyen un comentario de una determinada rima. Así, hay que citar «Las golondrinas de Bécquer», sobre su más famosa rima. Parte de sus recuerdos personales de las golondrinas como animales unidos a su biografía que veía de niño en Santander y que luego ha encontrado en tantos lugares: Badajoz, Málaga, Almería... Comenta algunos aspectos semánticos —el adjetivo «oscuras»—, sintácticos y sobre todo de ritmo, ya que, una vez más, es lo que más admira de esta rima como de otras de Bécquer. Ritmo conseguido con muchos elementos, pero en este caso muy llamativo el contraste entre esdrújulos y agudos. «La emoción lírica y ardiente de sentimiento no se pierde un sólo instante. Los versos podrán ser sucesivamente más o menos insustituibles palabra a palabra, pero la temperatura sostenida y aun creciente no los abandona nunca.» «Una rima de Bécquer» constituye un comentario de la rima «Olas gigantes que os rompéis bramando», considerada por Diego como la «rima de la desesperación», en la que el poeta expresa su estado de angustia, de soledad y de agonía dirigiéndose a los elementos de la naturaleza. Destaca la «armoniosa y maravillosa musicalidad que dejándose llevar del ritmo esencial dibuja en el aire las espirales y los latigazos de las palabras mismas.»

«¡Duerme!» es un interesante comentario a la rima XXVII considerada como «berceuse» (canción para dormir) o nocturno, pero también con algo de barcarola o de nana. Porque lo que más admira a Gerardo Diego es la capacidad de Bécquer para crear un ritmo musical con su rima, compuesta de un

preludio, un período central dividido en tres grupos dobles y una coda. Y dentro de esta estructura crea una especie de balanceo absolutamente admirable, un ritmo en el que se idealiza pero también se siente la realidad vivida: «Y nos parece más verosímil la realidad vivida de la situación cuando el poeta pone la mano sobre el propio corazón para que su latido no suene y turbe la calma solemne de la noche. Y se levanta a cerrar las persianas, no sea que filtren el azulado rayo.»

Artículo sobre una determinada rima es también «Bécquer», texto publicado en *Arriba* en 1970. Tras unas breves consideraciones sobre el aprecio que merece Bécquer al lector actual, se centra en cuestiones que a Diego particularmente le importan, en concreto las referentes al ritmo, tan interesante en Gustavo Adolfo Bécquer. Y pone un ejemplo: los primeros versos de «Yo sé un himno gigante y extraño...», que le hacen meditar sobre la utilización por Bécquer, o por un poeta cualquiera, de los recursos del ritmo y la innovación que les imprime: «Lo primordial es ver qué ha hecho Bécquer con esa estrofa y cómo le sirve para expresar lo que nos quiere decir. No hay ritmos ni buenos ni malos. Todo verso, toda estrofa, toda acentuación o rima o falta de rima es buena cuando canta, cuando el verso, gracias en gran parte a la delicadeza de su empleo y a su adecuación al sentimiento o pensamiento al que sirve de cauce, nos conmueve de modo inefable. Sí, inefable. En último extremo el fenómeno de la poesía es inexplicable.»

También «Cendal flotante» es un comentario sobre una rima, en concreto la XV de Bécquer, en el que advierte sus cualidades estructurales, su musicalidad, y, sobre todo, la peculiaridad dentro de las *Rimas* del enfrentamiento entre el tú y el yo. Contiene esta rima referencias semánticas que a Gerardo Diego debieron resultarle especialmente atractivas. Recordemos que en sus versos figura el título de uno de los libros de la trilogía amorosa de Pedro Salinas, en concreto *Largo lamento*, algo que ya es muy conocido en la bibliografía del 27. No lo es tanto el hecho de que la rima contiene otro título de libro poético, en este caso del propio Gerardo Diego: *Cometa errante*, su último libro precedente de las ya seleccionadas *Poesías completas*, que reunió y no llegó a ver publicadas⁵.

Por último, la rima «Cerraron sus ojos» es objeto de atención en el radiotexto titulado «Autógrafos y borradores». Se sabía que existían autógrafos con poemas de Bécquer, pero no borradores. Gerardo Diego conoce la existencia de un borrador de «Cerraron sus ojos» a través de la conferencia que Alberto Sánchez dio en el Instituto de Enseñanza Media «Cervantes» en noviembre de 1970 en un acto conmemorativo de Machado y Bécquer.

También prestó atención a la obra en prosa de Bécquer. Así, escribió la introducción e hizo la selección de algunas de las leyendas, las relacionadas con Soria, en el volumen titulado *Leyendas sorianas*. En un breve prólogo de

⁵ Gerardo Diego, *Cometa errante*, Plaza & Janés, Esplugues de Llobregat, 1985.

diez páginas recoge las circunstancias que rodean la existencia de cinco leyendas sorianas. Las leyendas son «El rayo de luna», «La promesa», «Los ojos verdes», «La corza blanca» y «El monte de las ánimas». Aprovecha sus páginas para plantearse cuestiones en torno a la tradición y la imaginación, la realidad y la leyenda, pero sobre todo para valorar la relación con Soria de cada una de las cinco leyendas. Al final, transcribe su soneto «El monte de las ánimas».

Las *Cartas desde mi celda* suscitaron del mismo modo comentarios de Gerardo. En «Bécquer en el claustro», refiere cómo le gusta imaginarse a Bécquer en el claustro de un monasterio sintiendo vibrar su historia y su misterio. Jovellanos es el primer romántico que siente la poesía del claustro y Bécquer la refleja con frecuencia en su prosa, en sus descripciones de tal recinto conventual o monástico. Recuerda la descripción del claustro del Monasterio de Veruela como ejemplo de la capacidad pictórica de Bécquer a la hora de sentir la magia de las piedras medievales. Sin soñar tanto como en su poesía, en su prosa deja paso a su vocación pictórica, aunque no renuncia a envolver las «reliquias de la historia en los velos embellecedores de su prosa de poeta». En «Bécquer y el turismo», considera que el poeta sevillano es un adelantado en el uso de la palabra *turista*, cuando en la primera de sus *Cartas desde mi celda* describe, en el vagón en el que viaja de Madrid a Tudela, la figura de un caballero inglés que viaja por viajar, debidamente equipado con todos los accesorios que llevaba un viajero de su tiempo. «Nada más acabado y completo que su traje de *touriste*», escribe Bécquer. Gerardo Diego destaca la novedad en estos tiempos en que el turismo se está poniendo al orden del día, aunque turistas del norte ya los hay en el *Persiles*, pero Cervantes no los llama turistas, por más que respondían al concepto de viajero por gusto de viajar.

La figura del Bécquer prosista tiene otros matices, así su condición de prologuista, que fue el objeto del radiotexto titulado «Dos prosas», en el que señala en Gustavo Adolfo dos tipos de prosa: una «opulenta, lenta y opulenta, legítimamente retórica» y otra «rápida y delgada, sentenciosa o poética». Como ejemplo de la primera, cita una de sus descripciones (de las leyendas); como ejemplo de la segunda, cita el prólogo a *La soledad* de Ferrán, donde justamente Bécquer distingue a su vez dos tipos de poesía.

Y, finalmente, para completar su interés por Bécquer, fueron objeto de sus comentarios algunos libros aparecidos sobre el poeta sevillano. Así, «Bécquer de par en par» es una reseña del libro de Heliodoro Carpintero titulado *Bécquer de par en par*, publicado por Ínsula, en Madrid, y «Bécquer siempre y pronto» comenta la edición de *Rimas y prosas* de Rafael de Balbín y Antonio Roldán, en la que glosa la utilización por estos críticos de las novedades aportadas por el *Libro de los gorriones*.

De entre los diferentes artículos, fáciles de localizar algunos de ellos en hemerotecas y bibliotecas, hemos seleccionado para esta sección de «Textos»,

tres radiotextos inéditos en letra impresa, que pueden resultar representativos del trabajo realizado por Gerardo Diego⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS

- «Autógrafos y borradores», *Panorama Poético Español*, 1456, 25-11-1970. (Archivo de la Familia Gerardo Diego: AFGD-3280)
- «Bécquer». Tirada aparte del prólogo al libro *Bécquer 1836-1870*. Banco Ibérico, Madrid, 1970. (AFGD-118)
- «Bécquer», *Arriba*, 14-6-1970. (AFGD-1343)
- «Bécquer de par en par», *Panorama Poético Español*, 541, 8-1-1958. (AFGD-2456)
- «Bécquer en el claustro», *ABC*. (AFGD-748)
- «Bécquer, poeta difícil», *Arriba*, 27-12-1970. (AFGD-1356)
- «Bécquer restaurado», *La Nación*, 25-4-1943.
- «Bécquer siempre y pronto», *Panorama Poético Español*, 1276, 26-2-1969. (AFGD-2629)
- «Bécquer y Antonio Machado», *Arriba*, 9-11-1969. (AFGD-572)
- «Bécquer y Chopin», *La Nación*, 1970. (AFGD-1277)
- «Bécquer y Chopin», en *Crítica y poesía*. Júcar, Madrid, 1984, pp. 203-212.
- «Bécquer y el turismo», *ABC*, 1-7-1976. (AFGD-1743)
- «Burla para despistar», *La Tarde*, 23-11-1948. (AFGD-1875)
- «Campanas», *Panorama Poético Español*, 1875, 30-1-1975. (AFGD-3251)
- «Casta y Gustavo», Original, abril 1942. Para *La Nación*. (AFGD-1670)
- «Cendal flotante», *Panorama Poético Español*, 1452, 18-11-1970. (AFGD-3279)
- «De cartuja a cartuja», Original para *España, España*, 15-12-1950. (AFGD-1442)
- «Dos prosas», *Panorama Poético Español*, 1438, 4-10-1970. (AFGD-2584)
- «¡Duerme!», *Arriba*, 6-12-1970. (AFGD-1163)
- «Homenaje a Bécquer», *BRAE*, L, CXCI, sept-dic, 1970. (AFGD-123)
- «Idiomas y poesía», *Arriba*, 22-11-1970. (AFGD-1359)
- «Imantación musical de Bécquer», *Panorama poético español*, 1447, 4-11-1970. (AFGD-3277)
- «La asonancia», *España*, 11-9-1960. (AFGD-1540)
- «Las golondrinas de Bécquer», *ABC*, 15-12-1970. (AFGD-62)
- «Las serranillas sitiadas», *El Noticiero Universal*, 28-1-1952. (AFGD-846)
- Leyendas sorianas*, Prólogo. Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Préstamos de la Provincia de Soria, Soria, 1970. (AFGD-11)
- «Los amores de Bécquer», original para *La Nación*, 1942. (AFGD-1653)
- «Luna de agosto», *Arriba*, 15-8-1985. (AFGD-1452)
- «Mandolina, arpa, piano», *Panorama poético español*, 1451, 18-11-1970. (AFGD-3278)
- «Notas sobre Zorrilla y música de Bécquer», *Estudios románticos*, Casa-Museo Zorrilla, Patronato Quadrado, CSIC, Valladolid, 1975. (AFGD-2177)
- «Rumbo inicial», *Panorama Poético Español*, núm. 825, 21-8; 5-9-1963. (AFGD-3219)
- «Una rima de Bécquer», *Arriba*, 13-7-1966. (AFGD-430)
- «Una rima inédita de Bécquer», original, para *La Nación*, diciembre de 1942. (AFGD-1672)

⁶ Agradecemos a la Familia de Gerardo Diego su permiso para la edición de estos originales.

TEXTOS

Gerardo Diego

IMANTACIÓN MUSICAL DE BÉCQUER

Gustavo Adolfo Bécquer era esencialmente un poeta, era un poeta esencial. Era también un pintor virtual, aunque manejase más el lápiz que los pinceles. Pero su capacidad de dibujante y colorista, si no estuviese acreditada por su obra en verso y en prosa, lo estaría por sus mismos apuntes de los cuales algunos han llegado hasta nosotros. Sin contar lo que le venía de herencia. Pero además, Gustavo, sin ser realmente músico, músico técnico compositor o instrumentista, aunque de lo uno o de lo otro gozase por naturaleza de aptitudes evidentes, sí que era un enamorado de la música. En su tiempo se hablaba ya mucho de magnetismo y los misterios de la atracción magnética empezaban a estudiarse científicamente. El imán sería un juguete para Bécquer, como lo fue todavía —y qué juguete inolvidable— para los niños de la primera década de nuestro siglo.

El imán propiamente dicho, el imán de nuestros juegos, en forma de herradura pero con los brazos rectos y no curvados, puede ser símbolo del magnetismo, de la seducción, hechizo, encanto, pasión arrebatadora de la música romántica. Podíamos entonces, nosotros niños de 1905, por ejemplo, sentirnos conquistados, subyugados por la órbita grandiosa de las creaciones de Juan Sebastián Bach, por el genio y gracia de Mozart, por la humanidad y hondura de Beethoven, pero nuestras partículas más sensitivas se arrojaban sobre los brazos del imán —color de armonía, intensidad melódica, inventiva rítmica, metal nuevo de voz— de Chopin, de Schumann, genios supremos entre otros también frotados de magnetismo romántico de su época.

Nos consta que Bécquer sintió así la música melódicamente bellísima de Bellini y sin duda gozaría también de la de Schubert, la de Weber, la de Mendelssohn, nombres que constan en sus páginas de comentarista de la música de su tiempo, así como muy probablemente de la de Chopin y Schumann. De tal modo que podemos legítimamente afirmar la imantación musical de Bécquer como presente a lo largo de toda su obra, y actuante con matices inconfundibles de sabor romántico.

En la poesía española no hay, al menos hasta el siglo XIX, otro caso de afición a la música, de sensibilidad delicada para percibirla y gozarla, comparable al de Gustavo Adolfo. Otros excelsos poetas la han incorporado, asimilado en sus poemas, en su eufonía rítmica, o bien, en sus manifestaciones naturales y previas a su aprovechamiento por la conciencia y el oficio humanos. La naturaleza en lo que nos ofrece de música esencial y sin signos ni palabras, invade, empapa deliciosamente la lírica de Garcilaso, eleva a cimas inaccesibles la de San Juan de la Cruz, está omnipresente en la de Lope, susurra a lo largo de la de Meléndez Valdés, encanta las coplas del cancionero anónimo y de sus enamorados como Gil Vicente por citar sólo el caso más insigne, deleita a los poetas de su escuela y les sugiere onomatopeyas y trasposiciones, a veces felicísimas. Por otra parte, tenemos a los poetas que han sido músicos profesionales y que naturalmente reflejan la doble vocación y destreza en ambas artes. Gil Vicente es un caso probable y lo son seguros el grande Juan del Encina, Jorge Montemayor, Luis Milán, posiblemente Góngora y de modo menos especulativo Fray Luis de León y Lope. En cuanto al virtuoso Orfeo Jáuregui, se nos muestra como instrumentista, vihuelista de arco y divo cantor, sentidor y expresador de los más re-

cónditos matices de otros instrumentos, como las trompas que «canoras aunque horribles / son a un tiempo tremendas y apacibles.»

¿Sería temerario suponerle a Juan Ruiz tañedor de alguno o algunos de los instrumentos de su fabulosa orquesta? Lo temerario sería imaginarle lego hasta el punto de no haber tomado en sus manos, por ejemplo, bien la guitarra morisca, bien el corpudo laúd. Y nos falta el mayor de todos, el Rey Alfonso. La imantación musical de Bécquer es de otra estirpe. No se basa principalmente en conocimientos ni en prácticas. Se confirma en cada verso y en cada párrafo prosístico, tanto por su música interior y su gracia rítmica como por las continuas menciones que nos ofrece de la música de los hombres y de la todavía más difícil de captar y expresar, la música de la naturaleza, que tuvo en él el oído más prodigiosamente atento y delicado.

Gerardo Diego

Panorama Poético Español, núm. 1447, Radio Nacional de España. Tercer Programa, 4 de noviembre de 1970.

MANDOLINA, ARPA, PIANO

Mandolina, arpa, piano: tres instrumentos musicales puestos en una serie que parece arbitraria pero que, para nuestro caso de hoy, aparece como cronológica. En cronología absoluta, o para hablar más científicamente en la lengua de hoy, en diacronía, el orden debería ser: arpa, mandolina (instrumento de la familia del laúd) y piano. Pero según su aparición como ejemplo o alegoría o símbolo dentro de una posible sucesión poética, el orden que nos interesa es el que hemos fijado. Porque nos vamos a referir a una supuesta continuidad generada, influencia o consecución en la poesía del siglo XIX. El motivo de que los críticos e investigadores se hayan fijado en este linaje instrumental y en su aplicación en circunstancias similares es una muy comentada rima de Bécquer, la que empieza «Del salón en el ángulo oscuro».

Insistamos una vez más en que lo que de veras importa en la filiación y transmisión de expresiones poéticas, no es su génesis sino su eficacia y resultado que puede ser original contra toda aparente semejanza. El que A preceda a B no quiere decir que B imite a A, ni mucho menos que le plagie o le copie. Y si se puede probar un conocimiento por parte de B del hecho precedente A, si A queda anulado, oscurecido por B, si el robo resulta superado por el asesinato, el saldo estético y aun moral es lícito y positivo. Empecemos, pues, por la mandolina, instrumento de cuerda pero no de arco, que, ya bajo la forma más popularizada con eme, «Mandolina», ya con be, «Bandolín» abunda en la poesía de hacia 1900, por ejemplo en Juan Ramón Jiménez y aparece a cada paso en evocaciones versallescas con referencias a fiestas galantes y a cuadros de Watteau. El famoso poeta Alfred de Musset dice por boca de un personaje de su comedia *En qué sueñan las muchachas* -traducido al pie de la letra aunque se pierda el verso francés-: «Yo estoy en un salón como una mandolina / olvidada al pasar sobre el borde de un cojín. / Ella encierra en sí misma una lengua divina / mas si duerme su dueño, todo queda en su seno.»

Como advierte Dámaso Alonso, uno de los descubridores de la semejanza con la

rima de Bécquer -y digo uno de los descubridores, porque hay dos que sin saberlo mutuamente lo habían advertido; con los críticos e investigadores para exactamente igual que con los poetas y artistas en esto del A y del B- decimos, pues, que como advierte Dámaso Alonso hay una indudable similitud de imagen o alegoría. Y tres palabras - Salón, dueño, olvidada- que puedan sugerir un conocimiento por Gustavo de la comedia de Alfredo. Y, sin embargo... Las comedias de Musset no eran en 1860 tan populares como sus poesías y la presencia muda de un instrumento callado ofrece una posibilidad de emoción musical -música del silencio, poesía inglesa elisabetiana, San Juan de la Cruz, Lope, pintura, realidad misma- que es completamente natural y que puede ocurrírsele a cualquiera, sin necesidad de que la haya leído antes.

Por otra parte, aun dando por válida la sugestión de Musset sobre Bécquer, éste obtiene un partido superior y con sentido nuevo. Todo lo que sigue en la lírica meditación, todo lo del sueño, pero un sueño de muerte o de muerta, el arpa como árbol que no espera primavera, las notas o pájaros desvanecidos esperando con una espera humana trasferida por la inspiración poética del hombre al árbol, al pájaro, a las notas de música, a las cuerdas de la mandolina, a la mandolina misma, todo eso que la rima becquerina nos trasmite tan delicadamente con su apelación a Lázaro y a su milagrosa resurrección, a su vez trasferida al genio del artista, es privativo, original de Bécquer. Pero sigamos adelante.

Han pasado treinta años y exactamente diecinueve de la muerte de Bécquer y veinte de la priemra edición de las *Rimas* y dos de la de un libro de Boris de Tannenberga *La Poesía Castellana* que traduce al francés entre otros textos el de la rima del arpa. Y ahora el arpa se convierte en piano. Y el poeta se llama Rodenbach, belga de lengua francesa y muy famoso entre poetas, prosistas y lectores modernistas de 1900 por su dormida o muerta Brujas natal. En su poema «La vida de las ‘chambres’» (difícil de traducir el título aislado, porque ni cuartos, ni cámaras ni piezas ni aposentos nos suenan ni equivalen bien) encontramos unos versos que dicen así. El libro se llama *El Reino del Silencio* y aparece en 1891. «En el ángulo oscuro del salón (el poeta escribe «chambre», pero nos permitimos becquerianamente interpretar salón), el piano sueña esperando unas manos de novia.» Este comienzo es el que nos interesa. ¿Hubo imitación o involuntario recuerdo de Bécquer? Que pudo haberlo es evidente, dadas las circunstancias tan precisas. Recordemos también que Bruselas acaba de ser residencia de Albéniz, traductor musical de Bécquer, y de Arbís, mientras que Verhaeren, el gran amigo de Regoyos viene a la España negra. Una camaradería entre poetas y artistas belgas y españoles se ha anudado en una ciudad relativamente chica. Y es sobre todo la coincidencia notabilísima la que nos deja asombrados: «Dans l’angle obscur de la chambre». «Del salón en el ángulo oscuro». El mismo sustantivo, que pudo ser rincón y es en ambos «ángulo» con el propio adjetivo «oscuro» y el otro equivalente nombre «chambre», «salón». Luego el arpa se trocó piano, más propicio al contraste con las manos pálidas. En cualquier caso el verso de Bécquer es superior rítmicamente y eufónicamente. El ángulo se retira al fondo de la perspectiva y de la sombra, gracias a su acento esdrújulo y su posición en el centro del verso.

Gerardo Diego

Panorama Poético Español, núm. 1451, Radio Nacional de España. Tercer Programa, 18 de noviembre de 1970.

CENDAL FLOTANTE

La rima que voy a comentar es la número XV ó 60 en el *Libro de los gorriones*.

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

Tú, sombra aérea que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneces
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul.

En mar sin playas, onda sonante;
en el vacío, cometa errante;
largo lamento
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor,
eso soy yo.

¡Yo, que a tus ojos, en mi agonía,
los ojos vuelvo de noche y día;
yo, que incansable corro y demente,
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una ilusión!

La rima se parece a otras en que el poeta contrapone el tú y el yo. Dos estrofas para ella, otras dos para el poeta. Es motivo éste del enfrentamiento entre la ella cierta o soñada y el yo padecido y sufriente que se encuentra constantemente pero siempre con variantes interesantísimas que lo renuevan. Unas veces es el ideal imposible contra la triste realidad. Otras la adorable maravilla y la imposibilidad trágica de acercarse, de ser digno de ella. A veces, por el contrario, la lealtad frente a la traición, la incompreensión en choque con la entrega y, como consecuencia, el legítimo orgullo del poeta. Los matices del contraste son variadísimos.

En esta rima Bécquer compendia su vocabulario más etéreo, más luminoso, más musical y más trágico. No hay una sola palabra, salvo los inevitables enlaces preposicionales, aunque siempre que le ha sido posible los ha sustituido por simples comas, que no sea esencial, poética y, sin embargo, nunca, ni una ni todas juntas causantes de empalago. Tal es el exquisito gusto, la variedad de atmósferas y de tonalidades y el secreto encanto de su ritmo. Para cualquier oído delicado que no tenga a la vista el texto y sólo escuche la recitación, se distribuye en cuatro estrofas iguales, dos para el «tú», dos para el «yo». El número de sílabas total de cada estrofa es el mismo. La alternancia de versos más largos y más cortos igual. La rima, a primer oído, tam-

bién sigue el mismo orden. Pero en el impreso notamos enseguida que la última estrofa no es exactamente igual que las tres precedentes. Tiene un verso menos. ¿Cómo puede ser esto?

Sencillamente porque el verso tercero y el cuarto — pentasílabos— se han fundido en uno solo, decasílabo. «Yo, que incansable corro y demente». ¿Por qué? Porque para el paralelismo con sus antecesoras fuese completo, se habría necesitado una rima, por ejemplo, en vez de «yo, que incansable corro y demente», haber dicho «yo que impaciente corro y demente». Quizá Bécquer escribió o, sin escribir, compuso primero los dos versos de cinco, con un adjetivo en «ente», bien fácil de botarle y no inferior al definitivo «incansable» que no parece tan superior expresivamente. Y luego se distrajo o, por cualquier otro motivo, por un capricho de asimetría, muy de él, quebró la óptica regularidad, ya que no la acústica asumiendo en uno dos versos.

Por lo demás las cuatro bellísimas estrofas son métricamente iguales. Sus tres rimas van pareadas, y los dos últimos versos pasan del consonante al asonante. Otra diferencia en la última estrofa. No hay pareado final. El verso de cierre «de una ilusión» no tiene pareja. Es una auténtica escapada por la tangente hacia el imposible infinito de esa ilusión. Como siempre en Bécquer, lo inesperado y anticlásico tiene su razón profunda, su correspondencia perfecta con el sentido de lo que se dice. Por eso el verso penúltimo «tras una sombra, tras la hija ardiente» en vez de preparar la rima asonante para el final, se vuelve atrás a rimar con el anterior «demente». Y esto es lo que explica, aun mejor que la otra hipótesis que avanzamos del descuido o cambio de adjetivo, la diferente fisonomía de la estrofa.

Anotemos por último que todos los versos están contruidos con períodos de cinco sílabas, sin más obligación acentual que la de la cuarta sílaba. Métrica de pies iguales, anticipándose a la que va a ser costumbre y casi manía de los modernistas, si bien los de cinco sílabas, los más largos posible dentro del concepto «pié métrico» sean mucho menos utilizados que los de cuatro o de tres, más normales en la fonética española. Muchas bellezas tendríamos que anotar. La sucesión de llama, sonido, niebla y sobre todo el estupendo «gemido» del lago azul. El «mar sin playas», mar de acantilados, trágico, que Bécquer vivió. Y el contraste de plata, que no se cita, y oro de la primera estrofa. Rima en todos sus versos admirable.

Gerardo Diego

Panorama Poético Español, núm. 1452, Radio Nacional de España. Tercer Programa, 18 de noviembre de 1970.

MARÍA TERESA LEÓN, BIÓGRAFA DE BÉCQUER

Gregorio Torres Nebrera

Es frecuente que los escritores se ocupen de los escritores, los evoquen en sus coordenadas vitales y en las razones sabidas u ocultas que les llevaron a la escritura de sus mejores textos, porque es un modo de explicarse a sí mismos en muchas ocasiones. Este fue el caso de María Teresa León, que se supo casi toda su vida de escritora luchando «contra viento y marea» (tomando prestado ahora el título de una de sus novelas sobre la guerra de España y la dictadura cubana precastrista) y por ello se fijó en dos antecesores que, para ella, tuvieron todas las dificultades y sinsabores imaginables, en vida («vidas pobres y apasionadas» que gusta decir María Teresa) y toda la gloria que da la posteridad, cuando la muerte los hizo clásicos: Miguel de Cervantes (*El soldado que nos enseñó a hablar*, Madrid, Altalena, 1978) y Gustavo Adolfo Bécquer, todo su escaso e intenso vivir («escaso de salud, de dinero, de suerte») muerto en «la fría ventisca de un diciembre madrileño, mientras una pobre mujer, su mujer, desordenaba el aire con lamentos inútiles»¹.

Al hermoso e intenso texto de María Teresa del que me voy a ocupar le sigue una edición argentina de las *Rimas* del sevillano que publicó Losada, al cuidado de Rafael Alberti, con la pretensión de que fuese «primera versión original» de los poemas (es decir, de los textos que figuran en el *Libro de los gorriones* sin tener en cuenta las correcciones, que se creían entonces de mano ajena a la del poeta, pero siguiendo la ordenación de la edición del 71) a partir

¹ Aunque parto de ellas, reelaboro aquí ampliamente las páginas dedicadas a este libro de María Teresa León sobre Bécquer, que publiqué en mi estudio anterior *La obra literaria de María Teresa León (autobiografía, novelas)*, Universidad de Extremadura, 1987, pp. 52-58. Ese capítulo sobre las «biografías noveladas» no se incluyó en la monografía de 1996 *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

de las investigaciones de Domínguez Bordona que Alberti se encarga de resumir -como justificación filológica- al frente de la edición: «En 1923, Jesús Domínguez Bordona publica (*Revista de Filología Española*, tomo X) los auténticos versos de Bécquer, esos que andan por debajo del tachón o la letra cariñosa de Narciso Campillo, amigo íntimo a quien el poeta confió pocos días antes de morir el manuscrito de su obra. Al trabajo de Domínguez Bordona debo esta primera versión de las Rimas» (p. 154)².

Así pues, y escribiendo con más precisión, María Teresa convierte en prólogo de una segunda edición de las *Rimas* que ha hecho Alberti ahora para Editorial Losada (1946 y 1951; en nota se indica que la primera fue para la editorial Pleamar, en 1944) una ampliación del texto que había escrito primeramente como guión cinematográfico (vid. *infra*) y manteniendo dos añadidos albertianos -el poema de *Sobre los Ángeles* «Tres recuerdos del cielo» y la prosa (dice Alberti que la primera de su generación en torno al gran poeta) «Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer», aparecida en *El Sol* el 6 de septiembre de 1931- que ya habían aparecido en la edición del año anterior, junto con un breve texto de Juan Ramón «Gustavo Adolfo Bécquer (1870)». La portada del libro parece dar prioridad a la novelización de María Teresa, pues reza del siguiente modo: *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer. (Una vida pobre y apasionada)*, indicando a modo de complemento «con las RIMAS del poeta, un poema y un epílogo de Rafael Alberti»; y en la página de la izquierda el más conocido retrato del poeta que le hiciera su hermano Valeriano en los años sesenta, y que se conserva en la colección sevillana del Conde de Ibarra³. El corpus total de textos becquerianos de esta edición asciende a 95

² «El autógrafo de las *Rimas* de Bécquer» (*RFE*, X, Madrid, 1923, pp. 173-79). Bordona partía de la edición de las *Rimas* de 1907, en 3 volúmenes, y discutía la tesis de Franz Schneider (*Gustavo Adolfo Bécquer. Leben und Schaffen unter besonderer Betonung des Chronologischen Elementes*. Borna-Leipzig, 1914. Tesis de singular importancia en su momento, pero de difícil acceso, que resume ampliamente Rubén Benítez en las pp. 31 y ss. de la bibliografía que cito más adelante, en esta misma nota) acerca de la autoría de quien corrigió el manuscrito becqueriano antes de su edición y llega a la conclusión de que tal mano fue la de Narciso Campillo. Y en consecuencia fija una lectura de las *Rimas* que él considera reitutiva de la voluntad del poeta, lectura que admite Alberti cuando elige texto para su edición de Buenos Aires, Pleamar, en la colección «Mírto» que dirigía el mismo poeta (ed. descrita por Rubén Benítez en su importante monografía *Ensayo de bibliografía razonada de G. A. Bécquer*, Universidad de Buenos Aires, 1961, p. 25). Gerardo Diego se hizo eco, con buenos argumentos, de las razones esgrimidas por Domínguez Bordona en un artículo («Bécquer restaurado») aparecido en *La Nación* de Buenos Aires (25-4-1943) que Alberti muy probablemente conocía. Las investigaciones posteriores de Pageard, Montesinos, Rosales o Sebold han demostrado que esas correcciones que desechaba Bordona como espúreas, eran del propio poeta, que sus amigos editores respetaron. Por ello puede valorar esta edición Rubén Benítez como parcialmente fallida, toda vez que, «además de incurrirse en muchas otras erratas, se repiten todas las omisiones y descuidos del estudio usado como base» (p. 144).

³ Es el mismo que reproduce Montesinos en su libro -de especial utilidad para este trabajo- *Bécquer; biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM, 1977, p. 171.

rimas, cantidad que se logra a través de la siguiente procedencia: las 76 recogidas en la edición Fortanet, 6 incorporadas a los sucesivos corpus de obra becqueriana con posterioridad a 1871, 2 que no habían pasado del manuscrito a la edición y el resto constituido por poemas falsamente atribuidos a Gustavo Adolfo por Iglesias Figueroa en su libro (que tan de cabeza, y con razón, trajo durante años a los becquerianistas) *Páginas desconocidas de G..A. B.* (1923), entre ellas la titulada «A Elisa», cuya recipendaria no era otra que doña Elisa Pérez Luque, esposa del «imitador» Iglesias, e incluida en su libro de 1916 *Tristeza*, falsa atribución que deshizo en su día Rafael Montesinos⁴.

De este libro del que voy a ocuparme apenas dice nada el bibliógrafo Rubén Benítez, lo que indica que debió pasar desapercibido a la consideración de los becquerianistas de mediados de siglo y posteriores. Lo recoge en la entrada 65 de su libro, con estas somerísimas indicaciones: «Biografía novelada. La primera parte sirvió como base argumental para un film argentino que llevó el mismo nombre»⁵. En efecto, es la misma autora quien nos informa del origen de su biografía como un inicial guión cinematográfico, en dos lugares, en un comentario parentético al final de la tercera secuencia de este libro -pp. 91 y 92- tomando pie en uno de los textos dados a conocer por Iglesias, que es una de las fuentes declaradas por María Teresa:

Nosotros unimos la existencia real de Julia a la imaginada de Blanca, engarzando la historia que cuentan las "Rimas" en el escueto cuerpo novelístico, De ahí salió, dramatizado y ampliado, el guión cinematográfico que con un fervor entusiasta ha filmado Alberto de Zavalía. Esteban Serrador encarna al poeta; Delia Garcés a Julia. Todo el film es una posible interpretación de la agonía amorosa de Gustavo Adolfo.

Y más brevemente, lo recordará también en la impagable y excelente *Memoria de la Melancolía*, al evocar las dificultades que el peronismo supuso para varios intelectuales españoles acogidos en el país argentino:

Durante todos estos años ¿qué habíamos hecho nosotros?
Hicimos un balance : nada, no habíamos hecho nada. Me-

⁴ En su artículo «Adiós a Elisa Guillén», *Ínsula* (15-XII-1970) y resumido en las pp. 58-60 de *Bécquer. Biografía e Imagen*.

⁵ El mismo Benítez recoge otras dos biografías del mismo año 51, una italiana debida a Carlo Consiglio (Nápoles) y otra española firmada por Adolfo Sandoval (especializado en biografías escritores del siglo XIX; ahí está su muy utilizada y algo *imaginaria* biografía de Carolina Coronado) editada en Barcelona en 1951. Algo anteriores son las debidas a Laura de Noves (*El amor imposible de G. A. B.*, Madrid, 1942), Eduardo del Palacio (*Pasión y gloria de Gustavo Adolfo*, Madrid, 1947) y la mucho más interesante de Benjamín Jarnés para Espasa Calpe, en el año del centenario 1936: *Doble agonía de Bécquer*.

jor dicho: nos habían prohibido todo. Yo, que había trabajado en varios guiones cinematográficos, por ejemplo, en *La Dama Duende* y en *El gran amor de Bécquer*, el primero con Luis Saslavski y el segundo con Alberto Zavalía, siendo protagonista Delia Garcés, me encontré como los demás, mano sobre mano⁶.

María Teresa tejió su particular visión de la aventura vital y amorosa de Bécquer sobre el cañamazo de las noticias biográficas que tenía a su disposición, con más o menos leyenda entreverada, cuando se puso a escribir. Utilizó fundamentalmente -por lo que iremos viendo- los datos que habían difundido los biógrafos coetáneos del poeta, como Rodríguez Correa (en el prólogo a las *Obras* de Bécquer), Narciso Campillo (semblanza becqueriana aparecida en *La Ilustración de Madrid -1871-* que Iglesias difundió en el volumen primero de sus *Páginas desconocidas*) y sobre todo lo que contó Julio Nombela en varios momentos de sus largo memorial *Impresiones y recuerdos* (1910-1911; hay reedición moderna, por donde cito, en Tebas, Madrid, 1976); aunque también dice en algún momento haber consultado la monografía de Schneider (p.115), pero ignoro si de primera mano. Al fin, Bécquer debía ser un poeta (y una vida) familiar en el ámbito de los Alberti, pues Rafael -que tanto influye en la literatura de su mujer- le rindió temprano homenaje en prosa y verso. El texto albertiano arriba mencionado «Miedo y vigilia de G.A.B.» marca la atmósfera y la pauta de varios pasajes del libro, y sobre todo de sus páginas finales. Así recrea la agonía última del poeta -después de la cotidiana agonía creadora- Rafael (que no en vano lo había elegido como punto de referencia en la crisis de *Sobre los Ángeles*)

¿Es esto la agonía? Sí, debe serlo, porque le parece que el techo de su alcoba se ha ido abriendo despacio y que una nieve venida de Noruega le va petrificando, blanqueándole con una cal helada todo el cuerpo. Pero todavía le viven los ojos, agrandados ahora como nunca.[...] ¿Cómo explicar que el frío, que la nieve, no los vuelvan de hielo en medio de la atmósfera, haciéndolos caer a la tierra, rotos en mil pedazos [...] Cuando, por fin, Gustavo Adolfo Bécquer dobla la cabeza con los ojos cerrados definitiva-

⁶*Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970, p. 273. En curso de publicación hay una edición comentada y anotada del mismo texto por mí en la colección «Clásicos Castalia». Y a esa película debe de referirse E. del Palacio cuando escribe que «cruzando el Atlántico, acaba de proyectarse en cierta pantalla bonaerense una película cinematográfica titulada *El gran amor de Bécquer*» (*op. cit.*, p. 20). Zavalía fue autor teatral y director de teatro y de cine de la Argentina. Fundó el grupo del «Teatro de Buenos Aires», y una de sus piezas más importantes fue la titulada *El límite* (1959), estrenada en París e interpretada precisamente por la nombrada actriz Delia Garcés.

mente, y su espíritu sube a los últimos escabeles del umbral de la gloria, es recibido al alba por un nido de ángeles colgado, como los de los pájaros, a una alta enredadera de campanillas azules.

Y así lo hace, casi en el punto final de su libro, María Teresa:

Ha llegado el fin. En el suelo arde la luz dentro de un vaso, como él pensó. Murmura: "No quiero vivir solo después de la muerte". Ya el corazón no le presta su concurso. ¡Animo, ha llegado la hora de la cita! ¿No lo anuncian así las castañuelas de plata, los tamboriles de los ángeles? En la pobrísima alcoba se oyen lamentos.

Un caballero amigo dice: "Su muerte es una liberación". ¡Qué triste, qué desordenado está el cuarto! ¿Y pensar que ella va a venir? ¡Que todo lo adornen de campanillas azules [...] Murmura: "Todo mortal", y se lo lleva hacia los paraísos inacabables -a él que todo se le acababa tan rápidamente menos el infortunio- la mano de las últimas citas, la del amor definitivo de los poetas: la Gloria. (p.139)

La biografía que a medias inventó María Teresa León de Bécquer se organiza en varios capítulos, tantos como etapas distingue la autora en la vida del poeta, empezando por su infancia sevillana y terminando por su agonía triste, decepcionada y hasta un punto desesperada en un humilde camaranchón madrileño, «en el desvelo último, a tientas, amaneciendo a jardines sin otoño» (p.139).

Sus fuentes más directas son los tres amigos del poeta, Campillo, Correa y Nombela, para los que tendrá atentas palabras epilógicas cuando finaliza la narración⁷. Y todo frecuente y ajustadamente taraceado con citas de la prosa y de los versos de Gustavo Adolfo, haciendo también de esta biografía -el modelo parece claro que es la biografía redactada por Jarnés- una lectura guiada y glosada de la obra becqueriana. Y la organización de esa trayectoria biográfica la diseña María Teresa a modo de un retablo de cinco tablas, las cuatro laterales de similar extensión («Sevilla»: 16 p.; primeros años de estancia madrileña -entre 1854 y 1859 antes de conocer a Julia Espín: 21 p.; el casamiento con Casta Esteban (1861) la estancia en Veruela (1863-64) y los días en Toledo (1868): 27 p; y finalmente el estallido de la septembrina y los dos años últimos: 20 páginas) y una central de mucha mayor extensión -45 p.- en la que

⁷Y alguna otra información puntual tomada de la sobrina del poeta, como más adelante se indica -p. 137-, o del «discreto Blasco», que conoció al poeta cuando era censor de novelas, en sus *Memorias íntimas*, Madrid, 1904.

verdaderamente aflora la inventiva de la narradora: el pasaje que recoge fundamentalmente sus imaginarias relaciones con la cantante Julia Espín, páginas, que justifica el título del libro («El gran amor de G.A.B.») y que en su momento constituyeron el texto base del guión cinematográfico arriba mencionado, y en las que María Teresa da rienda suelta a su inventiva e imagina una historia de amor, celos y desencuentros, tomando como punto de partida, pero de forma muy parcial -según su propia indicación- dos textos que han figurado en la bibliografía becqueriana, uno teatral (la pieza en un acto *Un drama*) y otro que resultó ser atribución inventada de Iglesias Figueroa, el relato *La fe salva* (vol. III de las *Páginas desconocidas*, pp. 23-49).

Procederé seguidamente a recorrer las páginas de esta biografía novelada de Bécquer, anotando y comentando lo que me parezca más significativo de cada una de sus cinco etapas.

I. Infancia y juventud sevillanas: los amigos, los familiares, los pilotos de altura

La biografía empieza por recoger el importantísimo hecho en la vida de cualquiera, incluso de un ser excepcional como Bécquer, que es el encuentro con un amigo, un primer amigo de niñez y adolescencia, Narciso Campillo, codo con codo en los pupitres y los recreos del Colegio de San Telmo. Y se imagina la narradora los días colegiales como un fleco de sus propios días, evocados en más de un cuento, como el titulado «Infancia quemada», y comparados con los que ha escuchado y leído de Rafael, en el colegio de los Jesuitas de El Puerto. María Teresa toma impulso en las breves páginas biográficas de Campillo («nuestra amistad de la primera infancia se fortaleció entonces con la vida común, vistiendo igual uniforme, comiendo a una mesa y durmiendo en el mismo inmenso salón, cuyos arcos, columnas y melancólicas lámparas colgadas de trecho en trecho, me parece estar viendo todavía»⁸) y -como el colegio es para niños pobres, aunque de noble cuna- no se olvida de subrayar los signos de ese contraste -niños pobres en campanudo colegio- con la descripción de unos uniformes prestados que les quedan grandes, que les recuerdan su condición de alumnos de favor: «Visten los dos chicos el mismo uniforme fuera de su talla, con botones dorados de anclas en relieve, una levita estrecha que se roe en los codos y se deslustra sin causa sobre las rodillas. Están los colegiales tan acostumbrados a mirarse, que no se dan prisa por esa reducción a escala menor de los trajes de adultos» (p.16). Y a la escritora le sale espontáneamente el piropo admirativo por los vocacionales del mar -Alberti al fondo, omnipresente- al lado de un primer indicio (habrá más) de orgullo feminista (una constante en la literatura de María Teresa León) al imaginar los sueños de alta marinería de aquellos niños sevillanos: «No sé qué crisma reciben en la

⁸ Cito la edición de esta temprana y breve biografía de Campillo que hizo Iglesias Figueroa como texto primero de las *Páginas desconocidas* (Vol. I, p. 15).

frente los consagrados a las brisas, pero quienes los contemplan se duelen siempre de su suerte. Para ellos se hizo la Virgen del Carmen, salvadora de brumas, pero no tienen ningún Cristo ni otro santo, únicamente una mujer para cobijarlos» (p.17)⁹. Pero si hay ocasión de acudir a la imagen de los marineros gaditanos, no faltará el recuerdo de la infancia en Burgos -el paisaje de la infancia de sus hijos y de su propia juventud- unas líneas después, cuando se mienta al almirante Bonifaz, que interviene en la conquista sevillana, y que fue a buen seguro «viejo amigo de la infancia de los niños burgaleses, porque allí nació» (p.17). Estas digresiones -que menudean en el texto- le prestan un añadido encanto literario al libro de María Teresa, que importa casi más que la misma biografía del escritor.

La biógrafa sigue la pauta de Campillo; y así refiere que en el colegio surge la primera incursión literaria -*Los Conjurados*, «nada menos que un drama»- que no llega a puerto, entre otras cosas, porque el barco de San Telmo naufraga, y los dos alumnos amigos tienen que abandonar el proyecto de ser un día pilotos de altura porque -dice María Teresa con irónica sal- «su majestad católica, terrenal y redonda ya no necesita barcos para unir la metrópoli con su imperio de Indias» (p.19); y a la escritora, que evoca una desgraciada vida desde el desgarrón de su exilio, le sale la imagen casi sin pensarla, porque en algo se siente identificada: «son un poco náufragos de la España naufragada del siglo XIX. Dispersos, cada uno se orientará hacia su casa con su puñado de desilusiones» (p.19): casi como lo que les ocurrió a unos cientos de españoles cuando se cerró el espacio de la República, destituida por una guerra perdida. Y para remate del párrafo, la referencia de otra guerra civil le viene a la pluma a la exiliada, como causa gubernativa del cierre colegial: «la tierra, aún con brotes de guerra carlista, sorbe el erario público con sed de agosto».

La madrina protectora con su surtida biblioteca y la academia de pintura de Cabral Bejarano son los siguientes pasos que recorre la biógrafa, siguiendo el guión de Campillo, que María Teresa glosa y amplía con apreciaciones personales que inciden en el apoyo a la mujer culta que fue la señora Monehay, saliéndose de la marginación a la que parece estar obligada la mujer del XIX, sobre todo en la preparación cultural. María Teresa aprovecha toda ocasión para poner ejemplos de mujeres que se resistieron a ser masa gregaria de las limitaciones que la sociedad impone; por ello presume que a la madrina de

⁹ Y en el párrafo siguiente la autora se extiende sobre la popular religiosidad mariana de los marineros gaditanos, que habrá escuchado comentar a su marido y visto en sus estancias en la Bahía, y que parecen enlazar con los tres soberbios sonetos albertianos de «Triduo del alba» del libro *Marinero en tierra*: «Por los pueblos marineros de España la pasean en barcas colmadas de flores. Otras veces, la procesión llega a la orilla de las playas, y toda ella entra en el mar hasta que la Virgen lo alcanza con sus divinos pies. En recuerdo de las malas bravuras del océano, los que vuelven suelen dejar los barquitos de plata y remos y retratos y fechas ante los altares de las orillas, y los hombres, en esos años en que Bécquer estudia en el Colegio de San Telmo, llevan sobre el pecho, bien oreado, escapularios y medallas» (p. 17).

Gustavo Adolfo «no le agrada mucho la sociedad de las otras mujeres que lo dejan todo fiado al gracejo, la pirueta verbal, el equilibrio alámbrico de la repentización sevillanos» (p. 19). E inmediatamente llega la primera cita del autor, extraída de una de las cartas *Desde mi celda*, y el gusto personal por extenderse -¡la nostalgia de la lejanía lo exige!- en el elogio de la evocada Sevilla décimonona. Y al amparo de la prosa de Narciso Campillo, María Teresa reconstruye el perfil del joven Bécquer paseando -ya soñador de sueños y fantasías- por las orillas del río grande de su ciudad y dedicando versos horacianos al amigo que le sobrevivirá y que María Teresa copia de la página 17 de *Páginas desconocidas*.

La autora procura relacionar aquella juventud sevillana con lo descrito en relatos becquerianos como «La venta de los gatos», y conecta la canción popular andaluza con el arranque de sus *Rimas*. María Teresa se esfuerza en señalar la marca indeleble de un andalucismo intenso, concentrado, íntimo (el contrario al bullanguero y extrovertido del tópico) en Bécquer, como lo habría, desde luego, en Alberti o en Lorca. Tal vez por ello, y emulando sin decirlo a Federico, recuerda la «Andalucía, paraíso cerrado para pocos» que dijo Lorca de Granada, pensando en Pedro Soto de Rojas, pues «de ella sale directamente, en su más dramática revelación, este hombre del sur» (p. 25). Y tomando pie en un comentario a vuela pluma de Rodríguez Correa, la imaginativa biógrafa no se explica muy bien por qué tan singular madrina «culpable de haber entregado al niño tanta luz literaria, se empeña, de pronto, en hacer del muchacho un buen comerciante» (p. 20)¹⁰.

Todavía un último apunte de Bécquer en su Sevilla natal para introducir en el espacio del relato el nombre de otro autor consultado y seguido, Julio Nombela, y sus muchos apuntes becquerianos contenidos entre las numerosas páginas de su libro *Impresiones y recuerdos*. Allí el autor de *Historia de un minuto* cuenta su llegada a Sevilla, su contacto con Gustavo Adolfo en la redacción de «la Aurora» y cómo «a partir de aquella inolvidable tarde del mes de agosto de 1853 nos unió una amistad sincera e íntima» y el deseo que imprime en su amigo de probar suerte literaria en la Corte¹¹. Viaje que llega en octubre de 1854. En el camino de ese trayecto hacia la aventura, hacia la gloria o hacia el fracaso, sucede la transición a la segunda secuencia de la biografía. Aún la escritora busca un resquicio para encajar en la vida del poeta la pintura de Valeriano (los dos hermanos estuvieron siempre profundamente unidos, y así lo subraya María Teresa) en un cuadro al óleo -hoy perdido- en el que aparece un muchacho de dieciocho años, «flaco y paliducho, con un ligero

¹⁰ «Quería su madrina hacer de él un honrado comerciante» (Del prólogo de R. Rodríguez Correa a la edición príncipe de las *Obras* de Bécquer; cito por la reproducción que se hace del texto, en uno de los Apéndices, en la edición de las *Rimas* a cargo de J. C. de Torres, Madrid, Clásicos Castalia, 1976, p. 198.

¹¹ Cito por la edición de esta obra de Nombela en la editorial Tebas, Madrid, 1976, p. 207.

estrabismo en los ojos como dos llamas» (p. 25). Pero silencia la primera novia sevillana -Julia Cabrera- porque su nombre no aparece registrado en los textos de referencia, ya que su figura y su posible noviazgo con el poeta los sacó a luz Rafael Montesinos muchos años más tarde de la edición de *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*.

II. *En Madrid: de la calle de Hortaleza a la calle del Perro (o de la Justa)*

En este segundo capítulo María Teresa León tiene que orientar forzosamente su recuerdo hacia el Madrid en el que había vivido desde 1930 hasta el final de la guerra civil, y durante la infancia del colegio de monjas de la calle de Leganitos, de los juegos en el parque del Oeste, de los personajes zurcidos a la niñez como la inefable «Madame Pimenton». En la literatura de María Teresa Madrid había reaparecido ya en la segunda mitad de la novela *Contra viento y marea* (1941) y lo volverá a hacer en el excelente recuerdo de tantas aventuras vividas en las «Guerrillas del Teatro» a través de su novela *Juego Limpio*, en 1959. Por ello no ha de extrañar que la tentación que tiene la biógrafa constantemente de apartarse de la línea central de su relato se intensifique ahora, cuando la trayectoria de Bécquer le devuelve a las calles madrileñas compartidas años después con el vate sevillano. Pero además de la vivencia personal, María Teresa tiene presente el modelo literario de quien ha hecho admirable literatura sobre Madrid, su admirado don Benito Pérez Galdós. De la atenta lectura de Galdós -y algo de Larra (añadiría por mi cuenta)- proceden pasajes excelentes, como el de la páginas 29-32 de libro que recrea un amanecer madrileño, el que hipotéticamente podría haber visto el joven Bécquer desde la maltrecha ventana de su destartada y maloliente pensión de la calle de Hortaleza, si no se hubiese abierto a los sucios tejados vecinos. Por ello puede acabar ese espléndido repaso del Madrid de la segunda mitad de siglo, y su evolución, con este comentario final que enlaza la memoria personal con el recuento de la historia: «La Zarzuela se llevaba la palma, y todos los que éramos niños españoles de principios de siglo hemos oído hablar de los Bufos de Arderius a nuestras abuelas» (p.32). Y desde luego, nacida en 1903, María Teresa León era niña de principios de siglo, y, en efecto, entre 1866 y 1872 fue famosa la compañía de bufos de F. Arderius en la interpretación de óperas cómicas.

«Julio Nombela guía los primeros pasos de Gustavo Adolfo» dice María Teresa -p. 33- y al relato de tan prolijo periodista se acoge la biógrafa¹², y se acoge hasta tal punto que, por ejemplo, toma casi literalmente la descripción del cuarto de Gustavo Adolfo, en aquella primera pensión, del testimonio de Nombela:

¹² A partir de la p. 319 del mencionado *Impresiones y recuerdos*.

Un catre con un colchón, una mesa cubierta con un tapete muy deteriorado, una palangana de peltre sobre un pie de hierro, un jarro con agua al lado de un cubo, los dos de cinc, y dos sillas de Vitoria [...] Una de las sillas reemplazaba a la ausente mesa de noche y sobre ella estaba aún una palmatoria de metal blanco con un cabo de bujía (p. 319-320).

Un catre, una mesa cubierta por la antigua grandeza de un tapete de borlas, un tres pies o palanganero, un jarro con agua y un cubo para verterla, dos sillas de anea, una palmatoria con su roñosa vela de sebo (p. 28-29).

o utiliza cualquier detalle que le ofrece el periodista en su puntilloso texto memorialístico, como éste que tomo de entre otros varios: Nombela refiere que la pretensión de Bécquer de vender sus versos en un Madrid ocupado en graves agitaciones políticas y prerrevolucionarias no es nada fácil, pues sabe, por autores de prestigio, que casi ningún editor compraba poesías y -añade- «sólo uno, no recuerdo si Delgado, gran explotador de los autores dramáticos, o un don Vicente Boix, pagaba a Zorrilla un real por cada verso» (p. 321). El detalle, nada fútil para la sociología literaria del momento, no pasa inadvertido a la biografía que lo recoge y hasta lo amplía con un giro irónico: «Se cuenta por reales. Reales difíciles de ganar, sobre todo para los poetas, aunque don José Zorrilla, gracias al alma generosa de don Félix Boix, cobra a real por verso, llegando a escribirlos hasta de una sílaba» (p. 31).

María Teresa hace recorrer a su biografiado las redacciones y los cafés de medio Madrid buscando un trabajo de redactor que no acaba de llegar. El consuelo de reencontrarse con el amigo del colegio de pilotos le dura poco, lo que Campillo tarda en reponerse de su enfermedad y volver a Andalucía, tras repartirse con su amigo los versos almacenados ilusionada e ilusoriamente en la juventud sevillana. La biografía -se nota bien- se identifica con el desasimiento del biografiado, lo imagina al borde de la desesperanza, y le busca un oportuno ángel de la guarda en la figura del oscuro poeta y libretista García Luna: ambos se salvarán de la miseria componiendo zarzuelas. De nuevo es Nombela la fuente, pero la escritora vuelve a tomar pie en el céntrico Madrid que Gustavo Adolfo vería bullir desde un balcón de la calle de la Paz, para recrear su añorado Madrid en un encadenado de imágenes verdaderamente original, porque están encaminadas al novelesco motivo central de esta biografía:

Ve por primera vez que Madrid es un balconaje continuo corriendo de fachada en fachada, formando cuerdas de arpas. Todo Madrid es un balcón de hierros tan finos que podría ponerse a sonar...Por la noche, los balcones en el

aire jubiloso vibran. Más adelante, para escribir sobre un amor, no tendrá más que recordarlos.

Pero inmediatamente María Teresa cambia de guía, abre la edición de 1871 y lee -para reinterpretarlos- unos párrafos de Rodríguez Correa, y nos los cuenta a su modo y manera: «Compadecido un amigo de sus escaseces, buscó un empleo modesto, y juntos entramos a servir al Estado en la Dirección de Bienes Nacionales, con tres mil reales de sueldo, y con la categoría de escribientes fuera de plantilla», nos informa Correa, y, a seguido, nos resume el motivo por el que fue cesado su amigo, debido a su «carácter soñador y distraído». La escasa página de Correa se convierte en tres en la versión de la novelista. Es un ejemplo inmejorable del proceso de escritura en este relato biográfico, antes de pasar a la libertad imaginativa plena del capítulo central. La anécdota consistió en que el poeta, poco dado a las tareas burocráticas, fue sorprendido por el jefe de sección empleando su tiempo en dibujar una muchacha, que dice es la Ofelia, la dulce suicida del *Hamlet*, en vez de entretenerse en apuntar los ingresos del Estado, por lo que fue despedido sin remisión. El ambiente de las oficinas y de los oficinistas de la época isabelina lo presenta la escritora a mitad de camino entre la visión crítica de Galdós en *Miau* o la expresionista postesperpéntica del dramaturgo Carlos Muñoz en *El Tintero*:

Los dos amigos, y los señores que les rodean se sientan al trabajo. Hay dos que charlan, algunos que abren un periódico, otros que cortan papeles con una plegadera; los menos, los que se recogen casi con unción al abrir los inmensos libros sellados. Gustavo Adolfo saca el lápiz. Lo afila hasta conseguir dejar como un alfiler, y al margen de las cuentas del reino, con airoso trazo fino, comienza a dejar sonriente perfil de una muchacha y flores. De pronto, como por encanto, las conversaciones decrecen hasta apagarse. Rasguean firme los burócratas. Gustavo Adolfo, satisfecho de sí, contento de la primavera que se anuncia temblorosa y pálida, casi sonríe (p. 37).

Sea verdad o no esta historia -de la que también se hizo eco Nombela- no deja de resultar coincidentemente curioso que fuese en las páginas en blanco de un libro de contabilidad en donde unos pocos años después improvisase el espléndido manuscrito de sus *Rimas*.

Y tras Correa, María Teresa evoca la figura de otros amigos del biografiado, y entre ellos el pianista Lorenzo Zamora, y lo hace para indicar la apasionada melomanía que hay en el sevillano («todo él un receptor palpitante») reflejada en sus poemas y sobre todo en sus *Leyendas* (con una brevísima cita incluida, tomada de Maese Pedro, y sobre todo para justificar que sea una cantante de ópera -la música de por medio- el amor más apasionado de un poeta que, ade-

lantándose a Baudelaire, deseaba que sus versos fueran a un tiempo sentimiento, color y música. El caso es que ese tal Zamora aparece casi de refilón en los textos que le sirven de información a María Teresa (concretamente en el libro de Nombela), pero lo que realmente importa destacar en esta última parte del capítulo, es su tenaz lucha por abrirse camino como escritor. De nuevo guiada por Nombela, y en parte por Correa, menciona las primeras presencias literarias de Bécquer en periódicos del momento, la primera rima, la primera leyenda. Sin darse cuenta, el personaje se le va ennobleciendo a la autora entre sus manos, y dice de él que tiene «superabundancia de buena fe para acomodarse a las desdichas» (p. 42) y pinta en un párrafo de inquietante simbolismo expresivo la profunda crisis becqueriana del año 58, previa a una grave enfermedad:

Entonces es cuando conoce la llanura sin piedad donde
las hojas secas se rizan en los torbellinos, quejándose,
cuando se sienten lejos de los piadosos ríos, de las parejas
enamoradas, de los troncos fuertes. Prevé que el pie de
cualquier desconocido puede lanzarlo a la canal de los
arroyos, por donde, rebotando entre horas amargas, se lo
tragará una fosa cualquiera (p. 42)

Es el exacto perfil de ese «huesped de las nieblas» que se adivina entre los versos de sus poemas más pesimistas, es la sugerencia amplificadas de rimas como la LX («Mi vida es un erial / flor que toco se deshoja»), la LXV («¡El mundo estaba / desierto...para mí!») o esa profunda desolación que dimana de la LXVI («En donde esté una piedra solitaria / sin inscripción alguna, / donde habite el olvido / allí estará mi tumba»). Es el preámbulo a una grave dolencia que trae en su amparo a Valeriano, y lleva a los dos hermanos al descanso del Moncayo, en el monasterio de Veruela. La escritora se afana en presentarnos un poeta en sus horas más bajas, braceando en un pozo sin fondo, dejando su obra «traspasada de una pena cándida de muchacho engañado». María Teresa está queriendo ver en Bécquer otra crisis personal y estética que años atrás conoció bien en otro poeta y en cuya solución le tocó participar activamente. Aquella crisis, como la de Gustavo Adolfo, era el preámbulo del amor, de la llegada a lo que creemos puerto seguro y sereno. En la biografía de Bécquer ese puerto -en donde hubo también zozobra final- tuvo forma de balcón madrileño, campanillas azules y risas de mujer. Es la historia central del retablo. La pena y la alegría -concluye María Teresa- le dictaron sus mejores versos.

III. *La historia de un balcón con campanillas azules*

Es la historia de Julia Espín, la controvertida relación amorosa con aquella diva del *bel canto*, la página de la biografía becqueriana en la que se centra el capítulo más largo del libro. «Curiosamente, al referirse a la relación entre

Gustavo Adolfo y Julia- escribe Jesús Rubio Jiménez- han tenido mayor difusión los relatos novelescos que los datos firmes»¹³. Y este texto de María Teresa León es un ejemplo.

María Teresa empieza por reconocer -puesto que se sabe en el umbral de la total hipótesis imaginaria- que «nadie supo nada de esta historia de amor. Disponemos, para inventarla a nuestro antojo, de un libro y un balcón con un dosel colgante de campanillas azules». El balcón de la ya desaparecida calle del Perro, en el que un buen día el solitario paseante entrevé a dos muchachitas -Julia y Blanca¹⁴- hijas del profesor de conservatorio y director de los coros del Teatro Real don Joaquín Espín y Guillén. Una circunstancia casi tópicamente literaria, que la autora ha leído en las anotaciones de Nombela, y de la que se hizo eco también Eduardo del Palacio¹⁵. Un motivo que el mismo poeta vino a utilizar -con algún matiz- en la misteriosa mano que levanta el visillo de una ventana toledada en el hermoso relato «Tres fechas».

Se enamora perdidamente Gustavo Adolfo de la mayor -que parece corresponderle en silencio- y a su vez la pequeña se interesa igualmente por el mismo hombre, tal vez por una envidia fraterna que arrastra de antiguo. Y ya tenemos los suficientes ingredientes para hacer una delicada novelita de amor, la de un poeta y una cantante que acaban separándose en trenes que se cruzan y se alejan para siempre.

La narradora -pues es ya mucho más eso que veraz biógrafa- se mueve a sus anchas, y crea una ilusión desmedida al primer encuentro («Te vi un punto, y flotando ante mis ojos, / la imagen de tus ojos se quedó») en la muchacha y en el poeta, de suyo dado a soñar y elucubrar. Los dos, a través de sus respectivos balcones (Alberti evocará poco después una secuencia amorosa espléndida en su poema «Retornos del amor en los balcones») tejerán fugaces ilusiones que están condenadas a desvanecerse («¡Es tan sin asidero cierto todo cuanto le sucede a él!» se apostilla en la p. 55). A María Teresa le importa demasiado recrear esta página amorosa acerca de la mujer que inspiró las composiciones que han hecho permanente, eterno, a su rendido pretendiente, pese a que -a diferencia de lo que ha contado y le queda por contar- tiene al respecto poco asidero en la tradición biográfica becqueriana. A Julia no la nombran ni el

¹³ Cita que tomo de un reciente e interesantísimo trabajo del director de esta misma publicación, aparecido en el núm. 6 (1997), pp. 133-271, bajo el título «Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia», y que supone un excelente análisis descriptivo y valorativo de los dos álbumes de Julia que estaban en posesión de los herederos de don Benigno Quiroga Ballesteros y que tanta información ofrecen sobre el exacto alcance de la relación entre la cantante y el poeta. Por supuesto que este estudio del prof. Rubio me ha sido de ayuda fundamental en la redacción de este apartado del presente trabajo.

¹⁴ Se cambia el nombre de la otra Espín, Josefina, por el de Blanca, que es el nombre de la protagonista del relato «La fe salva».

¹⁵ Eduardo del Palacio, *Pasión y gloria de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Libros y Revistas, 1947. Allí se cuenta de forma muy breve la historia del balcón (pp. 48-49).

escueto Campillo ni el prologuista Correa, salvo que se refiera a ella cuando habla de una mujer «ingrata y estúpida»¹⁶. Nombela, en cambio, se jacta de haber intentado poner en contacto a su amigo con Julia, favor que rechazó el poeta -pp. 502-503 de *Impresiones y recuerdos*- (referencia que, debidamente novelizada, recoge María Teresa, pero sustituyendo al periodista por el maestro de música Lorenzo Zamora, que tocaba el piano en la casa de la calle del Perro, mientras las muchachas aprendían a bailar). Y es curioso que nuestra autora intuyese la verdad, porque -como justamente señala Rubio Jiménez- los álbumes de Julia demuestran que Gustavo y la cantante llegaron a entablar algún tipo de relación, que desde luego superó lo simplemente ocasional, lo que también ocurre en la novelita que se inventa María Teresa; y que tal relación no se debió a la mediación de Nombela, cuyo nombre no aparece para nada en tales álbumes. Es pues este capítulo del libro de María Teresa León una aportación más a la «leyenda de Julia Espín», que ahora- con la valoración completa de la información que arrojan los álbumes referidos en la nota 13- se puede reconstruir en la mayor parte de su certeza¹⁷.

Pero lo que aquí nos interesa es lo que acerca de esa relación amorosa, finalmente fallida, porque así lo marca la historia real y la sugerida en el ciclo de las *Rimas*, imaginó libremente la novelista María Teresa León.

Habíamos dejado a los posibles enamorados, uno prendido de la mirada del otro -como en el apunte narrativo de Bécquer «Una tragedia y un ángel», de 1870- soñando en el respectivo ausente la primera noche después de su fortuito encuentro. Y la vigilia en Bécquer es casi siempre ocasión propicia para crear. Y el poeta -«jamás seguro entre lo imaginado y lo real»- duda de si los ojos que ha visto son reales o hijos engañosos de la fantasía. Y María Teresa, a partir de este punto, asocia la composición de ciertas *Rimas* al decurso de los hechos en torno de Julia Espín.

Y evocando las calles y los barrios del Madrid conocido, María Teresa se inventa una cotidianidad para las dos muchachas Espín. La menor asiste a una academia para señoritas en la calle de Leganitos (la calle en donde estuvo el colegio que frecuentó de niña la escritora) y mira con los ojos de su personaje los horizontes del fondo, hacia la Moncloa y el barrio de Argüelles, pues por allí se levantó el parque de sus juegos, su casa de niña y su casa de mujer, y allí estuvieron las casas destripadas durante los bombardeos de la guerra. Y en la invención de esa cotidianidad «bien mezquina» para señoritas de la pequeña burguesía madrileña, le sale a María Teresa el ramalazo feminista sobre la falta de determinación de las muchachas casaderas de aquel Madrid que media el

¹⁶A pesar de que sus firmas aparecen en uno de los álbumes que poseía Julia, como muestra de la actividad social que se desarrolló en torno a su persona durante los años de mayor éxito como cantante de ópera.

¹⁷«A juzgar por el contenido de estos álbumes, la relación entre Gustavo y Julia fue más amplia y compleja de lo que a veces se ha dicho [...] Una parte de su relación se objetiva en estos álbumes» (Rubio Jiménez, art. cit., p. 168).

siglo XIX. Se reconstruye con desparpajo los saraos particulares urdidos por las familias para sacar novio a las hijas que no parecen tener otro camino de realización vital que el casamiento por la iglesia; los bailes que ocultan moderadas licencias de lascivia, sobre todo el vals (en los mismos años en que Bécquer y la Espín se conocen, la escritora Carolina Coronado cuenta en su novelita *Adoración* la historia de una mujer despechada que acelera hasta la muerte, por agotamiento, su hemoptisis al aceptar el reto de girar ininterrumpidamente durante varias horas) y las tías solteronas -las Espín tienen también la suya- que vigilan los progresos y reprimen los deslices, y en las que se adivina, a veces y como en este caso, el peso de una frustración amorosa por ridículos y clasistas obstáculos de familia. Algo de eso cuenta la autora en una de las historias de su colección *Las peregrinaciones de Teresa*, y remotas escenas de infancia se reverdecen al imaginarlas similares en casa de los Espín.

María Teresa León quiere transmitirnos una imagen de Bécquer que linda con el orgullo y la inseguridad. Ante una hipotética invitación de la muchacha a asistir a la fiesta casera -algo que la documentación de que ahora disponemos nos dice que debió de ocurrir de forma harto parecida en la realidad- el poeta la declina porque no resiste tan siquiera imaginar que todos se reírían «del andrajito viviente que se creía él».

De pronto, en un párrafo inspirado, María Teresa nos sorprende con esta escena que parecería sacada del mejor Lorca, autor de farsas:

-¡Petra, Petra, por favor, apriétame más la cintura y dame el aljófara de mamá para el cuello!
-Ya te ha dicho la tía que ese aljófara no te lo debes poner hasta que te comprometas para casarte.
-¿Con quién, Petrilla, Petruca? ¿Con quién crees tú que será?
-Con un teniente, niñica niñuca, con un teniente.
-¿Y tendrá bigotillos, bigotazos?
-Y espuelas, espuelillas y espada espadaza.
-¡Qué miedo, Petrilla Petruca! Me va a tener todo el día limpiándole los botones doradillos del uniforme.
-¡Pero jugarás con él a la rueda del amor, niñica niñuca!
-¡Para mi rueda de amor, Petrilla Petruca, no quiero uniformes! (p. 65).

Pero que no es sino, de nuevo, inventar una ficción con los mimbres de la memoria y de la experiencia personal: todavía muy joven, María Teresa León tuvo un matrimonio, casi impuesto, con militar, antes de que un poeta gaditano se acercara a su orilla de malcasada.

Y para que la ficción tenga más fácil el camino, la inventora inserta en medio del relato la libre disposición del sueño. El tímido, por demasiado orgulloso, que es Gustavo Adolfo se pone a soñar bajo la lluvia y ante las ventanas

iluminadas de la fiesta a la que no ha querido entrar. Es un *flash-back* (no se olvide que estamos ante lo que fue en principio guión de cine) que nos enseña a Bécquer participe de la gloria que jamás alcanzó en vida, pero en la que posiblemente pensó muchas veces. Una secuencia irreal que empieza así: «Ve que Gustavo Adolfo, poeta en plena gloria, baja de una berlina casi azul [...] más allá encuentra las manos de los viejos ministros que le desconocieron, de los poetas que no le saludaron, de los pintores que jamás hicieron su retrato»; y cuando logra desasirse de tanta atención pública, el encuentro con la mujer que toca para él, pulsando «los cordajes celestes de su arpa de oro» (p. 67). Y abrazados, acaban bailando el vals que ha imaginado esa noche Julia -que aguarda- y que Bécquer -que espera bajo la lluvia y el frío de la calle del Perro- no se ha atrevido a iniciar. Todo sintetizado en el primer plano de las lágrimas alegres de la muchacha, que se funden -final del *flash back*- con las gotas de lluvia que mojan la mano extendida y vacía del pretendiente, cuando se ha evaporada la ilusión del talle de la muchacha que ya no está, que nunca estuvo. Sólo resta otra posibilidad sutil de encuentro, en la percepción misteriosa, pero certera, que tiene la poesía. Y María Teresa glosa muy oportunamente la rima XVI, que habla justamente de ese balcón con campanillas azules (emblema del encuentro enamorado) y que curiosamente Bécquer insertó -con el título «A Julia»- en el antecitado álbum de la joven dama, con fecha de mayo de 1860. La intuición de la biógrafa es excelente., y en pocas líneas logra recrear las sucesivas sensaciones de la mujer, esas que el poema va refiriendo en sus endecasílabos y pentasílabos alternos.

En esta parte del texto novelado se nota bastante para lo que fue escrito inicialmente: se suceden las secuencias narrativas, que se corresponderían con paralelas secuencias cinematográficas en la película de Zavalía. Un grito emocionado de Julia se encadena con el plano del poeta mirando el primer rayo de luz de la amanecida sobre sus cuartillas; luego, el encuentro casual, casi un juego, en El Prado; después, la cita bajo los cipreses de un cementerio madrileño (el decorado no puede ser más tópicamente romántico) ante la tumba de la madre de la dama. María Teresa imagina un ingenuo diálogo, que nunca existió, entre pretendiente pobre -con conciencia de pobre- y muchacha aún con la cabeza a pájaros, que no sabe muy bien si aquellas palabras del acompañante son una declaración o una despedida. El muchacho que se para cada noche en la esquina de su calle le está diciendo que espere a que haga fortuna y pueda pedir su mano sin temor a la negativa y al desprecio; y Julia -y el lector con ella- se darán cuenta de que la historia de la tía solterona se empeña en querer repetirse. A la secuencia del cementerio, en donde el poeta y la cantante se asemejan a dos muchachos que deciden verse a tapadillas, como en cualquier historia vulgar de estudiante y modistilla que pulularon en la literatura por entregas de la época, le sigue la riña entre las dos hermanas -la menor celosa de la suerte de la mayor- y las jaculatorias para ahuyentar los peligros de una

tormenta que anega la ciudad y emborriona la historia, volviéndola al principio o al imposible: todo este capítulo está lleno de cortinas de agua que envuelven inconcreta la historia del balcón, la historia de Julia y un poeta pobre.

La siguiente escena importante del relato/película elige otro escenario suntuoso que la novela de aquellos años había mostrado muchas veces: una función de ópera en el Real. Allí Bécquer, que fue buen crítico musical en activo, va a contemplar dos espectáculos diversos: «El barbero de Sevilla» de Rossini en el escenario grande; la familia Espín, la mujer que ama y el capitán que le han destinado como futuro marido, en el pequeño escenario de un palco. El teatro en el cine. El espectáculo aristocrático mostrado y difundido en el espectáculo de masas. Y de nuevo sorprende la intuición de la escritora, pues entre los dibujos becquerianos que se conservan en el álbum de la Espín hay uno a lápiz que representa un palco que podría ser del Real, en el que hay dos mujeres- la de perfil podría representar a Julia- y un hombre mayor en segundo plano. En medio de una brillante descripción de la arquitectura interior del teatro, María Teresa León sabe cifrar en rotundas y concluyentes frases el talante de su biografiado («Le envuelve la angustia, casi en él constante, de aguardar a una mujer que nunca llega, que no verá jamás») o la imagen gráfica que se acerca a los deslumbrantes aciertos de Ramón, o de Larra: «Las mujeres, lejanas y menudas, al poner sobre sus ojos los gemelos de nácar, parecen colocarse un antifaz. Detrás de él cuchichean, se ríen o palidecen. Parece que ven a su través las dudas, los celos, los agravios pendientes, las desilusiones» (p. 79). Al fin puede que la biografía se apoye en el artículo de Bécquer «Teatro Real» (*El Contemporáneo*, 11 de octubre de 1863) en el que, además de reseñar la representación de la misma ópera que se menciona en el libro, se describe el subyugante espectáculo de «las largas hileras de cabezas de mujer que como un festón de flores coronaban los antepechos de los palcos»¹⁸. Y un ramo de violetas deshojadas en el arroyo es el epitafio a una decepcionante noche en el Real, al primer dolor importante en la vida de Bécquer.

Lo que queda de la historia del balcón de campanillas azules -falso desde la verdad, efectivo desde la cinematografía- lo deriva lejanamente la escritora del texto teatral de Bécquer *Un drama*, con el asunto del duelo por causa de una mujer. E inventa que Julia acepta casarse con el militar que la ha defendido a duelo de pistola¹⁹, e imagina -para hacer verdad la queja de una rima- que Julia (modosita burguesa, para nada cantante de ópera en la ficción de María Teresa) ha olvidado el nombre del sencillo muchacho al que dijo esperar y se

¹⁸ Tal vez no sea del todo inoportuno recordar que también entre los poemas del cancionero amoroso que Alberti elabora en el centro de sus *Retornos*, hay un poema dedicado al contraste entre el amor sensual y auténtico del palco del teatro y el amor fingido y cantado en la escena.

¹⁹ La cantante Julia Espín no contrajo matrimonio -una vez retirada de los escenarios- hasta 1873, a los treinta y cuatro años, con don Benigno Quiroga y Ballesteros, un ingeniero de montes que llegó a ser ministro. Julia llevaba, entre su dote, dos álbumes con dibujos y poemas de Gustavo Adolfo.

casa con el pretendiente que la familia y las terribles costumbres de época le han metido por los ojos. La autora pone en imágenes de película algunos de los contratiempos que va sugiriendo la película de las *Rimas*. Y así podemos ir evocando -por leves asomos de intertextualidad o por expresas citas- algunas de las composiciones más recordadas entre las frases de la biografía (la XLII, la XVII, la XXXVII, la LIII, la LII y hasta la deliberada alusión a la rima XLVI en esta frase de la p. 89: «El muerto en pie no siente el traqueto del trenzucho»). De nada vale una carta que no llega a su destino, de nada sirve esperar, emplazada, a que aparezca quien deseamos, como en los dramas románticos en los que el tiempo contra el tiempo crea angustia.

La última página del relato/guión enlaza con la primera (todo se ha presentado como un largo fundido en negro, como el recuerdo en la huida hacia Veruela): dos trenes que parten de la misma estación pero con destinos opuestos; y con ellos dos viajeros que no volverán a verse nunca. Todavía hay tiempo para evocar, al paso del renqueante tren, el adusto paisaje castellano, burgalés, el paisaje de la juventud de la escritora, el paisaje para el que inventó los cuentos de *La bella del mal amor*.

IV. En la celda de Veruela, en la alcoba de Casta

En el cuarto capítulo María Teresa vuelve a refrenar su imaginación y a plegarse a los datos fidedignos de los biógrafos becquerianistas a los que acude. Diciembre de 1863. Las cartas *Desde mi celda* son ahora los textos del biografiado que la escritora tiene muy presentes para valorar el sumo interés del sevillano por salvaguardar del peligro de desaparición de las cosas antiguas, y a su modo se compromete en la tarea de preocuparse por la España que se muere de olvido (un compromiso que la escritora María Teresa compartió en los días de la guerra civil y en la heroica tarea de salvaguardar el patrimonio artístico de la zona republicana). Y se identifica claramente con el modelo cuando escribe que «A Bécquer le preocupa la supervivencia de la Historia viva, mientras a los que junto a él pintan o escriben les interesa la historia muerta» (p. 97). María Teresa glosa la «meditación de España» que se trasluce en aquellas excelentes colaboraciones para *El Contemporáneo*.

Así en varias páginas (98-101) nos resume lo que Bécquer contó en la carta IX acerca de la misteriosa aparición de la estatuilla de la Virgen al cazador don Pedro Atarés y el origen de la fábrica del monasterio, con su ruinoso estado, además de un rápido recuerdo de la leyenda soriana «La corza blanca», publicada ese mismo año 63 en *La América*. Y unas páginas más adelante (118-119) glosa la carta tercera, la de la visita a un cementerio rural, y que tiene a la muerte como asunto prioritario. Allí habla de su propia muerte (por ello la evoca María Teresa cuando está llegando al final de su «novela de una vida») e imagina el poeta que un día en su tumba crecerá «una mata de campanillas, de esas campanillas azules [...] que tanto me gustaban», volviendo a la flor-

emblema que preside la historia más hermosa y más triste de la vida becqueriana, como la quiso presentar nuestra escritora desde su exilio.

Pero en medio del recuento de los días de Veruela, asoma pronto el (relativo) interés de la escritora por otra mujer que, como Julia, ejerció un papel importante -pero ¡tan distinto!- en la vida del biografiado, Casta Esteban. Hacia ella María Teresa tiene una doble actitud, ya de reproche («No entendió nada entonces y nunca entenderá nada de cuanto Gustavo Adolfo le diga»; pág. 102) ya de comprensión solidaria («¡Pobre muchacha! Le entregaron una pobre existencia destrozada con la obligación de componerla, y no acertó»; pág. 103). La sierra entre Castilla y Aragón es el escenario de aquel «idilio provinciano y matrimonial». María Teresa, aun faltando al rigor cronológico, pues el casamiento con la hija del médico Francisco Esteban sucede realmente en la primavera de 1861, un año después, aproximadamente, de conocerse, une en el tiempo las dos experiencias vitales y literarias de su biografiado, pues imagina que Gustavo conoce a Casta en aquella semiderruida iglesia.

De nuevo el rigor metódico de la biógrafa se relaja para hacer puro ensayismo, al asociar en el árido y hermoso páramo soriano a dos poetas igualmente admirados y de idéntico origen sevillano: Bécquer y Antonio Machado (pp. 104-105) y de ese modo es también inevitable el recuerdo de la experiencia triste en los días valencianos del año 39, de la feroz nostalgia de exilio:

Aún tenemos a Antonio Machado tan cerca de nosotros, los que estuvimos juntos a su voz en aquella casa -última vez - con más niñas sobrinas que naranjos valencianos en su huerto, que se nos hace difícil separarlo de nuestros propios dolores de ausentes.

Y en las páginas que siguen la biógrafa se torna ocasional comentarista de la prosa y el estilo becquerianos, primero acudiendo a la «demasiada vulgaridad» de las cartas familiares del 64, tan dispares de las «bellas cartas becquerianas a una mujer» que María Teresa se resiste a pensar que pudieran ser respuestas a preguntas formuladas por Casta Esteban, sino más bien la imaginada e imposible mujer ideal que nunca llegará a su lado. Entre generosas citas de las «cartas literarias» tercera y cuarta, el atisbo inseguro de una gaditana y de una toledana, que hubiesen supuesto alguna vez otras puertas al amor en Bécquer, pero tal vez no fueran más que musas del humo de su pipa.

María Teresa vuelve a lo seguro: a la vida matrimonial con Casta Esteban, a la casa de pueblo, en Noviercas (estancia soriana que no está probada para el poeta hasta 1868, pero sí para la esposa, pues allí nace el primer hijo de ambos). Pero dura poco el propósito, y María Teresa alterna lo querido, pero posible, con lo realmente documentado. Y lo probado es ahora la relación amistosa con Augusto Ferrán y su importantísima reseña de *La soledad*, texto

del que recoge un párrafo nada agradable sobre Madrid (p. 111) que es prolongación del de Larra y adelanto del de Dámaso Alonso.

Y en ese recorrido por la geografía becqueriana no podía faltar la cita en Toledo, que fue objeto de visita y de referencia repetida en la obra del poeta. La biógrafa recrea, como si fuese total testimonio autobiográfico, el hermoso relato «Tres fechas», de modo que «Bécquer va sembrando su camino de ventanas y balcones» (p.112). Y le pone nombre a una de esas muchachas toledanas relacionadas con el citado relato y con la *rima LXX* y a la que -de forma innominada- alude Rafael Montesinos en su *Bécquer, biografía e imagen*, una tal María Carmen Díaz Herrera y Bascarán, a la que también parece referirse Eduardo de Palacio cuando apunta en la p. 54 de su libro biográfico «A alguna otra mujer, ora en Sevilla, ora en Toledo -¿Carmen o la protagonista de *Tres fechas?*-, parece que amó, siempre platónicamente». Y las últimas líneas de este penúltimo capítulo son para resumir la aportación de Bécquer periodista y, sobre todo, prosista. María Teresa se declara entregada admiradora de los relatos de Gustavo Adolfo, a los que llega a darles una importancia mayor que a las *Rimas*, y sobre todo hace una observación que revela una atenta lectura: «Algunas leyendas nacieron de una rima o se convirtieron en ella» (p. 115). Y en la página siguiente María Teresa León sugiere un encuentro que nunca existió -con Rosalía de Castro- porque para la biógrafa el sevillano y la gallega, además de gustar del mismo interés por la poesía, comulgarían en la misma delicadeza del recién traducido Heine. A María Teresa le ha impulsado hasta la superchería biográfica su condición feminista, su deseo de colocar al lado del impar poeta otra excelente poetisa. Y no deja de ser curioso que también Eduardo del Palacio inicie su ensayo biográfico del sevillano anotando aproximaciones de sensibilidad poética entre Rosalía y Gustavo Adolfo.

El último episodio de este capítulo -María Teresa compone más como novelista que como biógrafa- tiene la fuerza de la sorpresa y del desencanto. Ha insistido la escritora en el profundo alejamiento espiritual que media entre Casta y su marido, y ese alejamiento, esa incomunicación, no deriva sino hacia la dolorosa infidelidad. Y con elegancia el texto salva la dignidad del ofendido marido y todavía rebaja más la imagen de la mujer que no supo comprender, ni de lejos, con quien el destino le había emparejado: «No lloréis ni riáis. Para no mancharse la mano, ni le cruzó la cara» (p. 119). Siguiendo la información de Julia Bécquer, sobrina del poeta, facilitada a Carmen de Burgos en 1929²⁰, María Teresa resume con prisa el abandono del hogar, el refugio, con sus hijos, primero en Soria y luego en la casa madrileña de Valeriano, la serenidad y el

²⁰ «Gustavo y Valeriano Bécquer», en el libro de Colombine *Hablando con los descendientes*, Madrid, Renacimiento, 1929, pp. 144-150. María Teresa hace referencia a este trabajo en la p. 137 de su texto («Julia conversará en 1929 con Carmen de Burgos»). La información de la hija de Valeriano Bécquer se amplió sensiblemente en el trabajo «La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer» (*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, IX, núm. 33, 1932, pp. 76-91).

coraje para afrontar los últimos veinticuatro meses de vida, pues el engaño de Casta con su antiguo pretendiente se descubrió entre el verano y la navidad del año revolucionario de 1868. Y una última frase de este capítulo, que podría pasar por tópica manera de terminar un periodo narrativo, revela una vez más que María Teresa ante todo se interesó por empaparse de la literatura becqueriana: «Madrid no es tan monótono. Hasta puede salirse a la calle y llegar un poeta al Retiro para oír cantar al ruiseñor» (p. 120). La alusión no es baladí ni convencional. Entre los artículos de Bécquer escritos para *El Museo Universal* hay uno de 1865 titulado justamente «El Retiro» (que María Teresa pudo conocer en la recopilación de Iglesias Figueroa, pp. 29-40) en el que se puede leer el siguiente párrafo :

Los troncos, antes desnudos, se han vestido de nuevo y espléndido ropaje; el cielo parece más puro y transparente; entre las hojas suena una confusa algarabía de trinos y gorjeos que regocija el alma²¹.

V. «¡Todo mortal!»

Empieza este capítulo enmarcando con agilidad la figura del recién nombrado censor de novelas en el turbulento cuadro madrileño que se aproxima a septiembre del 68. Nombela acude para informar de algo que, sobre anecdótico, habla de la lealtad amical de Gustavo Adolfo. María Teresa se limita a resumir en unas pocas frases -p. 121- el gesto que recuerda Nombela -p. 742-: «Mientras fue fiscal de novelas, como yo estaba en el gran periodo de mi producción de aquel género literario, seguro de que ni con inmoralidades ni con teorías subversivas habría de comprometerle, me pidió que le llevase mi original, lo que nos proporcionaría ocasión de vernos, y que yo mismo sellase mis cuartillas con el sello de la fiscalía. Además dio orden de que cuando fuese a verle y no estuviera en casa, me dejasen entrar en su despacho y utilizar el sello»²².

Pero María Teresa ha de recoger todavía el *leit-motiv*, el motivo lírico narrativo, la fábula de Julia, y sobre todo de su balcón de campanillas azules. Y logra otro momento espléndido en su novelización de una vida tan dada al sueño interior. Gustavo -imagina la escritora- vuelve a la calle de aquel amor, vuelve al espacio de la ilusión con la esperanza de encontrarse con el mismo balcón, la misma mujer, su misma permanente figura de enamorado en el qui-

²¹ Cito por *Obras Completas II* (al cuidado de R. Navas), Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995, p. 689.

²² He aquí el texto de biografía: «Su amigo Nombela -ha vivido tres años en París- le lleva algunas de sus producciones y ve que Bécquer las sella sin leerlas. Oye además cómo da orden en su casa para que cuando su amigo lo necesite y él no esté lo dejen subir y le entreguen el sello para que se autorice».

cio en sombra; pero nada permanece, todo- lo suyo íntimo como lo ajeno colectivo- está sufriendo una terrible transformación, está a punto de desaparecer roto, inservible, muerto. Y cabe interrogarse qué se persigue detrás de esa visión ideada por María Teresa: pues con seguridad la añoranza de la vuelta, la necesidad -también para ella, alejada, exiliada- de recuperar el balcón con campanillas de su vida. Gustavo Adolfo y María Teresa, de la mano, quieren volver a una calle, a un balcón, que ya no existen, que ya no son sino el terrible escenario de «unas macetas desportilladas. algunos hierbajos, los hilos muertos del dosel de las campanillas. Y el balcón cerrado, la fachada ciega, una persiana desprendida...» Y ya no hay más remedio, ni más consuelo, que acudir a la «memoria de una melancolía». Un fingido monólogo del poeta que ha vuelto al lugar de los hechos, equivale al monólogo tensado en la espera, y a veces en la desesperanza, que viene a ser toda la literatura de exilio de María Teresa León. Porque al fin -lo escribe María Teresa en el párrafo siguiente, tomando pie en una observación de Campillo- los sueños de Bécquer, «sus sueños nos interesan hoy como soñados por nosotros mismos».

Tras una larga y hermosa digresión sobre la pervivencia del sentimiento poético becqueriano, a la que luego volveré, María Teresa enhebra de nuevo el discurrir vital del sevillano en el año tan señalado de 1868. Lo ve otra vez en Toledo que tanto le encanta; imagina la concepción y la escritura de la última rima del libro que sacarán los amigos a sus expensas (orgullosa y emocionada se refiere al manuscrito que ha visto en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires; es un retazo del biografiado tan cerca de la biografía²³) y tras la tensión de una muerte intuida que supone esa rima LXXVI, la repetición de la graciosa anécdota que recoge Correa, cuando los dos hermanos, que pasean y toman apuntes por las calles toledanas, son detenidos, como sospechosos, por la Guardia Civil. Desde este hecho -que traería a la piel erizada de la escritora otra patrulla de civiles en la Ibiza de un verano terrible- María Teresa teje un apretado resumen de la explosiva situación política que se vive en todo el Estado a lo largo del año 68, y que evidentemente le permite asociarlo con el vivido por ella en los meses preliminares a la proclamación de la República. La escritora se detiene en recrear el ambiente compulsivo, revolucionario, distinto de un día madrileño en aquel septiembre en que se echó a la reina borbona: es como volver a un 14 de abril, o -más intensamente aún- al Madrid popular de un 18 de julio: como entonces pudiera haber sucedido, «canta Tamberlick en la Puerta del Sol la marsellesa» (p. 132). Lo dice sin asomo de duda la misma María Teresa: «lo mismo sucedió cuando la proclamación de la República en 1931» (p. 132), pero tiene que reconocer- la historia particular que

²³ Se trata exactamente de un borrador anterior al *Libro de los Gorriones* en el que el poeta ha dibujado además la estatua yacente a la que se hace alusión en el poema («una mujer hermosa reposaba / sobre la urna, del cincel prodigio»). Reproduce este borrador Rafael Montesinos en las pp. 197 y 199 de *Biografía e imagen*.

escribe se impone- que el exceso popular le fue contrario al poeta, que tan cercano se sentía del pueblo: el saqueo de la casa del ministro González Bravo se lleva por delante el manuscrito entregado por el poeta al protector. Las *Rimas* de Bécquer «se las habían llevado los barrenderos de la madrugada» (p. 133).

A Bécquer lo ve María Teresa León como un pacifista que huye de los avatares políticos -sólo recuerda que escribió una vez en defensa de quien le había protegido económicamente y le había prometido editar el conjunto de sus poemas²⁴-; por ello lo imagina, al paio de las revueltas callejeras, en la tranquilidad del hogar, porque el cambio de régimen los alistarán, a él y a su hermano, en el ingente ejército de los cesantes... La prosa se torna imaginativa, entusiasta, enternecedora, profundamente poética.

Bécquer en su jardín, en su ensimismamiento, a solas con el recuerdo de los versos perdidos que ha de recuperar sobre las hojas vacías de un libro de cuentas. María Teresa -que perdió la memoria cuando más la necesitaba- ya sabe lo infiel y traicionera que puede ser a veces, cuando se le exige que devuelva lo que atesora celosamente («Y es que la batalla contra la memoria, a él que hace la poesía de la memoria de sus horas más sensibles, debe serle espantosa» (p. 134).

Y en medio del trabajo -por el día la dirección de un periódico; por la noche el rescate de unos versos de amor- el tercer zarpazo de la mala suerte: se marchó Julia por el ventanón de los sueños, le traicionó Casta por las bardas de la mentira, ahora se le extravía Valeriano por el escotillón de la muerte. Ya es septiembre, otra vez, pero de 1870; ya falta poco...

Poco falta para concluir el libro de María Teresa León, algo más de sesenta días para la muerte del hermano poeta (y también notable dibujante). Ese trago de dos meses lo afronta aún la escritora en cinco intensas páginas, porque las obligaciones perentorias se imponen para el escritor y «debe todavía durar un poco más en este mundo», y sobre todo necesita ese tiempo para *dejar memoria* de una mujer, de un balcón, de una puerta abierta para la poesía que ha de venir, y que ha de pasar necesariamente y toda por aquel umbral. «No sólo tiene que luchar con su memoria reconstruyendo las *Rimas*, sino con el pan cotidiano» (p. 136). Con la ayuda de dos testigos de excepción, Rodríguez Correa y Nombela, y unos datos algo téticos de Eusebio Blasco, María Teresa León narra las últimas horas de Gustavo Adolfo (después de hacerse eco de las graves circunstancias en que se dijo había muerto su esposa Casta, quemada en

²⁴Menciona María Teresa León el artículo «Los Angélicos» (?), aunque advirtiendo que jamás se había publicado, cosa que se puede comprobar al revisar la actual edición de sus *Obras Completas*. ¿Se trata de una invención de la escritora, para dejar airosa la figura del biografiado, siendo ella una autora en que la literatura y el compromiso sociopolítico fueron siempre de la mano? En cualquier caso, las colaboraciones de ambos hermanos en la revista *Gil Blas* y la posible paternidad de los dibujos satíricos *Los borbones en pelota* probaría que Bécquer no fue, ni mucho menos, el pacifista conservador que pensaba su biógrafa.

un fortuito incendio, cuando realmente falleció de meningitis crónica en el Hospital Provincial de Madrid) y de evocar una nueva -la penúltima- iconografía del poeta («flaco, el mantoncillo pobretón sobre los hombros», p. 137) que corresponde probablemente al busto de Coullant Valera sito en el parque sevillano de María Luisa.

Ha logrado el poeta culminar la reconstrucción de las *Rimas*, que entrega a Campillo, para que las revise y las corrija a su gusto, como imaginó que debió de ocurrir el crítico Domínguez Bordona (autoridad que se toma en cuenta a la hora de editar los poemas que acompañan a esta biografía, como se indicaba al principio), quien en su artículo de 1923 había escrito algo que casi copia literalmente María Teresa en la p. 138: «Un día se presentó Bécquer en casa de Campillo, y al preguntarle éste por su salud le contestó: -Estoy haciendo la maleta para el viaje. Dentro de poco, me muero...liados en este pañuelo vienen mis versos y prosa. Corrígelos, como siempre; acaba lo que no está concluido; y si antes me entierran, tú publica lo que te guste, y en paz»²⁵. Y tras el encargo -sigue María Teresa su relato- Bécquer se encuentra, como es habitual, con Nombela en el Café Suizo. Es ahora el autor de *Impresiones y Recuerdos* quien recoge el testigo documental -pp. 784 y ss.- para que María Teresa cuente con sus palabras lo que ocurrió «una tarde muy fría de la segunda quincena del mes de diciembre»: regreso a la calle de Claudio Coello en un tranvía de mulas, a la intemperie, y el definitivo agravamiento de la tuberculosis que viene arrastrando Gustavo Adolfo. Es fácil seguir el eco del periodista en la biografía, por ejemplo en este párrafo: «Durante el viaje apenas hablamos: el frío era tan intenso que nos obligaba a cerrar la boca y a defendernos escondiendo la mayor parte de la cabeza en el cuello de los gabanes [...] Nos despedimos, tiritando los dos; él se encaminó a paso ligero por la calle de Jorge Juan y yo a mi casa, a donde llegué casi helado», escribió Nombela, y María Teresa redactó lo que sigue: «La cellisca durante todo el trayecto les cruzaba el rostro. Debieron hablar entre ráfagas crudas del viento, como entre rejas frías, de cosas tenues, amables a los comunes recuerdos. Al llegar a la esquina de Jorge Juan y Claudio Coello, bajó Gustavo Adolfo. Se despidieron con la mano, no dándoles el mayoral tiempo de concluir las palabras. Y ya no se volvieron a ver» (p. 139).

La última página de *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* es para describir la hora de su agonía. María Teresa la presenta en un párrafo que he transcrito casi totalmente en el comienzo de este artículo. A pesar de la habilidad en crear una atmósfera inquietante para narrar tan trascendental momento, María Teresa ensambla detalles tomados de varios testigos presenciales que

²⁵ Y que pudo tomar a su vez del testimonio del periodista Eduardo Lustonó en *Alrededor del mundo* (1901). El lector comprobará que la autora se ha limitado a reproducir el testimonio que le ha llegado, ya en forma de «novela»: «-Toma. Estoy haciendo la maleta para el último viaje. Dentro de poco me muero. Atados en este pañuelo vienen mis versos. Corrígelos, como siempre; acaba lo que no está concluido, y si antes me entierran, publicas lo que te guste, y en paz» (p. 138).

hablaron del caso entre las notas necrológicas que el hecho suscitó. Así el desorden del cuarto y la lamparilla encendida en el suelo los toma de la crónica de Eusebio Blasco, quien no sabemos si contaba lo que realmente vio o se estaba inspirando en unos versos de la rima LXXIII, que trata de la muerte de un agonizante, y en donde leemos «la luz que en un vaso / ardía en el suelo / al muro arrojaba / la sombra del lecho»; por ello apostilla María Teresa: «en el suelo arde la luz dentro de un vaso, como él pensó ». Y de Correa procede esa tremenda exclamación que dice haber oído al poeta en el momento de extinguirse su vida: «¡Todo mortal!». Era invierno, crudo invierno en Madrid, que se dejaba sentir por el balcón sin campanillas azules, y sin embargo el creador de nuestra poesía moderna estaba «amaneciendo a jardines sin otoño».

Unas páginas atrás -lo anunciaba- la autora de este libro se preguntaba por la razón de la supervivencia de Bécquer, y llega a la conclusión de que la sentimentalidad de la poesía del sevillano («Bécquer va al llanto por el canto») le hace igual «un poeta de la juventud y un poeta de la madurez», porque es ante todo -y eso es un valor de alto grado para nuestra autora- un poeta del recuerdo: su pequeño libro de setenta y nueve poemas es todo una caja de música que nos espolea la memoria y la melancolía, o la memoria de la melancolía, pues «sus pequeños, sintéticos dolores y alegrías nos regresan a estaciones de origen lejanas» (p. 126).

**OTRA REALIDAD ARTÍSTICA: LA
ARQUITECTURA TEATRAL VISTA POR LA
ACADEMIA Y PENSADA POR MATÍAS LAVIÑA,
JUAN GIMENO Y JOSÉ PÉREZ GARCHITORENA**

Juana M^a Balsalobre

La palabra teatro es desde su cuna en Grecia mucho más que un organismo vivo perteneciente a un momento determinado, ya que su presencia a lo largo de los siglos permite considerarlo como permanente vehiculo de expresión. Precisamente su característica fundamental, la representación escénica, es la que unifica la etimología del término teatro pues hace referencia tanto al género literario como al edificio. En su evolución ha actuado a manera de espejo en el que se han ido reflejando cada una de las sociedades, que le han dado vida. Como tipología arquitectónica decimonónica será la más representativa de la sociedad burguesa. Era uno de los lugares de cita y reunión más importantes, tanto para contemplar el espectáculo como también para hacerse ver en el espacio correspondiente a una nueva jerarquización económica. Las ciudades y villas se consideraban más importantes que sus vecinas sí tenían tal edificio y compitieron entre sí tal y como habían hecho en la Baja Edad Media por tener la catedral más magnífica.

Su historia está marcada por una serie de elementos, que lo definen en sus primeros periodos como griego, romano, medieval y renacentista, y vinculado desde su génesis al drama escrito. Un hecho de extraordinario interés, porque supone una novedosa concepción del contenedor arquitectónico, se plantea paralelamente a la evolución y a la creación de un nuevo género teatral, la Ópera, pues concibe la génesis del edificio teatro “moderno” en la Italia del barroco. No obstante, será en el siglo XVIII cuando se aporten los modelos tipológicos más reconocidos como el italiano de la Scala de Milán y en Francia el Gran Teatro de Bordeaux. Entre los españoles se menciona el Teatro de Zaragoza, porque más adelante se exponen algunas referencias, que gracias a

una serie de reconstrucciones y rehabilitaciones sigue siendo a las puertas del siglo XXI un templo de las artes escénicas.

Por otra parte el tema que aquí se expone presenta la idea de estudio singular debido a la particular visión de cada uno de los tres aragoneses. Sin embargo, el elemento que los unifica no es únicamente el análisis del edificio teatro en el año 1844 sino la participación dentro del conjunto de proyectos ideados y presentados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En tal contexto se puede establecer una doble vertiente pues, tanto Laviña como Gimeno y Pérez Garchitorea eran aspirantes a uno de los grados académicos concedidos por la Academia. Los dos primeros al de académico de mérito por la arquitectura y José Pérez pretendía obtener el de arquitecto.

La estructura expositiva parte de un primer apartado de introducción acerca de la mencionada Real Academia madrileña en relación con el tema. Se divide en dos partes claramente interdependientes, que con sus específicas connotaciones no rompen en ningún caso el hilo conductor del asunto, pues Laviña, Gimeno y Pérez estaban interesados en la mencionada tipología arquitectónica. Además y en conexión con la Academia madrileña las tres visiones sobre el Teatro son eslabones de la cadena, que encierra la historia del mencionado edificio en tal centro¹.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: títulos de académico de mérito y arquitectos

Era una institución, que tenía sus raíces inmediatas en el siglo XVIII, igual que las de San Carlos de Valencia y la de San Luis de Zaragoza y cuya realidad decimonónica estuvo determinada por los factores que la caracterizaban como centro director de las Bellas Artes. Las líneas rectoras propuestas en su origen como institución contrapuesta a la tradición práctica de los gremios se aunaron con nuevos elementos en un andar continuado, que supuso un ajuste progresivo a los cambios y a las nuevas condiciones de la sociedad.

El quehacer académico se centraba en la participación de los miembros designados para asistir a las juntas y ejercer las funciones marcadas por las Reales Ordenes y los Estatutos de la Academia. Efectivamente desempeñó un papel mucho más amplio que el referido a lo puramente arquitectónico donde destaca su labor docente y censora. Igualmente importantes eran los concursos de premios², las pensiones en Italia y Francia. Respecto a la censura se men-

¹ La base de este trabajo se halla en la investigación: *La imagen académica del teatro español decimonónico. El Teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, que como tesis doctoral, dirigida por el Dr. José Enrique García Melero, defendí el 17 de diciembre de 1997 en la UNED de Madrid, aceptada para su publicación en micro forma.

² Silvia Arbaiza, Ascensión Ciruelos, Pilar García, Carmen Heras, Begoña Pérez: *Catálogo de la exposición Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Comunidad de Madrid, 1992. Introducción de

cionará repetidamente el dictamen de la Comisión de Arquitectura³, ya que esta junta estudiaba todo lo referido al tema arquitectónico como los proyectos pensados para ser construidos en las diversas ciudades españolas e igualmente las pruebas para la obtención de los títulos para ejercer la Arquitectura.

En síntesis, es necesario señalar la importante labor desarrollada en las Reales Academias de Bellas Artes por sus individuos en sus ocupaciones como académicos ejercientes de cada una de las misiones marcadas por aquellas instituciones, y, además, eran el puente entre el saber teórico-práctico y las realidades constructivas demandadas por la sociedad. Un hecho de indudable interés se halla en la creación de la Comisión de Arquitectura el 22 de marzo de 1786⁴. Esta junta desempeñó, en cuanto al hecho arquitectónico, la línea motriz del pensamiento académico.

En cuanto a los requisitos necesarios para las pruebas de examen de académicos de mérito y de arquitectos fueron propuestos por la Academia y regulados por Reales órdenes. Además la mencionada institución estableció *una ordenanza artística* partiendo de la escala superior a la inferior, académicos de mérito⁵, arquitectos, maestros de obras y aparejadores. El capítulo segundo

Delfín Rodríguez Ruiz, «Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)», págs. 13-31.

³ José Enrique García Melero: «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 4, revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED., Madrid, 1991, págs. 283-347. «Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio» en *Renovación, Crisis, Continuismo*. La Real Academia de San Fernando en 1792. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992, págs. 13-55. «Los orígenes académicos del romanticismo histórico español: malestar y crisis en torno a 1792», en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. V, revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED., Madrid, 1992, págs. 211-261.

⁴ En «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión...», *ob. cit.*, nota 3, «la creación de la Comisión de Arquitectura no se realizó de una forma improvisada. Fue una necesidad urgente; pero meditada racional, progresiva y metódicamente en la Academia. Era la consecuencia lógica de la existencia de un complejo programa, que no afectaba tan sólo a las Bellas Artes, sino a múltiples aspectos políticos, sociales y económicos de la realidad de la España de la época». Pág. 295.

⁵ Archivo de la Real Academia de San Fernando (A.R.A.S.F.) Leg. 17-3/1. En el capítulo 1 se establecían las atribuciones de los académicos de mérito. Para obtener ese grado era necesario ser arquitecto y haber demostrado su profesionalidad con el envío de varias obras a la censura, bien por encargo o como proyectos de su invención, para que la Academia pudiese juzgar su perfeccionamiento en la Arquitectura. Una vez cubiertos tales requisitos el pretendiente solicitaba el examen y si era aceptado, pasaba a la siguiente fase en la que el Viceprotector procedía al sorteo introduciendo tres veces la plegadera en el libro que recogía los números y temas de las disertaciones. De estos tres asuntos el arquitecto elegía uno que preparaba, escribía y presentaba a la Academia, para que esa institución le se alase el día y la hora para su defensa y examen. Si era aprobado tenía las mismas prerrogativas que los hijosdalgos y se le habilitaba para participar en las juntas públicas y generales con voz y voto y con los mismos derechos, si era convocada su presencia en las juntas ordinarias. También podía asistir a las salas de estudios de la Academia y ejercer como profesor cuando fuese requerido para cubrir las posibles ausencias

establecía las disposiciones sobre los estudios de los arquitectos. Si no era discípulo de la Academia podía presentarse a examen «libre» para obtener el título haciendo constar dónde y qué estudios había realizado. Además tenía la posibilidad de elección de la primera prueba de examen: la de *pensado*, que, como su nombre indica, la realizaba en su estudio utilizando todos los medios que estimase necesarios tanto para redactar la memoria facultativa como para la formación de los planos correspondientes.

Tanto el pretendiente como el discípulo debía mostrar el certificado de haber practicado la arquitectura, por lo menos durante dos años, con un académico o un arquitecto. En este contexto cabe señalar el relevante papel desempeñado por estos profesores y particularmente el realizado por los de provincias porque descargaron de tal tarea a los ubicados en la capital. Los futuros arquitectos estaban obligados a aportar las certificaciones de «su conducta, probidad y honradez», junto a la solicitud y a su obra de «pensado». Es decir, los planos de su invención de un edificio de primer orden, en planta, fachada y sección, con la correspondiente memoria facultativa. En la que el aspirante debía exponer los motivos de su elección, el método de construcción, la relación de los materiales, el presupuesto detallado del coste y la posible ubicación si se construyese.

La Comisión de Arquitectura, después de estudiar el expediente mencionado, informaba a la Academia su dictamen. Si era favorable se le sorteaban tres números, correspondientes a los temas del libro de pruebas de *repente* acordados en junta ordinaria. Al día siguiente se le comunicaban al pretendiente que elegía uno para realizar la prueba de repente⁶. Como su nombre indica había de reflejar el dominio real, que el examinado tenía sobre el dibujo. El día señalado por la Academia tenía lugar el tercer ejercicio, que se puede calificar de presencial. La junta de examen estudiaba las pruebas de pensado y de repente y formulaba al pretendiente las preguntas que consideraba necesarias, sobre la teoría y la práctica arquitectónica. Tras la votación secreta se decidía su aprobación⁷ que era ratificada en junta ordinaria.

En síntesis, la prueba de pensado puede considerarse como la bisagra que permitía al arquitecto abrir la puerta al ejercicio de su profesión y, además, lo familiarizaba con el esquema escrito y proyectual, que debería presentar en

o las vacantes de sus directores o tenientes. En cuanto a las labores profesionales no tenía ninguna limitación y en lo que concernía a los nombramientos para arquitectos mayores tenían la preferencia.

⁶ En ella, sin salir de la Academia, podía consultar los libros de Arquitectura de la Biblioteca. El aspirante disponía de quince horas (de las siete de la mañana a las diez de la noche) para trazar el dise o elegido, en el que debía dibujar los perfiles y marcar las sombras, en tinta china, en la fachada y corte.

⁷ Una vez obtenido el título, el arquitecto no tenía ninguna limitación para ejercer su profesión. Únicamente ante un nombramiento el académico de mérito era preferente, por lo demás poseía las mismas ventajas e idénticos derechos.

sus nuevos proyectos a la censura de la Academia. Una característica significativa de la mencionada obra es su estructura definida por la concurrencia entre la teoría y la práctica. El manuscrito recogía desde la historia de la tipología hasta la definición del proyecto en el que se reflejaban el método constructivo, el estudio de los materiales y el presupuesto económico detallado. El autor del discurso académico era mucho más teórico tanto por el contenido como porque no necesitaba adjuntar los planos. Evidentemente tal exposición tenía unas peculiaridades más retóricas. No obstante, dependía de la particular visión de la tipología y de las connotaciones del arquitecto.

Los ejercicios de examen para la obtención del título de arquitecto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y especialmente los de pensado, aunque sometidos al rigor de unos logros específicos, son sin duda una de las más interesantes conexiones prospectivas de la historia de nuestra arquitectura recogida en tal centro y en un período determinado⁸. Vistos globalmente, en los expedientes de aquellos futuros arquitectos se encuentran ejemplos de las distintas tipologías arquitectónicas como Bibliotecas, Cárceles, Casas Consistoriales, Hospitales, Iglesias, Museos, Teatros, Universidades⁹... Y en el Gabinete de Dibujos de la mencionada institución se guardan la muestra perfecta de sus diseños.

Disertaciones académicas: teoría y praxis acerca del edificio-teatro (1844)

Estos manuscritos aportan un eslabón importante al estudio de esta tipología. Tienen en común el haber sido redactadas para obtener el título de académico de mérito por la Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, cuyo protocolo y temas han sido expuestos en el apartado anterior. Entre los tres asuntos sorteados por esta institución tanto Matías Laviña como Juan Gimeno en 1844, eligieron la «Disertación sobre cuál es la mejor forma de teatro para una gran Ciudad o Corte, con presencia de la óptica y la acústica, distinguiendo con claridad y datos cuál de las formas elíptica o semicircular debe procurarse». Tal enunciado resume la polémica planteada en la búsqueda de un modelo ideal de planta de auditorio en la que se conjugasen los principios establecidos por la óptica y la acústica en los teatros¹⁰.

⁸ En la primera mitad del siglo XIX aunque en los años cuarenta se produjeron algunos cambios en la Academia entre ellos la creación de la Escuela de Arquitectura en Madrid, los proyectos de fin de carrera se siguieron presentado también a la Academia.

⁹ Rosario Santamaría Almolda: «Bases documentales para el estudio de la teoría arquitectónica (1814-1858) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 9, págs. 219-247. Madrid, U.N.E.D., 1996.

¹⁰ Como paradigma de tal debate, aunque aquí por la concreción del tema no se van a exponer, se toman los planteamientos expuestos por Juan Gómez en 1805. Su relación con el título de la disertación es todavía más relevante, porque sirvió como base esencial del tema, pues en aquel momento la Comisión de Arquitectura de la Academia estaba preparando la relación de los temas.

En cuanto a que tal asunto tuviese vigencia en el año 1844 sería fácil determinar como retardatario y como consecuencia directa enlazarlo con un período caracterizado por la escasez de publicaciones en nuestro país sobre el edificio-teatro. Sin embargo, no puede establecerse este término por varias razones. Entre aquellas las referidas a unos antecedentes conocidos acerca de la tipología teatral. Y paralelamente porque el debate también se planteaba en la Academia, además es una de las más representativas de la ciudad decimonónica, fiel reflejo de la historia pero al mismo tiempo de su esencia como contenedor arquitectónico. También tiene un extraordinario interés como antecedente del asunto la publicación de la obra de Benito Bails *De la Arquitectura civil*¹¹ y la traducción del libro *El Teatro*¹² de Francesco Milizia. Por ello, hay que destacar el singular paralelismo del asunto plasmado en dos opciones ilustradas: la italiana, cuyo representante teórico principal era Milizia, su gran difusor ilustrado, defensor de la planta clásica, y, la francesa de Pierre Patte partidario de la curva elíptica. Tal forma, también de origen italiano, se hallaba entre las propuestas proyectuales de Carlo Fontana diseñadas en el siglo XVII. También es necesario destacar por la claridad expositiva y el conocimiento del problema de la elección de la forma del auditorio, el estudio del conde Algarotti en *Opere* (Livorno, 1764-1765) el *Saggio sopra l'Opera in Musica*.

El francés Pierre Patte, además de tomar como punto de mira la historia de la tipología planteó en su *Essai*¹³ la defensa de la curva elíptica para la planta de la sala a partir de una estudiada correspondencia con los principios de la óptica y la acústica. Dicho modelo de planta se ha establecido como propuesta ilustrada francesa, que al ser retomada por Benito Bails, su divulgador en España, se instituyó en la Academia la dualidad de dos teorías cronológicamente cercanas pero contrapuestas en su definición de la curva ideal: la semicircular y la elíptica.

Otro de los factores deriva del mantenimiento del debate en el siglo XIX en Italia y Francia como enfrentamiento de dos posturas: la defensora de la curva semicircular clásica y la partidaria de otras formas «modernas». El interés des-

¹¹ Benito Bails: *De la Arquitectura civil*...reproducción facsímil del T. IX, *Elementos de Matemáticas*. 2 ed., Madrid, 1796. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2 T. Murcia, 1983. Esta edición incluye también un estudio crítico de Pedro Navascués, «Bails y el modelo teatral de Patte», págs. 120-130.

¹² Francesco Milizia: *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, di... In Venezia, 1794. La primera edición apareció en Roma en 1771. La traducción al español la realizó José Ortiz y Sanz, el comentador del tratado de Vitruvio, publicándose bajo el título *El Teatro* en Madrid, Imprenta Real, 1789.

¹³ Pierre Patte: *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse une salle de spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique. Avec un examen des principaux théâtres de l'Europe*. Paris, 1782. Ed. Facsímil en Genève, Minkoff Reprint, 1984.

pertado en la Academia en los primeros años del siglo XIX se plantea a partir de dos vías discursivas originadas y debatidas en Italia y Francia. En estos centros la dialéctica sobre la curva ideal del auditorio teatral alcanzó un fuerte significado teórico, aunque no se resolvió la cuestión con la aceptación de un único modelo de planta.

Desde el período renacentista se había abierto una línea discursiva determinada por la evocación del tiempo pasado y marcada por la recreación arquitectónica de las tipologías clásicas. En cuanto a la teatral los defensores de la curva semicircular la querían recuperar no únicamente como génesis de la misma, sino también como reflejo de una idealización de la cultura de la antigüedad. De ahí la recurrencia a un lenguaje lleno de referencias, de citas, a los griegos y a los romanos.

La idea de remontar el río de la historia con argumentos relacionados con los avances y los cambios habidos en el tiempo, estableció una segunda postura en la que no se planteaba revivir la Antigüedad, sino investigarla e interpretarla, para adaptar las enseñanzas recibidas al teatro y a los nuevos usos y costumbres de la sociedad de cada período. La riqueza de matices es la que abre la diversidad de modelos desde su primera concepción del teatro moderno.

Los signos diferenciadores del edificio-teatro respecto a otras tipologías fueron dados y puestos en práctica en las construcciones clásicas. Pero a su vez la esencia «moderna» de la arquitectura teatral planteó una serie de cambios precisamente por tal connotación. Cada nueva propuesta era en teoría un modelo y como tal podía ser rebatido, denostado o imitado.

Por otra parte, la fuerza de la tipología clásica, como pilar de la historia de la arquitectura teatral, era y es significativa, aunque en los casos de Matías Laviña y Juan Gimeno fuese analizada únicamente como cita obligada. Los dos arquitectos comenzaron sus disertaciones exponiendo, en primer lugar, el origen del teatro. La Ilustración con su historicismo había establecido el sistema de justificarlo todo acudiendo al pasado como cita de autoridad. A continuación establecía la importancia de sus creadores, los griegos y de sus continuadores, los romanos. Después pasaban al teatro moderno para criticarlo, aplaudirlo o intentar mejorarlo cada uno con su propuesta. Esta línea dialéctica es extraordinariamente interesante, pues también la compartían los aspirantes a arquitectos en sus memorias facultativas.

Los planteamientos y desarrollos de los discursos son diferentes en extensión, estructura y contenido. Precisamente partiendo de la óptica y la acústica, las dos coordenadas básicas de esta tipología, cada uno de estos arquitectos defendería la planta, en su opinión, más aconsejable para el diseño interior de la sala del teatro. Éste es el problema y al mismo tiempo el nexo de la búsqueda de una tipología específicamente moderna, que habían debatido tanto italianos como franceses.

Matías Laviña

Este arquitecto¹⁴ nació en Zaragoza en 1796. Estudió desde los trece a los veinte años en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis¹⁵. Se trasladó a Roma donde fue mayordomo del Cardenal Juan Francisco Marco. Continuó su preparación en la Academia de San Lucas de esta ciudad italiana con los profesores Agrícola y Pozzi. Cursó la Perspectiva práctica con otro de los miembros de la citada Academia, Delicati, con lo que completó su primera etapa académica. En la siguiente, Matías Laviña determinó dedicarse al estudio de la Arquitectura. Sus profesores fueron Mazoli, Stern, Campovese, Setel y Pieri. Obtuvo el grado de arquitecto de la Pontificia Academia de San Lucas de Roma en 1830. A su regreso a España solicitó a la Academia de San Fernando ser admitido a examen para revalidar su título¹⁶. El mismo día que Matías Laviña presentó su instancia, se reunía la Comisión de Arquitectura. Esta junta informó favorablemente y acordó su habilitación para ejercer como arquitecto en España. Además propuso que se le informase de que podía acceder al grado de académico de mérito, cuando considerase oportuno solicitarlo¹⁷. En los trece años que mediaron entre esta convalidación y la admisión de académico de mérito, Laviña realizó una amplia labor relacionada directamente con la Arquitectura. Así lo expuso en la instancia presentada a la Academia el 2 de julio de 1844 para acceder a ese grado. Tres días después, en junta extraordinaria de la Comisión de Arquitectura, se acordó admitirle por unanimidad de votos y relevarle de las pruebas adicionales por sus demostrados méritos.

En la junta ordinaria del 7 julio le fueron sorteados los tres temas y dos días después notificados¹⁸. El aspirante eligió el asunto referido al teatro¹⁹. Sin

¹⁴ A.R.A.S.F. Leg. 44-4/1. El expediente de Matías Laviña es tan interesante como voluminoso, aunque aquí, por la concreción del tema, no se van a citar más que los documentos que se refieren al desarrollo del mismo.

¹⁵ *Ibidem*. Instancia de Matías Laviña, firmada en Madrid el 4 de octubre de 1831, en la que solicitaba a la Academia presentarse a examen para revalidar su título de arquitecto. Sus primeros profesores fueron Ypas, Salesa y Llovet, con los que estudió dibujo de figuras sobre los modelos y de relieve en yeso y natural. Con el profesor Caso se ocupó de la Geometría práctica.

¹⁶ *Ibidem*. En la citada instancia detallaban sus estudios, profesores, obras y certificaciones que adjuntaba. Además presentaba como prueba de pensado los diseños de «Un monumento ideado para eternizar la Memoria de la gloriosa defensa de Zaragoza en los años de 1808 y 1809 diseñada en seis pliegos que forman la planta, alzado, secciones transversal y diagonal y detalles de la parte externa e interna y además otro pliego con la vista en perspectiva, el todo ceñido a un corto espacio con el objeto de poderse colocar en una de las plazas de la misma Zaragoza».

¹⁷ *Ibidem*. Informe de la Comisión de Arquitectura de 4 de octubre de 1831. En el margen izquierdo del documento se confirma el dictamen de la comisión en junta ordinaria de 9 de octubre de 1831 y la nota de que se le expidiese el título correspondiente.

¹⁸ *Ibidem*. Escrito dirigido a Matías Laviña. Madrid 9 de julio de 1844. El 2º de los temas relacionados correspondía a «Se disertará sobre cual es la mejor forma de un teatro para una gran Ciudad o Corte, con presencia de la óptica y acústica, distinguiendo con claridad y datos cuál de la formas, elíptica o semicircular, debe preferirse en todo caso».

embargo, Laviña en la carta que daba cuenta a la Academia de la presentación del tema elegido redujo el título a «disertación sobre la forma y propiedades que deben observarse al proyectar un teatro para una gran población»²⁰. Es una característica significativa del planteamiento del tema, donde primaba la síntesis de un contenido claramente estructurado como se constata en su manuscrito. El arquitecto huía de toda retórica tan típica de su época.

Por otra parte, interesa destacar la visión de los académicos examinadores sobre el discurso del aragonés reflejada en sus informes. Juan Miguel de Inclán Valdés lo halló bien desenvuelto y con originalidad. Tenía en cuenta que Matías Laviña lo había escrito sin los medios que podría haber utilizado, si hubiese estado en su casa. Antonio Conde, aunque valoraba las reflexiones que el aspirante había hecho sobre los autores clásicos, no podía aceptar la curva que éste presentaba. José Tronconiz devolvió la disertación a la Academia sin abrirla, porque no disponía de tiempo para examinarla. Atilano Sanz y López informaba al secretario de la Academia que su dictamen lo expondría el día del examen. Eugenio de la Cámara no había hallado defectos de consideración. Por ello opinaba que el arquitecto podía pasar al examen oral.

La junta compuesta por los académicos citados se reunió en la tarde del 8 de agosto para el examen del texto de Matías Laviña. Después de leer su disertación el arquitecto respondió a las preguntas, que le formularon los señores examinadores sobre la curva elegida y las distintas formas de los teatros, que en opinión de la citada junta, este arquitecto había visto y examinado. También disertó sobre la curva circular y la elíptica «con la mayor inteligencia» e igualmente respecto a la óptica y la acústica.

El secretario de la junta de examen dejó constancia en el acta de la causa que llevó a que se alargase bastante la sesión. Ésta derivaba de las interesantes explicaciones que dio Laviña a cada una de las cuestiones: «Satisfechos los señores examinadores del mérito e instrucción de este profesor»²¹ fue aprobado por la totalidad de votos.

Matías Laviña crítico y actualizador del abanico de soluciones referidas a la curva de la sala

La disertación de Laviña²² es más pragmática, menos retórica que la de

¹⁹ *Ibidem*. Carta de Matías Laviña a Marcial Antonio López, Srio. de la Real Academia. Madrid 11 de julio de 1844.

²⁰ *Ibidem*. Escrito de Matías Laviña a Marcial Antonio López, Srio. de la Real Academia. Madrid 25 de julio de 1844, en la que exponía que adjuntaba la disertación... rogándole la presentase en la primera junta, porque era la única razón por la que permanecía en Madrid.

²¹ *Ibidem*. Informe de la junta de examen del arquitecto Matías Laviña para acceder al grado de académico. Madrid 8 de agosto de 1844.

²² A.R.A.S.F. Leg. 308-35/3. «Disertación sobre la mejor forma de teatro que el arquitecto D. Matías Laviña presenta a la Real Academia de San Fernando, a consecuencia de lo acordado por la misma en 7 de julio, con el objeto de calificar su solicitud al título de Académico. Madrid 22

Antonio Conde. La estructura formal de cada uno de los apartados²³ facilita el análisis del manuscrito. Entre ellos hay que destacar el interés por el estudio de «Los defectos del teatro moderno y medios de evitarlos» punto clave para el conocimiento de esta tipología.

En la introducción centraba su primer objetivo en conseguir resolver el programa elegido a pesar de la falta de sus apuntes. No obstante, comentaba que poco podía añadir a lo expuesto en los diversos tratados que recordaba haber leído. En primer lugar, su propósito se concretaba en la conveniencia de considerar la génesis del teatro y su relación con la función asignada en su origen para poder constatar los cambios en este edificio.

Los factores, que habían intervenido, dependían de los diversos sistemas de gobierno, de sus planteamientos en cuanto a la educación del pueblo y específicamente de las rupturas evolutivas en las sociedades a través de los siglos, que habían implantado nuevas formas de ver el teatro, de acuerdo en cada caso con sus usos y costumbres.

A continuación destacaba el «Origen del Teatro». Se refirió en primer lugar al género dramático y a cómo las primeras representaciones en la antigua Grecia despertaron el interés del público y paralelamente el de los poetas. Éstos impulsaron su desarrollo, y fomentaron las historias de sus héroes y sus dioses, porque contribuían a la mejora de las costumbres y al desarrollo de la cultura del pueblo.

La labor del gobierno fue trazada de forma paralela. Construyó los primeros teatros de madera debido a su afán de proteger estas didácticas representaciones, disponiendo un auditorio en graderío para la comodidad de los espectadores, y más tarde los levantó de piedra.²⁴ Grecia, además de creadora del género dramático, fue, al mismo tiempo, la forjadora de las leyes arquitectónicas que definieron las características de este edificio, conceptuándolo como tipología. Su continuadora era Roma, que, aunque aportó algunas pequeñas variaciones²⁵, en conjunto siguió las reglas marcadas por los griegos. Matías Laviña pasaba directamente a comentar su «Idea del Teatro romano». En este sentido precisaba la importancia de las muestras prácticas, que había estudiado durante su estancia en Roma, y que, comparándolas con la descripción que Vitruvio expuso en su *Tratado de Arquitectura*, daban las particularidades del

de julio de 1844». En la introducción el arquitecto se refería y escribía el título completo del programa.

²³ *Ibidem*. Introducción. «Origen del Teatro. Idea del Teatro romano. De la escena. Del Proscenio. Orquesta. Gradería. Observaciones del Teatro romano. Del Teatro moderno. Defectos del teatro moderno y medios de evitarlos. Resumen. Conclusión».

²⁴ *Ibidem*. Fol. 2. «por haberse desplomado la gradería con el peso de los espectadores. Se pensó entonces en una construcción mas sólida y estudiada, y Grecia que había sido la inventora del drama, fijó las reglas para la construcción del teatro formal y material».

²⁵ *Ibidem*. Fol. 3. «La principal de estas modificaciones consistía en dar al proscenio todo el espacio intermedio entre la escena y diámetro paralelo de la orquesta, porque los romanos

teatro clásico²⁶, expuestas por el aragonés con toda claridad y capacidad de síntesis²⁷.

De la misma forma lo hizo con las «Observaciones sobre el teatro romano», en las que mostró, por un lado, las particularidades y los elementos aplicables a los teatros modernos y, por otro, sus diferencias. Respecto a los puntos comunes entre los teatros antiguos y modernos concretaba los dos espacios principales del edificio: el escenario y el auditorio. Éste por su disposición permitía a todos los espectadores ver la representación. La única diferencia era la que derivaba de la clase a la cual pertenecía el espectador dentro de la sociedad.

Otra característica diferenciadora del teatro, acomodada a las costumbres de los antiguos era que los espectáculos teatrales se hacían de día²⁸. La ventaja que daba la luz natural a la representación escénica permitía concentrar la atención de los asistentes en ese punto. Además, los concurrentes podían oír perfectamente gracias a la disposición del auditorio, construido según los principios vitruvianos sobre el sonido.

Laviña constataba, como una de las grandes diferencias entre los teatros de dos épocas diferentes, las relaciones que subyacían a los planteamientos de la óptica y la acústica, que en los modernos dimanaban directamente de la cubierta. El teatro antiguo tenía una estructura arquitectónica abierta; por el contrario, el moderno se levantaba dentro de un edificio cerrado. No obstante, la tipología clásica era en su conjunto perfecta, tanto en su interior como en el exterior, porque estaba claramente concebida para conjugar su finalidad.

Pero también opinaba que los teatros modernos «por su forma y circunstancias son física y moralmente opuestos en casi todas sus partes»²⁹. Respecto al escenario estos edificios presentaban una extraordinaria movilidad gracias a la maquinaria escénica, que no la tenían los antiguos. Por ello no compartía el modelo propuesto por Milizia. Además, Laviña postulaba la necesidad de re-

adoptaron el sistema de ejecutar sobre el proscenio las sátiras... dejando toda la parte semicircular de la orquesta para los asientos de los senadores».

²⁶ *Ibidem*. Fol. 3. «*la escena, antescena o tablado, la orquesta o patio, la gradería y el porche superior destinado a las mujeres* con todas las demás partes y divisiones propias para el buen desempeño de la función y para la comodidad» (subrayado nuestro).

²⁷ *Ibidem*. Fol. 6-7. «sería salir del tema propuesto si pretendiese recordar los pormenores que los historiadores nos refieren de la grandeza y suntuosidad empleadas en estos edificios, porque estos accesorios, ni alteraban la forma ni contribuían al sonido ni visualidad del objeto».

²⁸ *Ibidem*. Fol. 7. «lo que además de las ventajas que producía para el buen orden y compostura de los concurrentes, causaba un admirable efecto en la visualidad... la distancia... dentro del límite ordinario de una vista regular, dejaba distinguir perfectamente la representación, porque la uniformidad y expansión de la luz natural, no la ofendía, como sucede con la artificial...»

²⁹ *Ibidem*. Fol. 8. «Las diferencias son bien notorias y así no me detengo en su enumeración... Medio siglo hace que Milizia propuso un proyecto para volver a la antigua forma... construye una escena fija, limitada a la misma periferia del círculo, en el cual comprende a la vez el teatro y el anfiteatro a cuya innovación no es fácil asentir...»

nunciar a las ventajas de los teatros clásicos porque las costumbres habían cambiado³⁰.

Enlazando con ese planteamiento hay que destacar la crítica razonada que escribió en su disertación sobre la exposición del teatro moderno de Milizia:

Entusiasmado por el teatro antiguo aquel celebrado crítico, vitupera los modernos sin hacerse cargo que no es posible variar de repente las costumbres ni modo de pensar: su gran talento debiera haberse ocupado sobre las razones que impiden variar las formas actuales y tratado su modificación y mejora, sin dejar correr la pluma en exageraciones³¹.

Las anteriores reflexiones son suficientemente significativas para presentar su visión del tratado del italiano. Por un lado, el autor del discurso criticaba abiertamente la actitud de Milizia y por el otro ponía el acento en el sustancial cambio que se había producido en la sociedad y en el edificio-teatro. Su defensa de la realidad le condujo al siguiente punto de su discurso: «Defectos del teatro moderno y medios de evitarlos».

Los motivos quedan suficientemente claros en su manuscrito. Laviña quería romper con la dependencia sistemática de las deficiencias y estudiar el fondo del problema. No dudó en mostrarse partidario del teatro de su época. Tampoco se anquilosó en la repetición de las imperfecciones como algo negativo y sin solución.

Su percepción del asunto expresa claramente la realidad de unos elementos inherentes al edificio-teatro, que condicionaban y mostraban los intereses del empresario contrapuestos a los del público. Éste por el pago de su entrada quería ver buenas obras, bien escenificadas, elegir a los actores y, además, tener la suficiente comodidad para poder disfrutar del espectáculo teatral. El primero con poco dinero quería tener una numerosa compañía de actores, una variada maquinaria teatral y todos los elementos necesarios para la puesta en escena de una obra. Respecto a la sala su interés se centraba en «acomodar una tercera parte más de gente de la que buenamente cabe»³². Todos estos puntos estaban relacionados y a su vez eran la base del estudio de Laviña para demostrar dialécticamente, que no se podía elegir la curva semicircular.

³⁰ *Ibidem*. Fol. 8-9. « medio siglo hace que Milizia propuso un proyecto para volver a la antigua forma.. y sin que el lindísimo ejemplo de Palladio sirva en el día sino para admirar su buen gusto y conocimiento del antiguo. Es preciso pues que renunciemos a aquellas ventajas, porque nuestro carácter de vida no nos permite estar a la intemperie; el espectáculo lo tomamos por diversión, y queremos disfrutarlo con la comodidad que corresponde, no al rango, sino al bolsillo de cada concurrente; y la elegancia de los ordenes de una arquitectura estable, jamas nos producirá la ilusión que nos causa la escena variada oportunamente...»

³¹ *Ibidem*. Fol. 9

³² *Ibidem*. Fol. 9.

Una de las razones destacadas concernía a la solución dada en esa forma a la embocadura, definida por el diámetro del círculo, que obligaba a construir un escenario y una maquinaria escénica de enormes dimensiones y, en consecuencia, de grandes costes. Además, no compensaba con la cabida de espectadores que esta curva podía contener. Este aspecto es muy importante por la vinculación económica y al mismo tiempo claramente diferenciador, porque condicionaba la inversión privada y enlazaba con la dimensión pública.

Tras esta matización pasó al estudio de algunos ejemplos de teatros modernos construidos. En cuanto a la sala del teatro la Scala de Milán no la consideraba «de las más elegantes, porque su curvatura es parabólica y tiene casi doble largo que ancho; mas sin embargo de sus grandes dimensiones se oye y ve perfectamente»³³. De aquí su pragmatismo.

Contando con este ejemplo, opuesto a la forma semicircular, Laviña buscaba el término medio, materializado por Fontana en el teatro de Apolo en Roma, por Medrano en el de Nápoles y por Vanvitelli en el palacio de Caserta. Este auditorio era preferible como modelo porque tenía la ventaja de ser igual de largo que de ancho y casi idéntico de alto. Y, también, porque la distancia al escenario era la idónea para el desarrollo de la maquinaria escénica. Además, en este punto se basaba en las aportaciones de Landriani en sus observaciones sobre el teatro teórica y prácticamente.

Con relación a la curva de la planta, Laviña cuestionaba la definición de Vitruvio sobre el sonido, retomada por los partidarios de la curva semicircular para aplicarla al teatro moderno. La mencionada dependencia de la forma clásica no se hallaba en el teatro de Milán ni tampoco en el de Parma. Sus salas eran más largas que anchas y a pesar de esta circunstancia no les impedía tener una buena sonoridad.

La distribución del auditorio en altura era a su juicio otro aspecto fundamental del teatro moderno. El arquitecto aragonés compartía la crítica que Milizia hizo de los palcos italianos; pero hallaba una defensa en la generalización de su uso por la costumbre que tenían las damas italianas de recibir visitas en esos compartimentos. Había, pues un motivo social por medio, propio de la época que contraponer.

Por esa circunstancia ni se habían suprimido las divisiones ni había tenido éxito el sistema adoptado por los franceses «a manera de un balcón o galería corrida»³⁴. Esta disposición la consideraba más conveniente para la adecuada circulación del sonido y la correcta visión del escenario, e igualmente porque ofrecía una estética más armoniosa del conjunto.

Las dimensiones de los teatros, según Laviña, estaban condicionadas por el lugar elegido para construirse. También dependían de las dimensiones de la urbe, pues, si se pensaban para una gran ciudad o una capital, aquellas debían ser obviamente mayores que las diseñadas para una pequeña población. No

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.* Fol. 10

obstante, explicaba que entre los teatros construidos los más grandes podrían contener unos tres mil espectadores. El problema a resolver se hallaba en las dificultades que presentaban las armaduras. Las soluciones las planteaba a partir del procedimiento constructivo que unía dos materiales: la madera y el hierro. A la *robustez* de la primera se le asociaba la *levedad y tirantez del hilo de hierro*. Este método permitía aligerar el peso que debían sostener las paredes y además era más económico.

En este aspecto Laviña era totalmente innovador y congruente con su época, ya que al mediar el siglo preocupaban a los arquitectos las técnicas constructivas, el uso de los materiales, la estabilidad de los edificios y los precios de las construcciones. No se olvidaban de los progresos producidos por la industrialización y sus nuevas aplicaciones.

Con el mismo interés trató el asunto del revestimiento del interior del teatro. El material debía ser la madera pues su adecuada utilización en el citado recinto permitía una buena audición. En relación con estos requisitos señalaba la importancia del estudio del tornavoz de la orquesta, los vanos de ventilación y la disposición de las puertas. Planteados para cumplir con las condiciones mencionadas y sus funciones específicas. Indicaba la importancia del diseño de las puertas tanto en el número como en el eje de abertura, pues debían abrirse hacia afuera para el pronto desalojo de los asistentes. Tal punto, además de por la función lógica, se asociaba a uno de los problemas que provocó más muertes debido al incendio del teatro de Zaragoza.

En cuanto al escenario apuntaba la necesidad de respetar las reglas para trazar la ajustada disposición de los bastidores y también la inclinación del palcoscenio. Asimismo se debían estudiar las propiedades de la luz en relación con la iluminación de las escenas. Enfocada desde arriba permitía la visión tanto a los actores como a los espectadores. También era partidario de apagar la araña porque molestaba a los concurrentes al interrumpir la línea focal hacia el escenario e igualmente rompía la magia del espectáculo escénico.

La interpretación del tema expuesta por Matías Laviña en su «Resumen» sintetizaba muy claramente la defensa del teatro moderno, aunque en primer lugar valorase los teatros de la Antigüedad romana por el perfecto estudio de cada una de sus partes, tanto en su ordenación como en su decoración. Consideraba el auditorio clásico como uno de los fundamentos del conjunto arquitectónico que definen la tipología teatral antigua. Pero igualmente la descartaba para el teatro de su época. En su opinión el auditorio moderno «de ningún modo» podía adoptar la curva semicircular. El primer argumento se basaba en la desproporción que se establecía entre el ancho del escenario y la cabida de los espectadores. El segundo, relacionado en cuanto a las dimensiones con el anterior, mostraba que los «extremos del diámetro se hallan relativamente más apartados del punto de distancia»³⁵. Por esta circunstancia desaparecía la im-

³⁵ *Ibidem*. Fol. 22

presión que causan las decoraciones en el palcoscenio. Y, en síntesis, porque no había ningún fundamento que impidiese acústicamente el diseño de la curva prolongada para la definición en planta de la sala.

La disertación del aragonés es todavía más ilustrativa en lo que concierne a la elección de la figura *oval* para la planta de su teatro. Sin embargo, su explicación³⁶ recoge también las características de la curva de herradura, pues sus líneas de cierre no son curvas. Su planteamiento recoge la idea conciliadora de las bases tipológicas italianas.

El manuscrito de Laviña confirma la perspectiva crítica de su pensamiento, particularmente por la proyección de dos visiones en cierto modo antagónicas: la antigua y la moderna. Sobre esta tipología supo proyectar el discurso de una forma razonada dirigida al desarrollo y defensa de su idea del teatro mostrando las modificaciones que consideraba necesarias para definir su modelo. En consecuencia no se ocupó de la curva elíptica. Pero sobre esta forma de auditorio tuvo que responder a las preguntas que la junta de examen le hizo.

La Academia mantenía los mismos enunciados de los temas de las disertaciones, pero como ya era perceptible en otros proyectos de la década de los treinta dicha institución se decantaba por las soluciones más en boga en la época y entre ellas la oval y la de herradura. Así Laviña tuvo que ser congruente primero consigo mismo, que se había formado en Italia, con la época que vivía, y con el sistema académico. Conjugó tales puntos en un lenguaje claro e interesante escrito y explicado en su discurso.

Juan Gimeno

Este aragonés fue discípulo de Antonio Celles, director de Arquitectura de la Escuela de la Lonja de Barcelona. A los veintisiete años se presentó a las pruebas de arquitecto en la Real Academia de San Fernando. Fue admitido³⁷ y aprobado, obteniendo su título en el mes de octubre de 1833. Se incorporó a la Academia de San Luis de Zaragoza y se dedicó a la Arquitectura en esa ciudad. Sus obras las presentó a la censura de la mencionada institución.

En el mes de agosto de 1844 se trasladó a Madrid para solicitar el grado de académico de mérito por la arquitectura³⁸. Visto su expediente por la junta de Comisión de Arquitectura fue admitido a las pruebas por unanimidad.

En esa sesión se le señaló la obra en la que tenía que demostrar el dominio

³⁶ *Ibidem*. Fol. 22 «Mi débil concepto propende pues por la forma oval, esto es, aquella descrita por un semicírculo, cuyos extremos van prolongándose casi en línea recta, y que sin pasar la tangente del diámetro ortogonal, forman una abertura aproximada a sus siete octavas partes».

³⁷ A.R.A.S.F. Leg. 142/3. Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura. Junta del 24 de septiembre de 1833, fol. 67 reverso.

³⁸ A.R.A.S.F. Leg. 44-4/1. Instancia de Juan Gimeno dirigida al Vice-Protector de la Real Academia de San Fernando. Solicitando ser admitido a las pruebas de académico de mérito. Madrid, 8 de agosto de 1844.

del dibujo³⁹ y como era preceptivo, en junta ordinaria se le sortearon tres temas del programa de disertaciones que fueron comunicados al aspirante⁴⁰. Al día siguiente Juan Gimeno informaba que había preferido el tema del teatro.

El 6 de septiembre remitió su manuscrito⁴¹ a la Academia. Como era normativo fue pasado por el secretario a cada uno de los académicos que formaban la junta de examen, para su estudio e informe. Antonio Conde González fue el más elocuente⁴². Además, compartía la propuesta de la curva de la planta expuesta por el arquitecto. En consecuencia se plantea como un cambio en la idea del académico, pues aquél también había disertado en el año 1825 sobre el tema. En su discurso, Conde era partidario de la curva semicircular, y la de Gimeno tenía esa curva pero prolongada y por tanto relacionada con la de herradura.

Juan Miguel de Inclán consideró la disertación «bastante bien desempeñada»⁴³. Tronconiz la hallaba «muy bien desempeñada»⁴⁴. Mientras Atilano Sanz, aunque utilizaba la misma fórmula, la relacionaba con la «parte más principal cual es la óptica y la acústica»⁴⁵. Y Eugenio de la Cámara no había encontrado «defecto de gravedad»⁴⁶. Todos ellos la estimaron apta para leerla en la Academia.

Los profesores se reunieron en junta de examen para estudiar en primer lugar, la prueba de demostración geométrica que el aspirante había realizado. Seguidamente pasaron a examinar el expediente y los informes aportados por sus miembros sobre el discurso y, estando de acuerdo y conformes, decidieron que Juan Gimeno podía pasar a leerla. Esta prueba presencial la «verificó con claridad y la mejor inteligencia». Después del descanso el arquitecto respon-

³⁹ *Ibidem*. Oficio de Juan Miguel de Inclán Valdés, vicesecretario de la Real Academia de San Fernando y secretario de la Comisión de Arquitectura, dirigido al secretario de la institución. Madrid 10 agosto 1844. Informándole de las decisiones tomadas sobre la petición de Juan Gimeno en la junta de Comisión del día 8. Como obra adicional el aspirante debía trazar el «diseño geométrico en planta y alzado de la puerta de San Vicente de esta Corte y su fachada principal»

⁴⁰ *Ibidem*. Borrador del oficio dirigido a Juan Gimeno dándole cuenta de los tres asuntos sorteados en la junta ordinaria del 11 de agosto y comunicándole el título de la prueba de dibujo que debía diseñar. Madrid 20 de agosto de 1844.

⁴¹ *Ibidem*. Leg. 308-26/3. «Programa: Cual es la mejor forma de los Teatros para una gran Ciudad o Corte con presencia de la Óptica y la acústica, distinguiendo con claridad y datos cuál de las dos formas semicircular o elíptica debe preferirse en todo caso. Juan Gimeno. Madrid 6 septiembre 1844.

⁴² *Ibidem*. Leg. 44-4/1. Informe sobre la disertación escrita por Juan Gimeno. Madrid 24 septiembre 1844. «leída con detención, he tenido ocasión de advertir la doctrina que elige y pone en juego, para obtener el fin deseado que se propuso en el feliz desempeño del programa, como producto del estudio y análisis correspondiente para decidirse en favor de la curva que adopta, la que sin género de dudas es la más análoga para esta clase de edificios».

⁴³ *Ibidem*. Informe de Juan Miguel de Inclán Valdés. Madrid 21 septiembre 1844.

⁴⁴ *Ibidem*. Informe de José Joaquín Tronconiz. Madrid 30 septiembre 1844.

⁴⁵ *Ibidem*. Informe de Atilano Sanz y Pérez. Madrid 1 de octubre 1844.

⁴⁶ *Ibidem*. Informe de Eugenio de la Cámara. Madrid 3 de octubre 1844.

dió «con precisión y aciertos»⁴⁷ a las preguntas que los académicos le formularon acerca de la Acústica y de la Óptica en los teatros y de sus relaciones con las curvas de la sala y sobre los demás elementos que la constituyen así como de su construcción. La sesión acabó con la votación secreta y contó con todos los votos a favor de la admisión del aspirante al grado de académico de mérito.

Juan Gimeno conciliador y defensor de la realidad teórico-práctica del teatro

Este aragonés presentó su manuscrito dos meses después que Laviña. Aunque Gimeno no estructuró su disertación⁴⁸ en apartados temáticos como había hecho su paisano, su discurso se halla dentro de su misma línea expositiva en cuanto a la relación de la tipología del teatro y su evolución. También participa de la idea y de los principios clasicistas repetidos por Antonio Conde. Además, utilizó la fórmula adoptada por los anteriores referida al origen del teatro como primer punto a desarrollar, para pasar después a exponer las particularidades del teatro moderno y seguidamente presentar su modelo.

En la introducción de su programa hay que destacar la definición de Arquitectura⁴⁹, en la que se conjugan eclécticamente los principios teóricos clasicistas con la concepción ya decimonónica de la práctica. Tiene su importancia por cuanto establece un punto de referencia en las Bellas Artes. Como arquitecto su campo de proyección se centraba en los principios recogidos por aquella. La necesidad y el deseo de presentar una exposición clara del tema le llevó al principio de su redacción a plantear como postulado general el nacimiento de «las cosas»⁵⁰. Con esta referencia estaba aludiendo desde la perspectiva ya positivista e historicista de su época a una idea progresiva y evolutiva, que iniciada en la cultura clásica, fue retomada por la del Renacimiento y pasaría después por la Ilustración hasta llegar a la decimonónica. En este siglo se tomaría, eclécticamente las soluciones más oportunas de cada una de ellas sin olvidarse de los logros de su época.

⁴⁷ *Ibidem*. Informe de la junta de examen en el ejercicio de disertación del arquitecto Juan Gimeno y Casanova para su recepción de académico de mérito, celebrada en la tarde del lunes 7 de octubre de 1844.

⁴⁸ A.R.A.S.F. Leg. 308-26/3. Disertación. «Cuál es la mejor forma de los Teatros para una gran Ciudad o Corte con presencia de la óptica y Acústica, distinguiendo con claridad y datos cuál de las dos formas semicircular o elíptica debe preferirse en todo caso». Juan Gimeno. Madrid 6 de septiembre de 1844

⁴⁹ *Ibidem*. Fol. 2. «significa colección de preceptos emanados de la razón y reglas fijas de la experiencia para disponer un edificio con la solidez necesaria a su estabilidad y duración, con aquel grado de magnificencia elegante, ornato y demás que pide el uso a que está destinado».

⁵⁰ *Ibidem*. Fol. 2-3. «Todas las cosas tienen su origen que cultivado, analizado y estudiado con constancia llega a un grado de perfección que parece a primera vista no puede pasar mas adelante; el genio humano siempre amante de novedades en las artes y ciencias, no hace mérito de lo inventando para detener su imaginación precoz y sobre estos adelantos se extiende en un nuevo y dilatado campo para su nueva producción, de suerte que con ella causa una revolución en las artes, ciencias o costumbres»

Juan Gimeno aludió en su discurso, tal y como exigían las normas historicistas del academicismo de su época, al origen del teatro clásico. Este género literario⁵¹ había estado presente en todos los pueblos. Sin embargo, fueron los griegos quienes con su cultura clásica supieron darle mejor la relevancia y las reglas necesarias para lograr una representación más perfecta, conjugando, además, la proyección pública con la educación del pueblo y sus costumbres.

La cultura griega aportó igualmente las reglas para la construcción del edificio, en donde tenía lugar la representación. En esencia los griegos fueron los transmisores de las ciencias y las artes, y los romanos sus más destacados receptores que los imitaron e igualmente las supieron difundir. El arquitecto continuó su exposición citando los diferentes edificios y su función. De los teatros dijo que la curva del auditorio era semicircular, pero se utilizaban con la misma finalidad que los de su época.

No obstante, planteaba el tema a partir de un análisis comparativo entre los antiguos y los modernos. Por lo que respecta a sus características destacaba primeramente las costumbres de los antiguos de representar de día y al «ser gratis la entrada» necesitaban un edificio de grandes dimensiones y al mismo tiempo bien resuelto para que los asistentes viesen la representación con comodidad. En consecuencia eligieron la forma del auditorio en semicírculo por las propiedades que tiene de que todos los radios se hallan a la misma distancia del centro.

A continuación describió los diferentes elementos de esta planta y el porqué era la más adecuada a los usos y costumbres de los antiguos. En cuanto a las representaciones comentaba que «la escena era fija y llegaba hasta la altura del pórtico interior» y también que la extensión del tablado se reducía a la ocupada por el proscenio. De ahí que la curva semicircular fuese la más acertada. También mencionó la falta de la cubierta en razón de sus costumbres aunque comentaba que algunos autores mantenían que los asistentes debían endurecerse incluso en los espectáculos para estar mejor preparados para la guerra. Por último destacó la monumentalidad de los teatros romanos y citó como ejemplo el de Vespasiano en Roma.

En el comienzo de la segunda parte de su discurso, sintetizó los puntos comunes y diferenciadores del teatro clásico y del moderno. Los dos edificios compartían una de las características específicas de la tipología teatral: la separación en dos espacios, auditorio y escenario, diferenciados por su función. El lugar ocupado por los espectadores debía resolverse en planta a partir de una curva. Esta premisa obligaba al estudio de la óptica y la acústica como

⁵¹ *Ibidem*. Fol. 5. Planteaba la evolución del género teatral a partir de los tiempos oscuros hasta la etapa en que la comedia y la tragedia llegaron a la perfección. «Introducida la Comedia en la Ciudad del Ática se formalizó su representación sustituyendo a los carros y tablados los edificios de la Tragedia, adornados de mármoles, estatuas, columnas y bajos relieves».

bases indiscutibles inherentes a su función de oír y ver la representación. Ésta había variado y dependía de la maquinaria teatral que implicaba el análisis de la disposición y dimensiones del escenario.

Precisamente, teniendo presentes los principios de la acústica recurrió a la explicación clásica del cuerpo, que cae perpendicularmente al fondo de un lago circular y su choque se oye en todo el perímetro por igual. Este fenómeno físico establecía la validez respecto al sonido de la curva semicircular y a la disposición del teatro griego que podía asemejarse al citado lago.

Respecto a la curva elíptica también aportaba su explicación⁵². A esto añadió que el sonido y la voz sufren modificaciones dependiendo de los cuerpos, donde se produce la reflexión, siguiendo la línea expuesta por Patte y Bails. Asimismo, comentaba la ventaja que tenían las bóvedas de madera cóncavas, porque ese material y esa forma permitían reproducir el sonido con más nitidez.

En su opinión la gran diferencia del teatro moderno respecto al clásico se hallaba en que aquél está cubierto y cerrado, mientras que el segundo era abierto. Su discurso, por tanto, no se centraba únicamente en la planta, sino en su disposición y en el revestimiento de los interiores. La reflexión de la voz, la distancia y los materiales tienen, por lo tanto, su finalidad para aumentar el sonido, sin que éste reproduzca ecos molestos.

Estas características son comunes y fueron contempladas en las dos disertaciones. Presuponen el estudio de los espacios interiores, de los materiales y sobre todo de las cubiertas del teatro. De ellas dependen la estructura arquitectónica y resultan elementos claves para la disposición interior y exterior del edificio.

Por otra parte, el teatro moderno al estar cerrado dependía, además del estudio de la cubierta en relación con el sonido, de la «luz artificial» respecto a la visión y estas diferencias respecto al clásico marcaban la importancia del estudio del interior del edificio. A ellas había que añadir las derivadas de la disposición de los espectadores en la sala.

A continuación se refirió a la óptica repitiendo lo expuesto en la exposición de la curva semicircular en el teatro clásico. Sin embargo, afirmaba, de la misma manera que lo había planteado Matías Laviña, que la forma de representar escenas era distinta a la antigua y este hecho obligaba a disponer de un escenario de mayor longitud. También recogía la idea de la especial configuración de su espacio de cierre. Exponiendo que, si se tenía en cuenta la embocadura

⁵² *Ibidem*. Fol. 8-9. «si en lugar del sonido que causa el grave en su descenso despedimos la voz en dirección contraria a su curso conseguiremos igual efecto, pues que la voz y el sonido no es más que el resultado de haber herido el aire atmosférico: si...la dirigimos naturalmente y en posición vertical, los efectos serán distintos, pero siempre iguales en sus principios...efectivamente la voz despedida en dirección horizontal se oye a larga distancia...forma olas semicirculares concéntricas al foco de la voz, pero prolongadas en su fuerza directa, de modo que si por eje de estas hacemos una sección, resultaría la de un esferoide prolongado o curva elíptica».

determinada por el semicírculo para un teatro de una gran ciudad, este espacio resultaba mayor que el lugar ocupado por los espectadores.

El interés de esta aportación resume dos ideas: por un lado, la expuesta por Laviña para desestimar la planta semicircular como la adecuada para un teatro moderno y, por otro, la de Gimeno que parte de los mismos postulados, pero llega a otra conclusión. Este arquitecto consideraba que para evitar la extensa embocadura «se eligió al principio de nuestro teatro la curva elíptica»⁵³, aludiendo a la línea defendida por los partidarios de esa forma de auditorio.

En resumen, exponía que, colocado el actor en el proscenio, se formaba una columna sonora que llegaba al otro foco. Sin embargo, el autor de la disertación no compartía esa teoría. Además, añadía que, si fuese aplicable, él habría elegido la semicircular clásica. Ahora bien, en el caso de que tuviera que concretarse a una de las curvas enunciadas en el título del tema, elegiría la elíptica «en razón del eje mayor al menor como seis es a cinco»⁵⁴.

Hay que destacar esa reflexión porque es un elemento importante en el desarrollo de la disertación. Juan Gimeno analizó las dos curvas propuestas en el título de su discurso. Ahora bien, sin la crítica que hizo Matías Laviña, se permitió conjugar las ventajas de la que él consideraba más apropiada. En este contexto expuso que la planta semicircular podía aplicarse a un teatro pensado para «un pueblo o ciudad subalterna»; pero por lo comentado anteriormente no era válida para una ciudad importante ni para construirlo en la Corte.

Esta cuestión la resolvía aportando su modelo de teatro. En cuanto a la planta de la sala proponía la curva semicircular prolongada⁵⁵. Tal definición no recogía los planteamientos trazados en las primeras formas de auditorio en forma de U, pues dichos lados convergían hacia la embocadura con lo que podía tratarse de una sala en forma oval o de herradura.

Es un hecho común y repetido por la mayoría de los autores de proyectos de teatro, pues de la misma manera que existían una variedad de modelos, en los que no se ponían de acuerdo, tampoco existía un criterio común en la forma de denominar las formas geométricas de las salas, ya que cada uno de ellos nombraba según su criterio y después lo explicaba.

Juan Gimeno subrayó la importancia de la elección de los materiales para la construcción⁵⁶. Aunque estos no incidían en el trazado de la curva del audi-

⁵³ *Ibidem*. Folio 11.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*. Fol. 11. «mas si fuere dable determinar una nueva curva describiría la semicircular prolongada con un radio de cinco cuartos de su diámetro, cuyo arco adicionado solo deberá tener el cuarto de su radio y desde este punto formaría el tablado y proscenio»

⁵⁶ *Ibidem*. Fol. 18-19. «se construirá todo de fábrica sólida con bóvedas en los vestíbulos, corredores, salones y demás piezas del edificio, excepto los palcos que serán de madera sin columnas ni apeo alguno, y las divisiones de estos deberán quedar al nivel del antepecho, la bóveda de la platea será de tabla.. si por desgracia aconteciese un incendio en el acto de la escena quedaría reducido a la guarnición del teatro y los espectadores podían librarse con solo ocupar las estancias incombustibles»

torio, sí podían desvirtuar los principios acústicos imprescindibles en el edificio-teatro. También proyectaba la colocación de depósitos de agua en la parte superior e inferior del escenario, con sus respectivas bombas para cortar el fuego en caso de incendio y para uso en las representaciones en caso de colocar fuentes en la escena.

Después de definir el diseño elegido para la curva de la planta, el arquitecto exponía los razonamientos para demostrar las ventajas de su opción. En cuanto a la disposición de los asistentes su modelo permitía una buena visión de la escena para la mayoría de los espectadores, pues los únicos que la verían un poco de lado serían «los colocados en los arcos adicionados» al semicírculo. Aunque no tendrían una posición forzada «por ser poco la curva de estos» y además por la ventaja que proporcionaba la distancia, ya que, si fuese más larga, sí tendrían problemas. Igualmente comentaba la relación de la óptica con el desnivel del patio de butacas y el correspondiente al escenario.

El arquitecto señalaba también los elementos del escenario. Su estudio era considerado por el aragonés como imprescindible, pues, si éste no era el acertado, podía anular los buenos resultados de la curva elegida para la sala. El proscenio tenía la misma finalidad que en el grecorromano, pero en el moderno el diámetro de la embocadura era más reducido. No debía ser muy cerrado, porque, si lo era, los espectadores de los lados verían las escenas del lado opuesto. Y tampoco muy avanzado ya que rompía la visual escénica. Lo mismo opinaba de los palcos de proscenio. El ancho del escenario se hallaba definido por el eje menor del teatro y la longitud la establecía a razón de un «diámetro y medio de la embocadura». La disposición de los bastidores la planteaba a partir de un triángulo isósceles siguiendo longitudinalmente el eje mayor del edificio. Por otra parte exponía que la orquesta no dependía directamente de la curva del teatro, pero sí de la acústica de la sala y de los cantantes. En consecuencia debía ubicarse delante del palcoscenio. Y su recinto con bóveda invertida perfectamente enmaderados.

En el resumen de su exposición ubicaba el teatro propuesto en una gran ciudad, aislado y abierto a una plaza. Desde el punto de vista arquitectónico debía ser majestuoso para que fuese reflejo de su destino. Aunque estos elementos no eran nuevos, muestran la necesidad de su estudio para la proyección del edificio. Respecto al interior retomó los planteamientos expuestos anteriormente referidos al sonido y a la visión para resaltar las ventajas de su modelo, concretadas en la disposición de los palcos, la altura del teatro, la cubierta, el proscenio, los bastidores y los telones⁵⁷.

⁵⁷ *Ibidem*. Fol. 20 «para que todos los concurrentes gocen de la escena sin violencia: en los largos de esta se colocan los aposentos o palcos... dirigiendo las divisiones de los antepechos al centro de la curva, quedando así regularizado el local para que no forme ángulos agudos que apocan el sonido; la altura del teatro será proporcionada a su eje menor con arreglo a la acústica este no excederá de setenta a ochenta pies castellanos... la cubierta será de bóveda sumamente rebajada hasta un décimo de su diámetro cubriéndola con otra de madera, el proscenio será un quinto del

Otros datos de interés son los elementos distribuidores como las escaleras, corredores, entradas y salidas para facilitar la comunicación a los asistentes y al personal del teatro. También enumeró las dependencias anexas al escenario como almacenes, guardarropas, vestuarios, carpintería y sala de pintar telones y otros elementos de la escena. Así como los correspondientes al teatro referido al cuerpo de guardia, sala de juntas, archivo, café... También planteaba la necesaria disposición de los salones de descanso para la comodidad de los concurrentes. Y en el caso de construirlo para la Corte, su Majestad debía tener entrada, palco y salones independientes.

En resumen, estas disertaciones se pueden considerar como aportaciones originales al debate postilustrado academicista sobre el trazado de la curva del teatro ya en pleno siglo del romanticismo histórico. Realmente tal polémica de origen claramente dieciochesca, se bifurcó al añadir tanto Matías Laviña como Juan Gimeno otros problemas constructivos igualmente importantes a resolver. Y en este punto se puede destacar la original presentación del tema, pues no se reduce únicamente al trazado de la planta, sino a presentar otro modelo en el que incluían la relación existente entre todas las partes del edificio para conjugar la finalidad real del teatro: lograr una buena audición y una visualidad lo más adecuada posible.

Es por ello que dan la clave para realizar un buen proyecto al establecer las relaciones existentes entre las distintas dimensiones de los diferentes elementos del interior del teatro. Igualmente consideraban las dos partes principales en que se divide el edificio: por un lado, la escena y por otro la dedicada al público. La primera, que es el punto central de la representación, no se puede ignorar para controlar las proporciones existentes entre la longitud, la anchura y la altura de la sala, proyectadas proporcionalmente a la boca del escenario.

Los dos aragoneses coincidían en la génesis del teatro moderno: la concepción de la escena había cambiado. Dicha circunstancia era una importante razón para que ninguno de ellos eligiese la curva semicircular. En este aspecto no actuaban exclusivamente como arquitectos, sino también como conocedores del tema. Aportaban y diferenciaban un aspecto específico y básico en el teatro moderno: el de la escenografía teatral. Tal hecho proporcionaría por su aplicación directa una de las grandes diferencias con relación al teatro clásico que disponía de tres escenarios relacionados con los respectivos géneros teatrales del drama, de la comedia y la tragedia.

Todo ello resulta evidente en los diferentes elementos del escenario: la embocadura, los bastidores y las bambalinas. La boca del teatro permitía y definía la abertura del palcoscenio. Los bastidores, que con su marco y lienzo pintado variaban la decoración lateral del escenario, y las bambalinas, que con cada una de las tiras que cuelgan del telar del teatro, de uno a otro lado del

eje menor; los bastidores se hallan tangentes a un triángulo isósceles cuya base es el citado eje... en las mutaciones se retirarán los bastidores y los telones sin rollarse».

escenario, figuran la parte superior del teatro, de la que la decoración representaba. Como elementos creadores de los panoramas en perspectiva de las escenas se ubican tangentes a un triángulo isósceles.

Si por una parte se destacaba el elemento clave de la representación teatral, por otra se buscaba la ubicación y la proyección del teatro en la ciudad, preocupación ya heredada de la Ilustración, a la que se añaden las nuevas connotaciones. El edificio-teatro en su fachada monumental quería representar la imagen de su interior: espejo de las artes escénicas y reflejo de los deseos de la sociedad decimonónica.

José Pérez Garchitorena aspirante a arquitecto

Natural de Aniñón, diócesis de Tarazona, provincia de Zaragoza. A los 25 años, considerando que reunía todos los requisitos⁵⁸ para solicitar el acceso al examen de arquitecto presentó a la Academia como obra de su invención los diseños de un Teatro con el informe facultativo de la composición, distribución y decoración, así como el avance económico.

Sin embargo, la mencionada obra de pensado fue reprobada por la junta de Comisión de Arquitectura en la sesión celebrada el 20 de noviembre de 1844 después de un «detenido examen» y, tras la normativa votación, solamente obtuvo dos votos a favor, pues los otros cinco se pronunciaron en contra. En tal acta no se recogían los elementos, en los que los señores académicos habían basado su resolución. Una de las posibles circunstancias podría hallarse en la memoria facultativa, ya que determinadas explicaciones muestran la copia del manuscrito de otro aspirante al título, Cirilo Salinas⁵⁹, y ello podía conducir a pensar, que el aspirante no había formado los planos del teatro.

En relación con ese asunto el documento más clarificador es el acta del examen. En él se reseña la circunstancia, que había determinado el negativo

⁵⁸ A.R.A.S.F. Leg. 12-4/2. Instancia firmada por José Pérez Garchitorena en Madrid el 16 de noviembre de 1844. «Después de haber recibido la primera educación deseoso de seguir la carrera de la Noble Arte de la Arquitectura, se dedicó a adquirir los conocimientos teóricos y prácticos que exige la Profesión dibujando principios, copiando monumentos y ejercitando en toda clase de composiciones; estudiando al mismo tiempo los dos años de matemáticas y un curso de Física gral pasando después a estudiar la parte practica del Arte, bajo la dirección del Arquitecto por la Academia Nacional de S. Fernando D. Juan José Sánchez Pescador». Su maestro era arquitecto del Ayuntamiento de Madrid como el mismo confirmaba en el citado documento, firmado en Madrid el 14 de noviembre de 1844. De aquellos estudios presentaba las certificaciones, las tres primeras correspondientes a los estudios de un curso de Física experimental y a los dos de matemáticas fueron firmadas por Agapito García de García, catedrático y secretario interino de los Estudios Nacionales de esa Corte.

⁵⁹ Este manuscrito además de estudiado en mi tesis lo he comparado con otros proyectos en «La arquitectura teatral a través de las pruebas de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Espacio, Tiempo y Forma*, revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED. Madrid, serie VII-11, 1998, pp. 261-286.

informe de la Comisión. Debido a tal dictamen, José Pérez efectuó las diligencias necesarias para conocer el por qué de tal desaprobación, mientras volvía a solicitar la admisión a los ejercicios de examen de arquitecto presentando como era preceptivo en esos casos una obra adicional: el proyecto de una Casa de recreo para un potentado. Examinadas las dos obras por la Comisión de Arquitectura «cuyos antecedentes recordó, le presta el más favorable informe de admisión»⁶⁰ por unanimidad. El 17 de marzo de 1845 la Academia informaba al aspirante los temas sorteados para la prueba de repente y al día siguiente el aspirante dio cuenta de su elección⁶¹.

Como se ha expuesto anteriormente, el hecho de denegar en un primer momento la admisión a examen se basó en la idea, que se forjaron los señores censores, de que los diseños del teatro no habían sido delineados por Pérez Garchitorea. No obstante, como se refleja en el acta de examen, el secretario subrayaba, que el ejercicio de repente les había evidentemente «llamado la atención» por la calidad de su realización «testificando con él la identidad de las obras presentadas así como la inteligencia y larga ejecución del interesado»⁶². A todo ello se añadía la explicación puntual y detallada del examinado, que demostró tener unos conocimientos suficientes tanto en el análisis acerca de las tres composiciones proyectadas como en las respuestas a las cuestiones formuladas en la segunda parte del examen sobre la óptica, la acústica, la perspectiva, y los tratados de matemáticas. Igualmente trató sobre el estudio de las armaduras y métodos aplicados en su teatro. Respecto al escenario explicó el sistema dependiente de la maquinaria escénica para la mejor disposición de los bastidores y telones. Finalizado el examen el resultado obtenido por José Pérez Garchitorea fue la aprobación «con nota distinguida». Tal consideración se reflejó también en la junta ordinaria del 13 de abril, que la ratificó y, como era normativo, mandó se le expidiese el título.

A partir de la introducción el extenso manuscrito determina la exposición planteando primeramente las connotaciones de la historia de la tipología teatral, sus orígenes, características y las leyes determinadas en los teatros modernos entre las formas de las curvas más adecuadas para ver y oír adecuada-

⁶⁰ *Ibidem*. Junta de Comisión de Arquitectura sesión del 4 de marzo de 1845. En la junta ordinaria del día 9 fueron sorteados los tres temas del programa de asuntos de repente, con los números 55, 129, 23 nuevos.

⁶¹ *Ibidem*. El tema para el ejercicio de repente decía en la plaza principal de un pueblo de 150 vecinos, una casa de Ayuntamiento con graneros, escuela de primeras letras, y habitación para el Maestro. En el piso principal la Sala de Audiencia en que pueda asistir el Ayuntamiento a las funciones publicas.

⁶² *Ibidem*. Acta de la junta de examen celebrada el 2 de abril de 1845. En relación a la explicación sobre el proyecto de teatro por el interés de la tipología «dio materia a las reiteradas observaciones que se le hicieron y contestó con el mejor despejo e inteligencia. Hizo así mismo explicación de la Casa de recreo que como obra adicional había presentado últimamente, y pasando luego a la de prueba y repente corroboró el ventajoso concepto que se había formado de su idoneidad y conocimientos».

mente el espectáculo teatral. En tales relaciones se observa una clara copia de lo expuesto por Cirilo Salinas en su informe; pero, a pesar del interesante paralelismo de la mayor parte de los párrafos, aquí no se van a reproducir, porque, aunque se trata de una delimitación de la parte teórica, no añade elementos que rompan con su visión dibujada del teatro. La segunda parte de su memoria facultativa la dedicaba a su proyecto explicando la situación, la distribución de las plantas y la decoración del teatro, mientras que la tercera precisaba el método constructivo y el presupuesto.

Magnífico teatro para la capital de un reino poderoso

La planta baja (lámina I) de este proyecto se resuelve dentro de una retícula rectangular, en la que se conjuga una regular y bella trama de líneas rectas y ángulos ortogonales con el recurso al retranqueo en los lados mayores y en el opuesto a la principal. En ésta la característica diferenciadora y específica se reproduce en el pórtico. Tal esquema compositivo se rompe debido al diseño de las curvas definidoras del área ocupada por el corredor y el auditorio teatral, aunque encerrados en otra superficie rectangular, que abarca la caja del escenario y también inscritos en una figura similar con dos cierres circulares, se delinear los salones de descanso laterales ubicados en el mismo eje transversal de la sala.

El eje CD divide en dos partes simétricas el teatro destacando por su ubicación la delimitación de los espacios determinados para los seis patios (30). Los cuadrangulares se hallan yuxtapuestos a los vestíbulos principal y posterior, los otros dos ocupan los ángulos contiguos a la curva del corredor de la sala. Un elemento a destacar en el plano es la marcada interdependencia de la sala con el escenario, aunque específica de esta tipología, en este proyecto se resuelve abierta por una galería rectangular señalada con el número 8 en la zona de la sala y con el 18 en el perímetro del escenario. Sus funciones específicas son las que organizan cada una de las dos mitades seleccionadas a partir un eje imaginario transversal, que pasase por el proscenio y fuese paralelo al descrito en el plano como AB y delineado hasta las puertas centrales de las fachadas laterales. La referencia concreta y directa a la importancia concedida a la sala y a su función de lugar de los espectadores la resuelve el arquitecto partiendo de un principio básico: el que define la comodidad, pero no solamente en su área interior sino en todos los espacios pensados para los asistentes. Dicha comodidad aflora en la delineación del pórtico (1) principal, donde los concurrentes al teatro podían apearse a cubierto, y en los colocados a cada lado. Los mencionados y amplios ingresos (3), además de con el vestíbulo central (2), comunican a cada lado del mismo con los despachos de billetes (4), las escaleras principales (5), los almacenes de la fonda y el café (32). Y éstos se abren a su vez a sus respectivas oficinas (33), comunes (31), cocinas (34) y escaleras particulares (35) para su servicio.

Esta primera crujía rectangular, en sentido transversal, también encierra los espacios distribuidores a partir del vestíbulo principal con dos ingresos a los patios. Se abre igualmente a los tránsitos (6) a la galería perimetral y a la de acceso a la platea (9), dibujada a la italiana en forma de herradura, cuyo eje longitudinal define la simetría de la misma pasando por el pasillo central. El arquitecto reserva, como es habitual, el espacio entre la platea (13) y el escenario (15) para la orquesta (14) con un palcoscenio, que avanza por medio de un arco hacia la sala, y a cada lado son delineados los palcos de proscenio.

En cuanto al escenario hay que reseñar en primer lugar la proporcionalidad de medidas con respecto al auditorio, y también la proyección de las cuatro escaleras (16) perfectamente dispuestas en los cuatro ángulos para el servicio de la escena y de los actores. E igualmente para conjugar tales disponibilidades el arquitecto dibuja la doble dimensión, que le da al tablado: un primer escenario para representaciones de comedia y el segundo para óperas claramente delineados por su autor en planta con diez pares de bastidores, duplicados como se aprecia en el plano del corte longitudinal CD (lámina IV).

En el espacio de las fachadas laterales, que se concreta como dependiente de la sala, se hallan los ingresos (10) y las escaleras principales de los mismos (11), repetidas en la parte correspondiente a los usos del escenario. Los salones de descanso (12) de la primera corresponden a salones para útiles del escenario en la segunda. El área, que encierra las escaleras particulares (7, 35), es ocupada en el ámbito del escenario por dos series de cuatro cuartos para los actores yuxtapuestos a la crujía posterior del teatro. Los elementos organizadores de tal conjunto arquitectónico son idénticos a los de su opuesta: ingresos (28), vestíbulo, patios (30) y escaleras principales (29). El resto de dependencias están trazadas para las funciones relacionadas con la puesta en escena del arte teatral como los talleres de sastre (23) y de carpintería (25) con sus almacenes (24, 26) y sus oficinas (27), que se completan en el piso principal con los salones para pintores (28), para ensayos (30) y sus piezas accesorias (31), así como las específicas de la administración del edificio, la contaduría con sus dependencias (32) y la pagaduría con las suyas (33).

La estudiada proyección del conjunto se repite en la organización de la planta principal (lámina II) dentro de un manifiesto equilibrio en las medidas y proporciones de cada uno de los lugares insertos en el diseño. Este plano, además de los tránsitos, escaleras, galerías y patios comunes con los trazados en la planta baja, se explica como piso noble del teatro por su gran salón de descanso (4) entre la fachada principal y el palco real, así como por los correspondientes al café (7) y fonda (11) a las salas de juego (8, 12) e igualmente a los llamados de desahogo (18) para el público y también el dispuesto para las comparsas y coristas (25) estos últimos en las crujías laterales.

Por lo que concierne al trazado de los palcos destaca por su posición central y por su extensión el palco real (21) y el de las autoridades (22). En el resto del perímetro del auditorio se diseñan los palcos principales (20) y los palcos de

proscenio (23) encerrados en los laterales de la embocadura ricamente ornamentada con un orden corintio. En la sección longitudinal CD se aprecia la disposición de cuatro órdenes de palcos, que ocupan en altura las líneas marcadas por las columnas de la embocadura. La parte inferior y superior se reserva para las galerías. Todo el alzado nos presenta una decoración unitaria que corresponde a los delanteros de cierre de los pisos y a las columnas delineadas como elementos sustentantes y a su vez por su connotación ornamental.

Este plano (lámina IV) muestra la estudiada disposición del preceptivo desnivel en el escenario y también en el patio de la sala así como la bóveda trastornada para el sitio de la orquesta. El foso contiene los juegos de bastidores para subir o bajar en cada cambio de escena. El arquitecto se ocupa del diseño de la maquinaria escénica dispuesta en la parte superior del escenario. También se aprecia la disposición de las galerías que rodea dicho espacio construido.

La jerarquización del exterior se relaciona con el perfil del peristilo resuelto con un orden clásico repetido en el interior, donde destaca el salón por la recurrencia al mismo sistema sustentante y ornamental. El elemento más sobresaliente de la fachada principal (lámina III) es la portada, no por sus dimensiones, sino porque muestra el juego diáfano más relevante del citado alzado resuelto en los intercolumnios y en el pórtico saliente de cinco arcos en su frente, que sustentan seis columnas jónicas y, cuya línea de remate está delineada por un frontón. Sobre él se levanta una amplia terraza similar a la de Antonio López Aguado del Teatro Real.

Tal resolución tiene eco en los lados de dicha fachada, formando un conjunto totalmente simétrico, en el que destacan por su repetición los vanos sobre los paños lisos. La línea de la imposta de los arcos de las entradas separa en el interior la planta baja del entresuelo. El piso principal se verticaliza además de por las columnas por la solución dada a las ventanas. En el arranque del tercero hay que destacar el pronunciado cornisamento que sustenta los tres volúmenes rectangulares salientes, preparados para poder disponer sobre los mismos grupos escultóricos así como en las hornacinas. La delineación del cuerpo superior equilibra el volumen de la azotea y también el remate de la cubierta.

Las fachadas laterales en sus cuerpos centrales comparten con la principal la misma recurrencia a la jerarquización en el sistema compositivo, pues son consideradas por el arquitecto como los segundos accesos principales del edificio. La monumentalidad del pórtico tiene sus equivalencias compositivas en el orden arquitectónico repetido en dichos lados. Sin embargo, difiere de la misma en el diseño rehundido de la portada, ya que el arquitecto recurre al juego de contrastes de luces y sombras. Los volúmenes salientes delimitan la correspondencia con el ordenamiento del conjunto. En el piso noble los vanos se verticalizan y se repite la inclusión de hornacinas en los paños lisos de estos dos pisos. Las pilastras rompen la posible monotonía derivada de la repetición de la composición hueco macizo marcando el ritmo de las líneas ascendentes,

que se alcanzan en el coronamiento de la fachada con sendos frontones con abertura central y ricamente moldurados.

En síntesis, la visión de la Academia es realmente ilustrativa, pues seguía la misma línea abierta de comienzos del siglo. Teniendo como base para la aprobación académica que el proyecto estuviera resuelto en todas sus partes. La admiración y la recreación de la Antigüedad no impedían el cambio evolutivo de la tipología en función de las exigencias de la nueva sociedad. Ello se debía a que los códigos del clasicismo se estaban tomando ya con mucha más libertad que durante el último tercio del siglo XVIII, convirtiéndose ahora poco a poco en un elemento referencial de autoridad obligada. El proyecto de Pérez Garchitorena es una bella muestra de arquitectura teatral cuyo lenguaje define la idea de gran proyecto ideal. Es además de los pocos aspirantes a arquitectos que obtuvieron la nota «distinguida» de aprobación.

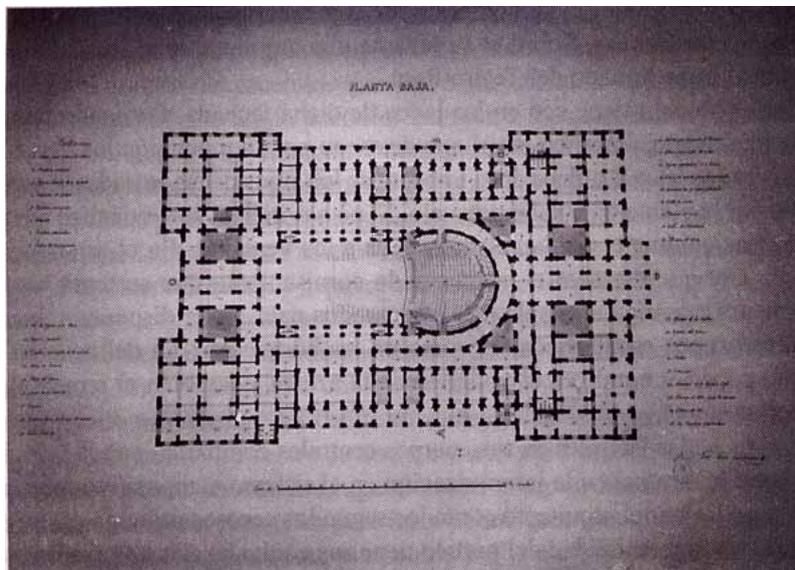


Lámina I: José Pérez Garchitorena. Teatro. S/F.
Planta baja. Academia de San Fernando. A-3328

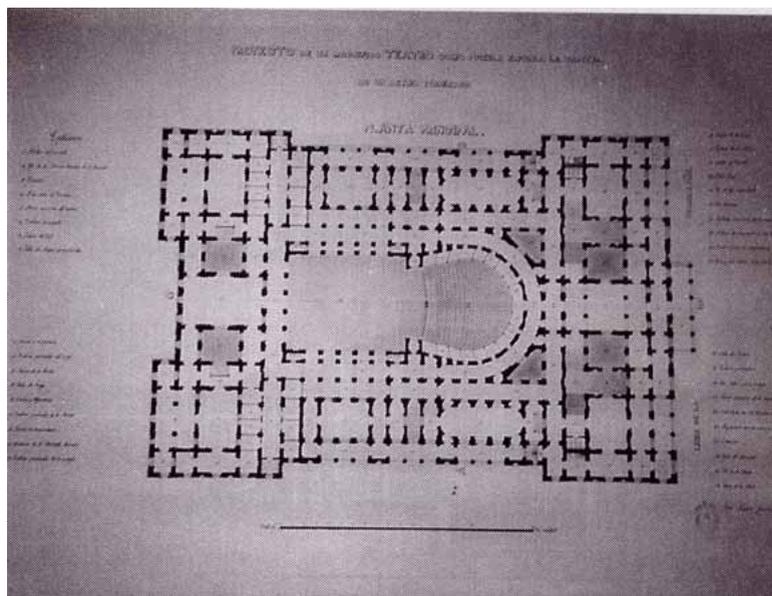


Lámina II: José Pérez Garchitorea. Teatro. S/F.
Planta principal. Academia de San Fernando. A-3329

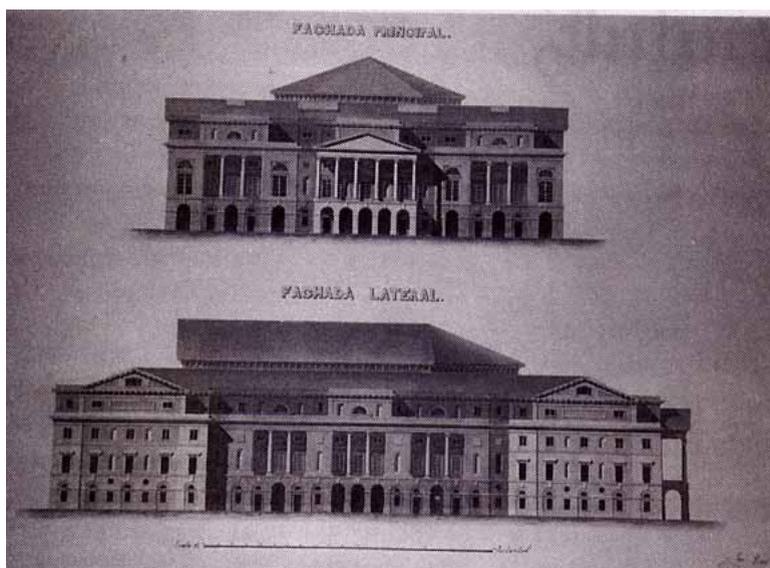


Lámina III: José Pérez Garchitorea. Teatro. S/F.
Fachada principal y lateral. Academia de San Fernando. A-3330

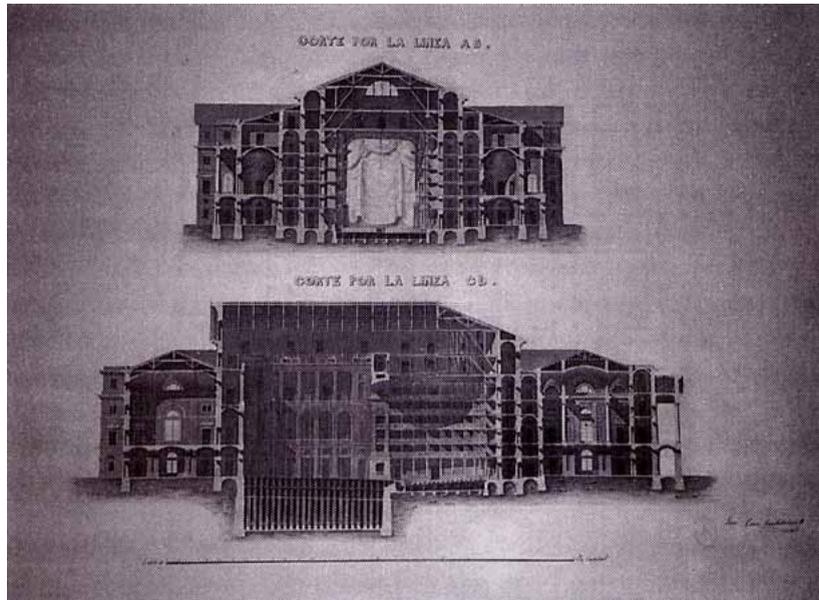


Lámina IV. José Pérez Garchitorea. Teatro. S/F.
Corte por las líneas AB y CD. Academia de San Fernando. A3331



ROMANTICISMO Y CINE: UN TANTEO POR EL REINO DE LAS SOMBRAS (INTRODUCCIÓN)

Javier Hernández Ruiz (ed.)

Vivimos una cultura de la tergiversación, de la cita indiscriminada, del travestimiento sistemático. Los conceptos se vacían y las palabras dejan de tener su primigenia carga semántica. Romanticismo es hoy un término de mercadeo en las campañas de los grandes almacenes, una simplificada etiqueta para ordenar en estanterías cintas de vídeo con argumentos amorosos de color más o menos rosa o para designar canciones melifluas de procedencia preferentemente italiana... Estas realidades inoculadas en las masas, en virtud de intereses comerciales, han llegado a estigmatizarse en tal grado que corremos el riesgo de perder para siempre el significado de un movimiento heterogéneo pero dotado de unas características ideológicas definibles y, en cualquier caso, con calado conceptual. Por estas y otras razones, en las que el gusto personal no es cosa ajena, me empeñé en impulsar el seminario «Romanticismo y cine: la huella que no cesa» que se desarrolló en tierras de Altea y en el marco de los cursos de verano de la Universidad Europea de Madrid. Algunos de los ponentes allí convocados son los autores de los textos que ahora presentamos y que surgieron como conferencias de aquellas sesiones del 23 y 24 de julio de 1998.

Ciertamente no pretendíamos agotar un filón que requerirá muchos otros asaltos y de mayor envergadura, pero entendemos que no vienen mal estas aportaciones en medio de un panorama de ausencias, especialmente evidentes en la literatura en castellano, sobre romanticismo y cine. Los textos aquí presentados dan una idea de la complejidad y vastedad del asunto, que puede ser abordado desde las más diversas perspectivas. Y todo ello sin recurrir a una mirada estrictamente arqueológica, porque el Romanticismo es un movimiento actual, en la medida que sus presupuestos siguen perviviendo en no pocas de las apuestas del pensamiento y del arte contemporáneos, quizá porque fue el primer episodio de la escisión de la subjetividad del hombre de hoy. Por eso,

un medio tan de nuestro tiempo como el cine no podía sustraerse a esa influencia que estamos intentando rastrear.

En ese rastreo hemos pretendido abarcar algunos de los aspectos más destacados de esta relación entre el Romanticismo y el séptimo arte. Y debido a la ventaja que ofrece un territorio todavía poco explorado, algunas propuestas aquí planteadas resultan en cierto modo bastante novedosas. En el terreno estético, Javier Hernández Pacheco descubre que ese *arte total* que buscaban los románticos (Schiller y Novalis lo identificaron en la música) es el cine. Un arte, por cierto, que, como insiste el autor, comparte muchos de los rasgos que caracterizan la estética del movimiento: culto a lo fragmentario -discurso fracturado por una imagen que se hace simbólica-, fusión de los géneros (rasgo acentuado en el *melting pot* de la posmodernidad), preeminencia temática del amor...

El amor (*Eros*) y la muerte (*Thanatos*) son los dos polos que vertebran desde los albores del relato fabulado la irrupción de lo maravilloso en medio de lo cotidiano -el largometraje *A los que aman* (Isabel Coixet, 1998) insiste en ello a través de una puesta en escena deliberadamente romántica-. Precisamente lo maravilloso, entendido como oposición a lo familiar, a lo cotidiano (Freud lo resume brillantemente con el término alemán *unheimlich*) constituye el fundamento de la poética del celuloide de terror y ciencia ficción (del *fantastique*, como prefiere la escuela francesa). De ello se ocupa en estas páginas Carlos Losilla, a través de una lúcida revisión de las tesis que sustentara en *El cine de Terror* (Barcelona, Paidós, 1993), uno de los títulos más destacados sobre el tema en lengua castellana. El concepto inglés de lo maravilloso, *amazing*, explica también una de las vetas más fructíferas del cine del último cuarto de siglo que tiene como máximo representante a Steven Spielberg. *Amazing Stories* se titula un largometraje colectivo en el que participa el autor de tantos otros títulos en los que el asombro (Sócrates hablaba del asombro como principio de la sabiduría) ante lo desconocido, lo extraordinario, lo inexplicable... se constituye en piedra angular. Spielberg o la mirada de ese niño maravillado ante los platillos volantes (*Encuentros en la tercera fase*, 1977), o sus extraños ocupantes (*E.T.*, 1982), ante los misterios de la jungla y el sabor de la aventura (*En busca del arca perdida*, 1981), ante los prodigios de la naturaleza (*Tiburón*, 1975), o ante el absurdo de la guerra, del sufrimiento humano (*La lista de Schlinder*, 1993, *Salvad al soldado Ryan*, 1998). Incluso se podría decir que esa condición de lo maravilloso es la que condiciona el séptimo arte como espectáculo: ningún otro se aproxima tanto a conceptos tan queridos por los románticos como el sueño, la alucinación y el vuelo de la imaginación, ningún otro establece tan claramente esa relación numérica entre el espectador, sumido en el vacío de la oscuridad, y las apariciones (*paruxias*) de la pantalla. En ello profundiza en parte el artículo de Luis Alonso, quien matiza, no obstante, que el arte total romántico se identifica con otro espectáculo precursor del cinematógrafo: la fantasmagoría, que abarcaría todos los

mundos perceptivos -sensitivos y subjetivos- de tal forma que lo aproximarían a la idea de imaginación romántica.

Romanticismo, más que una idea una escritura, la del desgarramiento del sujeto moderno (Alonso *dixit*). Una dimensión sin la que no se explican las vanguardias históricas, que impusieron la poética del fragmento, equivalente simbólico-representativo de esa dinamitación del yo: cubismo, *collage*, montaje analítico soviético, exaltación del maquinismo, del ritmo sincopado del jazz o del charleston... Y ese desgarramiento subjetivo propició la exploración estética del inconsciente, un territorio intuido por los románticos alemanes en su particular cruzada contra el opresivo orden panracional (aquel reino mágico al que se podía acceder a través del sueño), que fue ganado para la ciencia por Freud y definitivamente para el arte por el surrealismo. Pero además de estas resurrecciones en el seno de la vanguardia, el Romanticismo también es referente de argumentos y estrategias dramáticas que se vulgarizaron a través de lo melodramático y lo folletinesco. Así pues, Modernidad y tradición como dos polos que conforman el legado romántico y que se concreta, sin ir más lejos, en la dialéctica entre las referencias plástico-escenográficas de la vanguardia (domesticadas, eso sí) y los elementos temático-argumentales extraídos de la vieja tradición romántica, tal como detecta Vicente Sánchez Biosca al analizar en estas páginas el llamado cine expresionista, un concepto necesitado de urgente revisión.

La circunstancia de que la mayor parte de los dueños de las *majors* de Hollywood fueran de origen centroeuropeo facilitó la importación de no pocos modelos y referentes germánicos; de esa forma la plástica basada en el contraste de luces y sombras -inventada por el paladín del teatro realista, Max Reinhardt, asumida en las pantallas por buena parte de las producciones coetáneas de la U.F.A. y llevada a sus extremos por el «caligarrismo»- se fue imponiendo en las películas norteamericanas de *gangsters* y de terror, tras un nuevo proceso de centrifugado que serviría para depurar las últimas aristas de *avant-garde*. Así, como nos recuerda Juan Antonio Molina Foix en su exhaustivo repaso a los géneros hollywoodienses, buena parte de los héroes, temas, argumentos, estrategias narrativo-dramáticas y soluciones estéticas remiten inexorablemente al Romanticismo. Los monstruos de las *horror movies* de la Universal están vinculados a las ficciones que alumbraron Mary Shelley o Polidori en la legendaria velada de Villa Diodati o al substrato literario romántico en general, pero tampoco los *gangsters* alcanzarían la relevancia que tienen en las pantallas de no estar sustentados en una visión próxima al héroe romántico; unos y otros protagonizan unas acciones filmicas en las que la confrontación Luz / Oscuridad, que Turner identificara con el combate entre Vida y Muerte, constituye uno de los principales recursos que hacen posible el universo altamente simbolizado del Sistema Clásico de Representación.

Pero el Romanticismo se había colado antes en Hollywood; en buena medida a través de la corriente melodramática y folletinesca, que coadyuva de ma-

nera destacada, en alianza con la novela realista, a la forja del modelo narrativo que abanderó Griffith en la segunda década de nuestro siglo y que supone el triunfo de los modos de representación más institucionalizados (el M.R.I. de Burch) hasta hoy. Poco después, algunos cineastas escandinavos (Sjöström y Stiller) acabarán con los resabios teatrales que todavía perduraban en el cinematógrafo a través del descubrimiento de los escenarios naturales, contemplados con una mirada de resonancias románticas. Al otro lado del Atlántico aprenderían bien la lección, hasta el punto de que ese redescubrimiento de la naturaleza salvaje, y su implicación textual como un elemento dramático de primer orden, era lo que otorgaba principalmente sentido al género más americano, el *western*¹. Se había encontrado de ese modo una traducción cinematográfica de esa «tragedia del paisaje» que D'Angers atribuyera a la invención del pintor Friedrich. Se abrió así el camino para que, más allá de los préstamos más evidentes y superficiales (argumentos, gusto por lo lejano, lo exótico, lo *bizarre*, el pasado heroico, etc.), los postulados más hondos de la *weltanschauung* romántica se asumieran en la industria de Hollywood: la conciencia atormentada, consecuencia de las heridas (*hamartía*) de los héroes melodramáticos, el delirio del yo en el musical, la poética de la aparición y de la presencia inquietante de lo siniestro en el cine de terror, las estrategias augurales que se incrustan en la maquinaria narrativa de cualquier género o el viaje, entendido tantas veces en el mejor cine de aventuras y en el melodrama como ese *weltinnenraum* («camino hacia el interior» según Novalis) en el que se implica el héroe.

Pero si las corrientes más profundas del movimiento romántico contribuyeron de forma tan destacada a la consolidación de la norma, también se dejaron notar en los seísmos de la reforma manierista: ¿No es, en cierto modo, *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940-41) una crónica de la escisión del yo que ahora se puede narrar a través de un relato plurifocal -ya ensayado por la novela- que marca el inicio de un cine moderno? Incluso las búsquedas en torno al lenguaje y la representación -muy influidas por la semiología emergente- de los nuevos cines y de la neovanguardia durante la década prodigiosa, tienen que ver con planteamientos románticos como el de Joham Wilhelm Ritter, quien entiende el mundo como un alfabeto, un sistema simbólico que hay que descifrar; de ahí al carácter infinito de la interpretación defendido por Wackenroder (la *opera aperta* de Eco que ya intuyera el posromántico Oscar Wilde en su ensayo *The Critic as artist*) hay solo un paso, y en esos retos estamos

¹ En un principio esa naturaleza era contemplada en parte con una mirada hostil, como el obstáculo principal -los indios formaban parte de ella- a la epopeya civilizadora de los colonos blancos; esa naturaleza apolínea debería transformarse, en virtud de esa cruzada, en el *Locus Amoenus*, la Tierra Prometida de la Biblia. Tras la Segunda Guerra Mundial se avanza cada vez más hacia una perspectiva más próxima a la *naturphilosophie* de Philipp Otto Runge, un síntoma más de un mito romántico que ahora revive resaltando la armonía con la naturaleza de las tribus aborígenes, que se convertirá en un modelo a seguir según se aprecia en no pocas películas de la era *hippie* o de los más recientes sueños ecológicos.

involucrados todavía.

El cinematógrafo nació en un momento en el que la revolución estética del Romanticismo había sido asumida, que no aceptada por todos. Desde el Renacimiento, el artista occidental había perseguido una idea de la belleza sustentada en el concepto clásico de la armonía; los románticos abren el espectro de lo bello introduciendo conceptos renovadores como lo sublime o lo siniestro. La dictadura del Logos había sucumbido en el arte, abriéndose paso la vía misteriosa; del «atrévete a saber» de la Ilustración se había pasado al «atrévete a sentir», de los cánones normativizados del Neoclasicismo al galope de la imaginación desbocada tan bien retratada por Vernet en ese cuadro de 1826 que representa a Mazeppa atado a un corcel. La fantasmagoría cinematográfica se aproximaba más a esas vías anticanónicas e imaginativas, en parte también porque sus primeras formulaciones como espectáculo están vinculadas a la cultura popular: el Modo de Representación Primitivo de Méliès. El espectáculo filmico no se detendrá desde muy temprano ante aquello que puede ser considerado feo, inarmónico, indecoroso si eso reporta espectacularidad filmica; en ese sentido el séptimo arte tomará parte por la estética romántica, aquella que empujaba a Byron a detener el carruaje para contemplar la «belleza» de una tormenta desatada en plenos Alpes suizos, o la que hacía que Buñuel, en el rodaje de *Nazarín*, diese la vuelta a la cámara buscando ese camino polvoriento en lugar del cuadro de nubes y cactus armónicos que le había preparado primorosamente el operador Gabriel Figueroa.

Se podían haber enunciado muchos otros aspectos de la compleja relación entre el movimiento romántico y el cine, pero ya hemos advertido que este recorrido pretende ser sólo una aproximación variada, plural, pero afortunadamente incompleta; tal es la riqueza y profundidad del caladero intelectual donde faenamos. Nada tiene que ver con un yacimiento arqueológico, porque el Romanticismo es algo vivo, actual, una corriente atemporal que resurge cada cierto tiempo, tal como señala Alfredo de Paz:

No son pocos los estudios actuales sobre el movimiento romántico que subrayan esos componentes 'ahistóricos' del romanticismo, viendo en ello una suerte de constante del espíritu occidental, un signo concreto de la sensibilidad que puede manifestarse de improviso, casi proustianamente como 'memoria involuntaria': un sueño, una nostalgia, un salto inefable a lo más íntimo del ser, la llamada a una metamorfosis esencial de las condiciones interiores del alma, un peregrinaje estático y vertiginoso en la dirección de una conversión espiritual inseparable del cuerpo y de los sentidos. Se trata de un proyecto de revolución de la vida en la perspectiva de la nostalgia por lo 'totalmente otro' a través de la dimensión estética, para que la vida se convierta en arte y surja, schelegelianamente,

su 'sinexistencia', la armonía total².

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H., *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992.
- ALONSO, Luis, «El Caso Lumière: entre el *affaire* y la captura»; Valencia, *Banda Aparte*; nº 11, Mayo 1998.
- ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- BALLESTERO, Manuel, *El principio romántico*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- BOURGET, Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock Cinéma, 1985.
- BYARS, Jackie, *All that Hollywood Allows. Re-reading gender in 1950s Melodrama*, London, Routledge, 1991.
- COLLIER, Jo Leslie, *From Wagner to Murnau: the Transposition of Romanticism from Stage to Screen*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1988.
- EISNER, Lotte, *La pantalla demoniaca*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen, nº 12), 1988.
- FREUD, Sigmund, «Lo siniestro (Das unheimliche)», 1919, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 4ª ed., 1981, trad. de López Ballesteros.
- GEDULD, *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sir*, Madrid, Taurus, 1965.
- GUBERN, Román, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1997.
- MANNONI, Laurent, *Le Grand Art de la Lumière et de l'Ombre*, Paris, Nathan, 1994.
- , *Trois Siècles de Cinéma: de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 1995.
- HERNÁNDEZ PACHECO, Javier, *La conciencia romántica: una antología de textos*, Barcelona, Tecnos, 1995.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1991.
- KRAKAUER, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós Estética, 1985.

² De Paz, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos (Colección Metrópolis), 1992, p. 12.

- LANG, Robert, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1989.
- LATORRRE, José María, *El cine fantástico*, Barcelona, Dirigido Por, 1987.
- , *La vuelta al mundo en 80 aventuras*, Barcelona, Dirigido Por, 1995.
- LENNE, Gerard, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Henri Veyrier, Paris, 1985 (última edición). Trad.: *El cine fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Barcelona, Paidós, 1993.
- McCONNELL, Frank D., *The Spoken Seen: Film & the Romantic Imagination*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1975. *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos (Colección Metrópolis), 1992.
- PÉREZ, Pablo / HERNÁNDEZ, Javier, *La poética del deseo. Pasión y melodrama en el cine de Luis Buñuel*, Teruel, Animateruel, 1993.
- QUIRK, Lawrence J., *The Great Romantic Films*, Secaucus, N.J., Citadel Press, 1974.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *Sombras de Weimar, Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.
- SEVASTAKIS, Michael, *Songs of Love and Death: the Classical American Horror Film of the 1930s*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1993.

EL CINEMATÓGRAFO, IDEAL ROMÁNTICO DE ARTE TOTAL

Javier Hernández Pacheco

Este texto debería titularse algo así como «Claves para una interpretación de la estética romántica», y a modo de una introducción general al Romanticismo como movimiento estético, que debería servir de marco teórico general de las discusiones sobre cine y romanticismo que aquí se van a abordar. Así pues, el movimiento romántico hemos de situarlo en el así llamado Círculo de Jena, en la Alemania de finales del siglo XVIII (aunque sus repercusiones generales en la cultura europea se hacen sentir más tarde, en la posguerra napoleónica, y aún posteriormente en España, donde figuras como el Duque de Rivas, Larra o Espronceda están activos en los años veinte y treinta del siglo XIX). Pero ni Novalis, ni Shelley, ni Victor Hugo, ni Lord Byron, sabían nada de cine, que si es un arte, depende de un desarrollo tecnológico mucho más tardío y que alcanza su madurez en el cine sonoro de los años treinta del siglo XX. Y, sin embargo, quiero sostener la tesis de que, aparentemente desconectado del romanticismo como movimiento estético, el cine se ha convertido en la realización misma del ideal romántico, de una forma que los hermanos Schlegel, de haber podido ver una película de Eisenstein o John Ford, y no digamos *Casablanca*, hubieran exclamado: «¡Esto es, esto es lo que nosotros proponemos como ideal estético!». Por eso, aún a riesgo de no cumplir bien con mi encargo, me propongo hablar más de cine que de estética, precisamente porque este nuevo arte, tal y como lo conocemos, resulta el ejemplo perfecto para explicitar esas claves de la estética romántica, por extemporáneo que resulte el método.

Es preciso, sin embargo, hacer una importante salvedad. Si el cine es paradigma de la obra de arte romántica, no me refiero cuando afirmo esto al celuloide rosa, al estilo de *Violetas imperiales*, ni siquiera a melodramas como *La*

dama de las camelias, o la misma *Casablanca*. Y no me refiero a eso, precisamente porque el Romanticismo primigenio poco tiene que ver con la sensibilidad pequeño burguesa en la que degeneró más tarde; sensibilidad desvaída y propia de lánguidas señoritas que se consuelan de su escasa dote y peores perspectivas matrimoniales escribiendo malas poesías. El romanticismo nace en el contexto histórico de la Revolución Francesa y en el entorno intelectual de los grandes obras teóricas del idealismo alemán, y tiene por objetivo realizar en la historia un proyecto infinito de libertad, es decir, de realizar en la historia la liberación de la humanidad. En este sentido, más tiene que ver con el romanticismo original, con todos los problemas que eso conlleva, el *Manifiesto Comunista* de Carlos Marx que la poesía de Bécquer. Respecto de los grandes proyectos revolucionarios y filosóficos, la originalidad de la propuesta romántica consiste en que esa realización de lo absoluto en la historia, la encarnación de lo ideal, no tiene la forma del estado jacobino, como proponen los revolucionarios franceses, ni la forma de un sistema filosófico, como querían los idealistas alemanes, Fichte, Schelling y Hegel, sino que entienden que esa encarnación de la idea en el mundo tiene la forma de la obra de arte; y que la belleza que trasluce esa obra no es sino la manifestación sensible de tal idea; o mejor podríamos decir, para entendernos, de lo ideal. Desde este punto de vista, y sin entrar en discusión de calidades, más románticos son *Los diez mandamientos*, o *El acorazado Potemkin* que *Casablanca*. De esta forma, la obra de arte pasa de ser un elemento decorativo en el sentido más estricto de la expresión, a convertirse en un reflejo de lo absoluto, en expresión de un espíritu del que el artista es mero portavoz y en el que se despliega sensiblemente la fuerza de lo infinito.

A mediados del siglo XVIII, el Arzobispo de Salzburgo trataba a Mozart como un miembro más de su servidumbre, y si amenizaba con su orquesta un banquete o un baile en palacio, por supuesto que comía en la cocina. Pocos años más tarde, cuando Napoleón en Erfurth cita a Goethe y a Wieland para conocer a los genios poéticos de la Alemania que acaba de conquistar, no sólo los hace caballeros de la Legión de Honor, sino que, por supuesto, los sienta a su mesa: es una reunión entre iguales, de genios que reconocen en los otros la propia genialidad. Lo que ha cambiado de Mozart a Goethe, y por supuesto a Beethoven, es el reconocimiento del artista como protagonista de la historia; y de eso es de lo que toman nota los románticos cuando entienden que el gran proyecto de transformación moral y política del mundo tiene que realizarse mediante la obra de arte, como medio, en efecto, para lo que Schiller denomina la «educación estética de la humanidad».

En este sentido, también va errada la imagen habitual del romanticismo como un movimiento intimista. Por más que se cultive la idea de una minoría inspirada, la vocación romántica es populista. Ese es el sentido que tendrán luego las primeras vanguardias: se trata de la avanzadilla de una tendencia que

quiere hacerse general; y digo «primeras» porque, posteriormente, las vanguardias, desde el garito bohemio despreciaron a una masa popular a la que no aceptaban como interlocutor, consagrando así un divorcio entre el artista y el pueblo muy extraño a la intención romántica, para la que el absoluto al que el artista daba forma no era otro que lo que en alemán se llama el *Volksgeist*, el espíritu o el alma del pueblo.

En relación con ello, la popularidad del cine, exigida, casualmente si se quiere, por la necesidad de financiar y rentabilizar el cuantioso capital tecnológico que precisa el mismo lenguaje cinematográfico, va a obligar a una continua sintonía entre el creador artístico y el más amplio público. Por más que haya habido un cine que ha pretendido mantenerse en la marginalidad elitista del «arte y ensayo», hoy sabemos muy bien que esa pretendida «independencia» desde la que las vanguardias desprecian la popularidad, no es otra cosa que «dependencia» del presupuesto público y a la postre del poder político que lo administra. De este modo, el cine industrial, al que pertenecen los grandes nombres de la tradición cinematográfica, se convierte en reflejo de la conciencia pública a la vez que contribuye a conformarla; de modo que el pueblo, la «gente» (si se quiere utilizar un término menos romántico pero políticamente menos cargado) se reconoce en la pantalla, a la vez que en ella se le ofrecen modelos desde los que criticar la vida ordinaria y esbozar, al menos como *desideratum*, un proyecto transformador de esa realidad cotidiana. Es la realización a escala masiva del proyecto estético romántico.

Pero sigamos viendo más características de ese proyecto. Uno de los tópicos del romanticismo es lo que en el lenguaje técnico de la teoría de la literatura y del arte se denomina la «fusión de los géneros». Como es sabido, la idea de genero literario procede de la *Poética* de Aristóteles y se refiere a los preceptos que rigen los distintos tipos de expresión a fin de regular los efectos que con ellos se quiere lograr. En sentido original los tres géneros literarios son el poema épico, el lírico y el drama. Cada uno de estos modos de expresión se rige por reglas que le son propias y que los diferencia entre sí, dándoles a la vez su carácter específico. Ahora podemos ampliar esta teoría de los géneros, entendiendo por tal las características de los *diferentes* modo de expresión artística. La pintura al óleo tiene sus reglas, que la distinguen de la acuarela; cada una sirve para cosas diferentes. Un edificio, como obra arquitectónica no es una escultura grande, como ocurre en el Guggenheim de Bilbao, por cierto. Un último ejemplo: poner una cámara delante de un escenario y rodar, no es buen cine, y a veces se confunde: *El león en invierno* o el *Romeo y Julieta* de Zeffirelli son loables intentos de hacer accesible a Shakespeare a través de la pantalla; pero el drama teatral es otro género distinto, con recursos y limitaciones diferentes al cine, y esas películas no son, por tanto, buenos ejemplos del género cinematográfico.

La teoría de géneros, sin cuestionar lo que hay en ella de evidente, los románticos la someten a una profunda relativización. La teoría de la división

de los géneros tiene como presupuesto el que la obra de arte está sometida a unas exigencias que tienen que ver con su carácter parcial y limitado; los géneros imponen su ley en la medida en que yo quiero hacer con una obra de arte algo *diferente*. Así por ejemplo, si yo quiero vivir, o exponer pinturas o albergar oficinas del gobierno en una obra de arte, tendré que someterla a las exigencias del género arquitectónico. Ahora bien, esto es lo que los románticos discuten en la medida en que toda obra de arte supera su particularidad para hacerse expresión de lo absoluto. Es decir, toda verdadera obra de arte supera su parcialidad genérica para convertirse en expresión de algo que, por superar los límites de lo expresable con los medios propios del género, rompe también la barrera de ese género y tiene que recurrir a los medios propios de otros. De este modo se rompe la preceptiva, o al menos se relativiza, de manera que al saltar esa barrera propia de su género la obra de arte se hace expresión de todas las cosas. Tomemos por ejemplo *El mercader de Venecia*, que ha sido entendida como representación de la avaricia: sin embargo, no se puede representar eso, en este caso un vicio, sin hacer la obra a la vez expresión de la humanidad, de la sociedad en su conjunto, del mundo comercial de Venecia, del pueblo judío representado en Shylock; pero también de la Inglaterra isabelina, y así, al final, hasta que nosotros mismos no nos sentimos representados por ella. Y entonces, en la medida en que Shakespeare pretende tantas cosas, los límites del género dramático se le quedan chicos, y su teatro logrará ser obra de arte sólo en la medida en que de alguna forma los trascienda, para decir más de lo que teatralmente se puede decir.

Se entenderá mejor lo que quiero sostener si consideramos que para Nietzsche la obra de arte por excelencia es la ópera. Ésta es, como su nombre genérico expresa, lírica; pero es teatro, y por tanto también dramática; en su ampliación temática que tiene lugar a lo largo del siglo XIX se hace igualmente épica, hasta llegar a ser el ámbito de representación del gran *epos* germánico que es *Los Nibelungos*. Pero esto es sólo el comienzo: la ópera es música, lo que parece evidente; pero es también un discurso lógico; a la vez es imagen, de hecho importantes pintores han sido escenógrafos. Por ello entiende Nietzsche que es el género de los géneros, la fusión de todos ellos en la capacidad representativa de lo absoluto, de la esencia misma de la voluntad, que se pone de manifiesto cuando las diferencias apolíneas, los contornos que excluyen unas cosas de otras y las hacen diferentes se funden, trágicamente, en el fondo dionisiaco, en el fluir eterno de la vida, del que todas las cosas surgen para volver a disolverse en ellas.

Esta tesis de Nietzsche acerca de la ópera, en la que es deudor de la teoría romántica de la fusión de los géneros, es perfectamente aplicable al séptimo arte. ¿Es el cine discurso? No parece posible sin un buen guión, y por eso tantas películas tienen su origen en dramas o comedias de Broadway, o novelas de mejor o peor literatura. ¿O es fotografía? Ya veremos luego hasta qué punto es esencial la imagen. ¿Y la música? A pesar de intentos recientes de

sustituirla por el ruido de fondo de las calles de Manhattan, lo que ha sido el cine clásico y su reciente reactualización, es impensable sin la integración de la música en el lenguaje de la cámara. De este modo, vemos cómo el cinematógrafo responde perfectamente al ideal romántico de la integración de los géneros, en virtud del cual se hace posible la fusión en la unidad de la obra de momentos líricos, épicos y dramáticos, en lo que quiere ser la representación de una totalidad ideal, de una concepción de lo divino y de lo humano, es decir, en la representación estética de lo que de otro modo necesitaría para ser expresado de auténticos tratados de moral, de filosofía, de ciencia política o -pensemos, por ejemplo, en *Marnie, la ladrona*- de teoría psicoanalítica.

De todas formas, podría decirse que difícilmente el cine alcanza la integración de géneros y con ello la capacidad representativa de lo absoluto -del amor, de la grandeza, de la humanidad- de la que goza la gran ópera, en el sentido que hemos visto en Nietzsche. *Aida*, por buscar una similitud de escenarios egipcios, sería superior a *Los Diez Mandamientos*. Pues bien, quiero mostrar aquí como esto no es así recurriendo a un punto central de la teoría estética romántica en la que el cine se va a mostrar superior al resto de los géneros artísticos.

Para ello tenemos que acudir a lo que los románticos consideran la esencia de la poesía y con ella de la obra de arte. La poesía es primariamente un discurso, esto es, decir algo de algo; con la peculiaridad de que lo que quiere ser dicho en ese discurso es la esencia de todas las cosas. La poesía es, en el sentido señalado anteriormente -y por eso es arte- una representación lógica (en el sentido, en efecto, de que es un discurso, lo que los griegos llamaban un *logos*) de lo absoluto. En esto sería similar a la filosofía o a la teología, o incluso a ciertos discursos políticos totalizantes, que también quieren ser un discurso teórico acerca de todas las cosas; acerca al menos de lo esencial de esas cosas. Por eso, filosofía, teología y poesía, hablan de lo mismo: del amor y la guerra, del dolor y la alegría, de la libertad y la opresión, de condena y salvación, de lo justo, de la sociedad, del hombre, del bien, del mal y de Dios. Lo que las distingue es el distinto tipo de discurso en cada caso, teórico y argumental en el caso de filosofía y teología, práctico-retórico en el caso de la política, y metafórico-simbólico en el caso de la poesía.

La crítica que, siguiendo *grosso modo* a los románticos, podríamos dirigir a los discursos teóricos, filosóficos y científicos, es que están dominados por unas exigencias metodológicas que hacen que siempre se les escape su objeto. Queriendo decirlo todo, pretenden captar lo absoluto en la red de un discurso cerrado y reflexivo, como aspirando a apropiarse de ellas; pero esas redes son finitas: reduciendo la realidad al sistema de la razón, ciertamente la comprendemos, pero se nos escapa aquello de ellas que no se deja encerrar en un razonamiento, en la identificación de un sujeto y de un predicado. Si yo digo de Shylock que es un avaro, lo estoy encerrando en un predicado que todos podemos entender, pero por eso mismo se nos escapa todo lo demás que Shylock es; lo condenamos a ser eso que decimos de él, y de este modo, afirmando algo

que puede ser verdad, hacemos de todas las cosas una mentira, se nos escapa lo que de verdad tienen de interesante: su grandeza. Y eso es lo que al arte le interesa, y por eso renuncia al discurso cerrado fácilmente comprensivo. Frente al argumento, el medio expresivo de la poesía, y con ella de todas las artes, es la metáfora. La metáfora es, desde el punto de vista del discurso que identifica sujeto y predicado una fractura lógica, una ruptura de la identidad. Si decimos de alguien que sus ojos son un mar tormentoso, o un campo verde en el que encontramos solaz y reposo, estamos diciendo algo que no es verdad, y que es sin embargo más significativo que afirmar que se trata de unos ojos que se desvían por su tamaño de la media típica de la población y que al mirarlos nos suben o bajan las pulsaciones. La metáfora es una forma de expresar mediante esa ruptura lógica –los ojos no tienen nada que ver con el mar o con las verdes praderas– lo que de otra forma es inexpresable. En este sentido, no es que la metáfora no sea un *logos*, que no sea lógica, es que responde a otro tipo de lógica que no responde a la de la identidad entre sujeto y predicado. Justo al revés, se vale de una ruptura en esa identidad para expresar algo respecto de lo cual la lógica de la identidad se queda siempre corta. El lenguaje se vale de las fracturas metafóricas, de las «ilogicidades», para potenciar su expresividad. Bien es cierto que lo que gana en capacidad expresiva lo pierde en precisión; y de este modo el *logos* se hace ambiguo, de modo que cada cual puede interpretarlo a su manera.

Detengámonos un poco más en esto de la fragmentariedad. Frente a los sistemas filosóficos de la modernidad, regidos por el principio de identidad, por la cerrazón acabada de cosas, ideas y discursos; el romanticismo recupera el gusto por las ruinas. A finales del siglo XVIII se pone de moda la arqueología y con ella el descubrimiento de otros restos distintos de los que ya se conocían de la antigüedad griega, que se habían conservado precisamente por estar completos. Ahora las colecciones que se van formando con los restos de esplendores antiguos están llenas de Apolos sin cabeza, torsos sin piernas y Venus sin brazos. Esos restos nos hablan del mundo antiguo, de sus dioses, de sus fiestas, de su concepción del hombre y de la vida; y, sin embargo, lo que dicen es algo más de lo que inmediatamente presentan. Fijémonos en la Venus de Milo, probablemente la más fascinante representación antigua de la mujer; de una plenitud femenina a la que, en el modo en que está representada, le faltan los brazos. Y eso es en ella lo fascinante: esa plenitud no está impuesta al modo de una identidad por la imagen misma, sino que, precisamente por su fragmentariedad, la imagen remite a algo más allá de sí, de lo que sólo es símbolo. Todas las cosas, y muy especialmente las obras de arte son símbolos de lo absoluto que representan, precisamente porque esa representación está rota, es imperfecta, inacabada, algo que remite a algo no dado en lo presente. Otro ejemplo lo tenemos en las esculturas inacabadas de Miguel Ángel, que ejercen una gran influencia sobre Rodin e indirectamente sobre el impresionismo, que amplía la capacidad para expresar ambientes, luces y en

general aspectos plásticos irrepresentables mediante la nueva técnica de dejar las obras sin rematar. Y ocurre lo mismo en las figuras antropológicas encarnadas por los mismos artistas del siglo romántico que es el XIX, desde Novalis, pasando por Espronceda, a la figura de Margarita Gautier en *La Dama de las Camelias* y posteriormente en *La Traviata* de Verdi; que nos muestran cómo morir joven se ha convertido en un ideal glorioso: la vida truncada en plena juventud es vista como el fragmento de sí misma y así como la promesa de una plenitud que la insulsa madurez y la decadente ancianidad no llegan a defraudar. Hay una comedia de un autor vienés de segunda fila que parte del supuesto de que Romeo y Julieta no murieron y describe su vida posterior: es muy decepcionante.

Otro ejemplo importante en esta teoría romántica de la fragmentariedad expresiva es el chiste, al que Friedrich Schlegel dedica por primera vez atención como modelo de expresividad en el que las fracturas semánticas, los sentidos implícitos, los dobles sentidos, las ambigüedades del gesto, torturan lógicamente la representación tanto como potencian su expresividad. Especialmente es importante en el chiste la ruptura de la unidad del discurso por medio de la imagen, que se hace significativa precisamente al romper la uniformidad lógica del discurso. A los humoristas se les llamaba antiguamente «caricatos», porque la esencia del chiste es precisamente el recurso a la exageración gesticular, mediante la irrupción de la imagen, del gesto, de la postura, visual o auditiva, en el sentido que se quiere transmitir. De este modo lenguaje e imagen se fracturan el uno al otro, pero de modo que, en vez de estorbarse, ambos quedan potenciados.

Volvamos ahora al cine para intentar reunir un poco los fragmentos de esta teoría estética romántica que hemos expuesto hasta ahora. Es importante señalar que este arte tuvo una infancia muda, porque a veces se olvida que su vocación es diferencialmente opuesta al teatro. Éste es fundamentalmente lógico, está ligado al lenguaje y es discursivo; la escena ciertamente existe, pero sólo *in grosso*; porque en ella es relevante únicamente lo que se puede ver de lejos. Incluso la posibilidad de fracturar el contenido lógico del discurso, está muy limitada por la distancia a la que tiene que poder escucharse este discurso; no caben susurros, y las inflexiones de la voz son las posibles en un discurso que tiene que proferirse a gritos para que lo puedan oír los del gallinero, que también pagan. Por eso, repito, tiene su esencia en un diálogo lógico, en cierta medida plano. Para que se vea lo que quiero decir: se saca mucho más de lo esencial de la obra al leer el escrito de una obra de teatro que el guión de una película: y así, cuando hay un éxito teatral, el que triunfa es el autor, no el director de escena; al revés que en el cine, donde el protagonismo lo tiene el encargado de organizar la puesta en escena, que es el director: nadie se acuerda de los guionistas, por importantes que sean para la obra. Y es que el cine es esencialmente imagen, algo que hay que ver (por eso, por cierto, es tan aburrido que alguien se empeñe en «contar» una película y transmitir discursivamente

su experiencia estética.) Ahora bien, la pura imagen, sobre todo con los primitivos medios técnicos de la incipiente industria, resultaba lógicamente muy pobre. Y el invento de los Lumière siguió siendo un arte menor hasta que pudo incorporar la voz e incorporarse así él mismo al parnaso de la musas lógicas, discursivas y capaces entonces de convertirse en expresión, no solamente plástica, sino significativa, de la idea, de lo absoluto, como dicen los románticos. El cinematógrafo ascendió a la dignidad dramática del teatro; pero de su infancia conservaba la ventaja de la flexibilidad plástica, de la flexibilidad de escena, que le permitía romper el discurso lógico, una y otra vez, con gestos, paisajes, con inflexiones musicales. En *Centauros del desierto* la única pista que tenemos de un amor imposible que late bajo toda la narración, no es una declaración amorosa, sino que cuando parte y ya se aleja el protagonista, ella, que lo ve marchar, sencillamente acaricia un abrigo que había dejado en su casa. De este modo, siendo lógico y discursivo el cine gana sobre el teatro una enorme capacidad metafórica y expresa mucho más de lo que dicen los diálogos. Esta técnica de romper el devenir lógico —lo que dicen narrador y personajes—, ya lo había intentado la novela, fracturando el discurso mediante incisos descriptivos de carácter plástico. Pero la novela tiene que describir rostros, paisajes, gestos y acciones que no se ven; aún así aquella triunfa expresivamente sobre el teatro. No obstante es aquí donde el celuloide logra la síntesis (y a la vez fractura) entre lo visual y lo inteligible que el arte tanto tiempo había buscado como medio de potenciar su expresividad, su capacidad de representar todas las cosas en una recreación libre del artista.

Uno de los técnicos más importantes en la realización de una película es el montador. Él dispone de kilómetros de cinta rodados más o menos según un guión, que no son sino una colección de fragmentos escénicos, que tienen que ser compuestos en la unidad de una narración expresiva a partir de esos retazos. Podría parecer esto una desventaja (de hecho, rodar escenas largas es un mérito de director y actores), y sin embargo, en esa fractura del material con el que al final se cuenta para hacer la narración está la gran ventaja de un discurso narrativo abierto en el que, por poner sólo un ejemplo, se hace algo que el teatro difícilmente puede hacer, regido como está por el principio de la unidad de escena, que es vencer al tiempo y narrar una historia que lo abarque.

Podemos, pues, resumir. El cine como ámbito artístico de integración de géneros ocupa con ventajas el lugar que Nietzsche quería asignar a la ópera, al fin y al cabo limitada por su esencia teatral. No sólo pone a su disposición, fusionándolos, todo tipo de géneros plásticos, musicales y discursivos; no sólo integra la acción de todas las musas, sino que combina esa acción rompiendo metafóricamente los límites de cada género y potenciando de este modo su capacidad expresiva hasta hacerlo capaz de expresar lo inefable. El séptimo arte no es uno más, ni mucho menos el último de ellos; lejos de ser menor, es el arte de las artes, el *summum* que el hombre ha ideado para poder representar la esencia del mundo, del ser humano, del tiempo, de la historia, de Dios, tal y

como esa esencia se presenta en el ámbito finito de nuestra experiencia, como un tapiz entretejido de imágenes plásticas y significaciones lógicas cuya misma síntesis no es otra cosa que eso que llamamos belleza.

Y que representa... ¿qué? Pidamos primero respuesta al cinema y luego veamos su justificación en las claves de la estética romántica. ¿De qué va el cine? ¿Hay un común denominador de todas las narraciones, una temática compartida con ellas que nos diese pistas sobre ese absoluto que, desde múltiples perspectivas, todas quieren representar? Lo hay, por cierto, en una doble dimensión que implica la esencial copertenencia de dos conceptos aparentemente contrapuestos: toda película es, de modo más o menos explícito, una historia de amor y de guerra. Que el amor es el tema cinematográfico por excelencia, es evidente incluso cuando no lo es. Veamos un ejemplo próximo: *Titanic* (James Cameron, 1997) es una historia de guerra en la que se narra la provisional victoria del mar sobre la encarnación navegante de la técnica. Esa guerra es relevante en la medida en que hay hombres por medio; y no es de extrañar que el dramatismo se manifieste mediante el entrejimiento de anécdotas biográficas de aquellos que sobrevivieron o perecieron en lo que de otra forma no hubiese sido más que el intrascendente hundimiento en el Atlántico norte de unos cuantos miles de toneladas de acero. Una pista, pues: lo que hay de absoluto en la historia narrada es algo humano, la vida que triunfa o es vencida. Pero la genialidad del artista es fundir todas esas anécdotas biográficas en una gran historia de amor que alcanza su apoteosis y su último triunfo allí donde el mar parece vencer y aniquilar sus soportes humanos. *Casablanca*, otra historia donde el amor triunfa allí donde la guerra parece destrozarlo. Pero también es una película de amor y de guerra *Qué bello es vivir*, o *Los Blandings compran casa*, con su igualmente genial *remake* *Esta casa es una ruina*. Hasta que punto construir y, sobre todo, rehabilitar una mansión es una guerra –contra los materiales, contra la ley de la gravedad, contra el tiempo, contra los bancos, hasta contra albañiles y arquitectos que te están ayudando, eso lo saben sólo quienes han corrido una aventura a la que uno, por otra parte, sólo se lanza por amor, y en la que, además, muchas veces el amor está a punto de sucumbir.

Al igual que ha habido en la historia cultural beaterías morales antieróticas, ahora estamos sufriendo una ola de beatería antiviolencia, curiosamente acompañada por el masivo consumo –también en las grandes pantallas– de lo que más que violencia son verdaderas aberraciones sádicas. Pero nadie como el celuloide clásico, entre otras cosas porque tenía a su disposición los medios plásticos para representarla, ha sabido captar que la vida del hombre es una constante lucha. Y al igual que los antiguos cuentos narraban la historia de Caperucita contra el lobo, o de Pulgarcito contra el ogro, el cine nos cuenta la lucha de la vida contra la muerte, de la salud contra la enfermedad, del amor contra el odio, de la ley contra el crimen, de la verdad contra la mentira, de la libertad contra la opresión, del marinero contra el mar, de David contra Goliat, del pueblo de Israel contra el Faraón, y en definitiva del bien contra el mal; de

una u otra forma, más o menos explícitamente, en toda película hay una ella, un él, unos buenos y unos malos.

¿Por qué? Los románticos lo saben cuando entienden la historia, el compendio de todo lo relevante y narrable, como el esfuerzo de la libertad por superar sus límites y afirmarse a sí misma en un mundo que tiene que pasar de ser amenaza a ser reflejo de su autodeterminación. Lo absoluto es la libertad en el mundo, o si se quiere la encarnación de lo divino en la naturaleza, la venida del *Emmanuel*: Dios con nosotros. Pero ese absoluto no es algo dado; es más, es aquello que viene, lo que ha de venir, como objeto de una esperanza que de momento está negada por los límites que la naturaleza misma representa para la libertad. De ahí que el Absoluto sea la esperanza y la lucha de su realización. La libertad no es un paradisiaco estado, no está ya realizada, sino que es el esfuerzo del esclavo por ser libre, precisamente allí donde no lo es.

Por eso hay un tema romántico por excelencia: la frontera, la Extremadura de nuestros romances, y el Oeste del cine, al que tiene que dirigirse el hombre joven para salir de los límites de su granja de Ohio, y afirmar su libertad en un espacio tan infinito como peligroso: donde son enormes los desiertos, donde el frío hiela y el calor abrasa, donde habitan hombres extraños que matan a quien irrumpe en sus territorios, u hombres que viven al margen de la ley, peores que los pieles rojas, porque, además de extraños, son malos. La Frontera es el límite que tiene que ser superado, porque es lo que cierra mi existencia en una finitud insoportable para un afán absoluto de superación; y por eso, más allá está lo abierto, Oregón, el contenido de una promesa, la Tierra Prometida, el pan y la fecundidad de la tierra, y sobre todo la libertad.

Hemos visto por qué la guerra. Pero, ¿por qué el amor? Una primera respuesta es porque el amor da dinero. Ya lo hemos dicho: el cine pronto se convierte en una industria que requiere de grandes inversiones que tienen que ser rentabilizadas en la forma de entradas vendidas y pagadas por gente que quiere que le cuenten historias que no le sean extrañas, que le digan algo, en las que, de una u otra forma, pueda reconocer sus propios afanes, anhelos y esperanzas. El cine está obligado a la popularidad y al uso de paradigmas de muy universal comprensión; y por eso el cine descubre desde el principio que el amor es el hilo conductor de lo interesante, la historia que a todos apela como algo que nos resulta familiar.

Y es que el amor, dicen los románticos, es la definitiva superación del límite que representa nuestra particularidad y que viene dado por la naturaleza de la sexualidad. Ya en Platón se recurre al mito del Andrógino para explicar la naturaleza del amor. Cuenta ese mito que el hombre fue creado por los dioses como un ser completo, varón y hembra, que en su perfección, manifiesta en la capacidad de autorreproducirse, se atrevió a desafiarlos e incluso pretendió conquistar el cielo. Y entonces los dioses, en parte por castigo, pero también para defenderse, partieron a cada uno en dos mitades; y que ése es el origen de los sexos. Desde entonces el hombre, varón o hembra, siente el anhelo de su-

perar su parcialidad, y por eso vaga buscando en el otro sexo la mitad de sí mismo que le falta. Esta idea la recogen los románticos al ver en el amor la vía para el desarrollo de una subjetividad que en el otro sea capaz de superar su finitud, su propio límite, en una síntesis, en una unión con el otro, pero que es a la vez encuentro consigo mismo, en la que se espera recuperar el paraíso perdido, el cielo, el tesoro que nos falta, en definitiva, eso que en el otro denominamos «vida mía».

En ninguna dimensión como en la sexualidad experimentamos nuestra subjetividad como fragmento roto de un todo, de un absoluto, que debe ser recompuesto. Y por eso, el amor sexual, es el medio poético por excelencia. La poesía amorosa no es un género poético más, sino el que compendia la esencia de la lírica como discurso capaz de recomponer una totalidad de sentido desde la fragmentariedad simbólica de la metáfora. Todas las cosas, en la medida en que están escindidas respecto de su propia plenitud, son fragmentos, símbolos o metáforas de sí mismas; por eso, lo que late en el fondo de su ser es un anhelo de llegar a ser, por eso su existencia es poética. El roble es poesía en la bellota, el hombre maduro en el niño, la justicia en la revolución que empieza. Y eso es en todas las cosas el *eros*: su deseo y esperanza de llegar a ser lo que pueden ser, y de lo que tantas veces se ven impedidas. Esta impregnación erótica de toda realidad y que más conscientemente se expresa en la relación sexual humana es, repito, el tema central de toda poesía; ya que la poesía es el órgano lógico –aceptando como tal la propia lógica poética– que transforma en discurso, fragmentario y simbólico, pero discurso al fin y al cabo, ese afán erótico, como promesa de una plenitud todavía ausente pero que confiamos realizar.

En el *play it again, Sam*, de Ingrid Bergmann en *Casablanca*, se guarda en un gesto, en una imagen, que parece no querer decir más que eso, que el pianista toque otra vez una canción que estuvo de moda hace tiempo, todo el contenido deseo, el latir infinito de un amor que sería una profanación narrarlo en directo. Por ello, porque, como hemos visto, el cine es en su esencia, como discurso fracturado por una imagen que de este modo se hace simbólica y significativa; porque el cine es, repito, esencialmente poesía, tiene igualmente en el amor el objeto propio de su interés. Es el amor que vence sobre la guerra, como eterna promesa de una armonía que anticipa el abrazo final de los amantes, incluso allí donde ese abrazo no puede hacerse expreso porque la guerra parece haber vencido, sólo, de momento.

EL OJO LÍQUIDO Y LA HUELLA FUGAZ E INTANGIBLE

Luis Alonso García

A John Earl Varey,
un arqueólogo de la cultura

«Romanticismo y Cine»... arte y fotografía, literatura y propaganda, realismo y vanguardias, teatro e industria, televisión y surrealismo, el cine en el cine..., ¿qué esconde el juego posible e infinito de los emparejamientos?: acaso un cansancio profundo del propio objeto; a cada uno el suyo, el mío, supuestamente, el cine; acaso el deseo de encontrar otro espacio de reflexión, agotado el objeto desde la propia disciplina; acaso la certidumbre de nuestra impostura al haber ya definido lo que quisiéramos poder redefinir. Romanticismo y Cine. ¿qué hacer? ¿buscar el hueco entre ambos términos? ¿encontrar su contacto en las vanguardias o el melodrama? ¿y por qué no invertir el proceso?. Pensar el cine y el romanticismo, sean lo que estos conceptos sean, precisamente como los huecos de una consciencia crítica de la cultura, de los objetos teóricos perdidos en su desgaste. Aceptar que no hay definición previa ni delimitación dada: el romanticismo, movimiento filosófico, pictórico, literario; el cine, arte, industria, espectáculo, lenguaje, comunicación, relato.

El romanticismo se vuelve *más que una idea, una escritura*: la del desgarramiento del sujeto moderno, el punto de máxima tensión entre la constitución del temprano 'anthropos' renacentista y la descomposición del 'cuerpo' posmoderno. Ellos, los románticos históricos (Goethe, Blake, Fichte, Füssli, Schelling, Constable, Novalis, Schlegel, Turner, Hölderlin...) abrieron la caja de Pandora, el cofre de Hellraiser. El romanticismo no es un momento de la historia, ni el origen de un período, es el climax de un largo movimiento en la definición del hombre. El cine vuelve a ser *más que un aparato, un artefacto*: la gran síntesis que el siglo pasado lega al nuestro. Síntesis, es decir, redescipción de una serie de prácticas y objetos, de imágenes y sonidos presentes en la cultura anterior. Todo aquello que el cine, con su fuerza a 16/24 imágenes por segun-

do, borrará durante décadas. Síntesis, pues si como aparato tecnológico es hijo directo y legítimo del positivismo, como artefacto ideológico es hijo bastardo y perverso del romanticismo. Ahí lo capta lúcidamente un realista camino del socialismo:

La noche pasada estuve en el reino de las sombras. Si pudieran saber cuán extraño es estar allí. Es un mundo sin sonido y sin color. Allí todo -la tierra, los árboles, la gente, el agua, el aire- está sumergido en un gris monótono. Grises rayos del sol a través del cielo gris, ojos grises en rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino una sombra, no es el movimiento sino su espectro mudo ¹.

El juicio reprobatorio de Gorki coloca a su autor en la lista de los detractores del arte del siglo XX ². Sin embargo, su descripción, una de las primeras, de las más hermosas -¿acaso no se perciben sus ecos románticos?- vuelve una y otra vez para hablarnos de aquello que ha quedado enterrado bajo las diversas construcciones noéticas realizadas sobre el cinematógrafo: arte, espectáculo, lenguaje, comunicación, relato. La cita de Gorki es una cifra, un jeroglífico. Leída en Occidente sólo puede entenderse como desprecio del primero de los medios de la «nueva comunicación». Leída en Oriente, allí donde aún está la ‘Madre Rusia’ del 1900, trasluce el miedo ante la síntesis final de los espectáculos renacidos bajo el imperio de la modernidad y el impulso romántico:

El cine no es más que una fantasmagoría, porque se trata, no de cosas reales, sino de fotografías. Y ni siquiera de fotografías, sino de proyección de fotografías; ni siquiera la fotografía del cine es asible, palpable; se proyecta y no solamente se proyecta, sino que se proyecta en movimiento, es decir, está apareciendo y desapareciendo. Es por tanto, una pura y simple fantasmagoría. Ahí está todo a su limitación y toda su grandeza ³.

Para la institución cinematográfica describir así el cine es «quedarse en la epidermis». Para nosotros es *acceder al origen, al noema del artefacto* antes de que ninguna definición lo recubra, antes de que el artefacto (el cinematógrafo de Bresson o de Tarkovski) se constituya en dispositivo (sobre todo uno, doble, el cine como arte y mercado). Julián Marías desvela el origen del cine/

¹M. Gorki, Reseña del Programa Lumière en la Feria de Nihni-Nvogorod, publicada en el diario *Nizhegorodski Listok* el 4 de Julio de 1896, firmada como I. M. Pacatus.

² Geduld, *Los Escritores Frente al Cine*, Madrid, Fundamentos, 1981.

³ Julián Marías, citado en R. Gubern, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1997.

cinematógrafo al compás de los recuerdos de infancia, como a veces se intuye que quisiera hacer Bergman en su continua recuperación de los juguetes infantiles -de 'el Rostro' (*Ansiktet*, 1958) a 'Fanny y Alexander' (*Fanny och Alexander*, 1982)-. Marías desnuda el dispositivo sobre el que la institución construye su crítica, su historia y teoría. Nos ofrece el artefacto, «una pura y simple fantasmogoría».

Pero es necesario rastrear tras la perplejidad del descubrimiento: «El cine es el arte de proyectar al espectador sobre la pantalla sin hacerle abandonar su asiento». La definición entre científica y cachonda de Roger Boussinot no señala cómo leer el texto de Gorki. El tema no es el objeto del enunciado, sino el sujeto de la enunciación: «la noche pasada estuve en el reino de las sombras». Gorki no habla de una visita a una más de las ferias tecnológicas fin de siglo, sino de un viaje a los infiernos. El espectador y no el celuloide es lo proyectado sobre el lienzo: «si pudieran saber cuán extraño es estar allí». Gorki percibe cuál es la especificidad del cine... y sufre. No es una *imagen real* que el sujeto mira, contempla, juzga, aparta... como cualquiera de las pinturas en cuadro visibles en los *Salones* europeos de la época. Es un *espacio virtual* donde el sujeto se pierde, se extraña de sí, se proyecta sobre el lienzo.

Pérdida, extrañamiento, proyección... todos ellos conceptos conjugados en la modernidad: de Coleridge a Freud, de Addison a Brecht. Lo que viene a continuación parece una descripción de la «escena»: «Es un mundo sin sonido y sin color. Allí todo -la tierra, los árboles, la gente, el agua, el aire- está sumergido en un gris monótono. Grises rayos del sol a través del cielo gris, ojos grises en rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza». En realidad es una descripción del «mundo» tal como queda después de ser filmado: «No es la vida sino una sombra, no es el movimiento sino su espectro mudo». Gorki niega la doble etimología que el cine compartirá durante una década: ni bioscopio (el 'ver la vida' de los Hnos. Skladanovski, 1895) ni cinematógrafo (la 'escritura del movimiento' de los Hnos. Lumière, 1895). Tras el cinematógrafo, la vida es una sombra; el movimiento, un espectro.

* * *

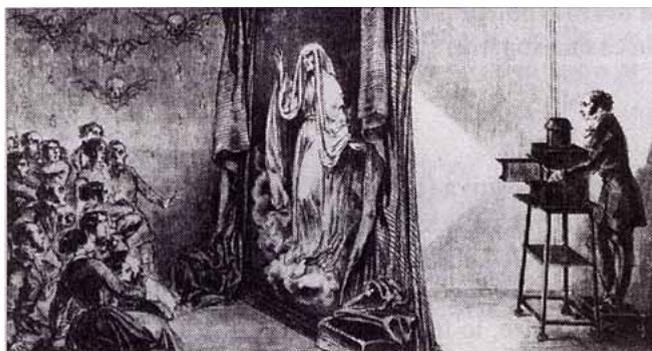
Tras la superficie positiva (la vida, el movimiento) y positivista (su registro), el cinematógrafo desvela su profundidad negativa: el pánico romántico de la sombra y el espectro. El cinematógrafo es un *artefacto siniestro*, lo *umheimlich* del cuento gótico (Hoffmann) y la terapia psiconalítica (Freud). *Umheimlich*, lo siniestro, lo familiar que retorna. Los Lumière ponen a punto un artefacto que está dispuesto a acabar con el mundo. Pues el cinematógrafo desvela que todo es falso, que el mundo es sombra y espectro, que lo que ya sabíamos en nuestra infancia (como hombre y como especie) puede ser recuperado (como trauma, *shock*), que somos carne, polvo, materia.

Bien es cierto que los Lumière nada tienen de ingenuos. Su invención no es

un acción técnica aislada sino una intervención noética en el universo de las imágenes y sonidos del siglo XIX. El cinematógrafo no es el «grado cero» del lenguaje cinematográfico. Sus imágenes (*Salida de los Obreros, Llegada del Tren, Desayuno de un Bebé, ...*) responden a un *canon* (el de la pintura académica) y a una *norma* (el de la fotografía doméstica y burguesa). Aunque el cine tarde veinte años en redescubrirlo (Griffith, 1915) los Lumière ya habían mostrado cómo debe ser la imagen para volverse clásica y, por ello, capaz de narrar un relato⁴. Pero a pesar de esta canonicidad y normatividad, el cinematógrafo Lumière muestra más de lo que narra. Pues lo *radical fotográfico* es siempre un exceso, el del registro de lo real en bruto (Bazin, Barthes, Requena), la captura de lo informe del mundo más acá de la forma de la imagen.

La paradoja es que -tal como recordaba Marías- la fotografía en cine vuelve irreal ese más que real. El artefacto Lumière nos da la materia del mundo, pero sólo para evaporarla en el instante de su proyección ante el ojo líquido del espectador: la vida es sombra; el movimiento, espectro. Podemos dar así una definición del cine partiendo de los tres caracteres esenciales del cine (fotografía, proyección y movimiento) tal como queda configurado por los Lumière. El cine es una *huella intangible y fugaz*. Pero no hay suma, síntesis de elementos antiguos, sino producto, crisis. Por un lado, *la huella, lo fotográfico*, que hace que una imagen pese, prenda en la materia del mundo y capture el ojo del espectador. Por otro, *lo intangible, lo proyectado*, que vuelve liviano lo pesado, que desmaterializa la imagen y el mundo... y *lo fugaz, lo móvil*, que arrastra lo liviano la materia evaporada del mundo y el ojo licuado del espectador y se lo lleva en el acto mismo de su aparición.

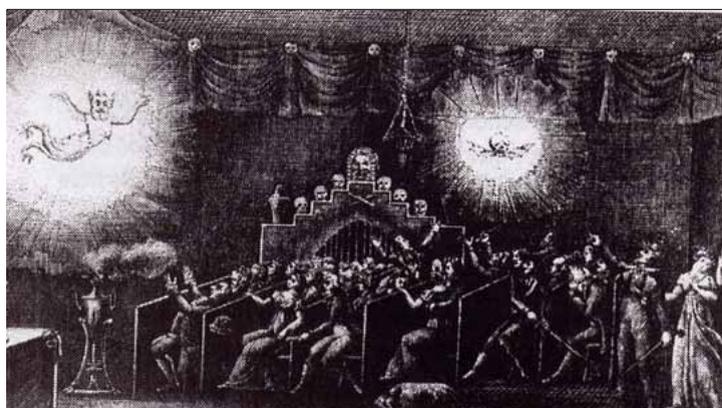
Marías queda perplejo ante el cine y lo llama fantasmagoría, artefacto con doscientos años de historia de proyección de imágenes en movimiento antes de la llegada del cine.



Escenificación de una fantasmagoría

⁴Luis Alonso, «El Caso Lumière: entre el *affaire* y la captura»; Valencia, *Banda Aparte*; nº 11, Mayo 1998, pp. 69-78.

Pero la *fantasmagoría*, una de las bases técnicas y noéticas del cine, sólo es la mitad del cinematógrafo. La fantasmagoría muestra esos otros mundos que están en éste -es decir, en la mente del sujeto-, visualiza por medios pictóricos todo aquello que procede de esa imaginación que en el romanticismo se desborda: lo exótico, lo fantástico, lo escatológico. Aunque ajena al mundo del arte y de su historia, la fantasmagoría aún es pintura, representación.



Interior del Convento de los Capuchinos durante una sesión de fantasmagorías

La *fotografía*, la otra base técnica del cine, es en realidad su noema (ni el cine de dibujos animados ni en cine de infografía es en verdad cine, al menos tal como quedó definido en 1895). La fotografía no representa, registra el mundo y lo materializa sobre el papel. De ahí uno de sus grandes usos: conservar el rostro y el gesto de los seres queridos una vez que estos han muerto. De la conjunción entre fantasmagoría y fotografía surge el terror, pues lo que aparece y desaparece en la pantalla ya no es alguno de los otros mundos sino nuestro mundo. La fantasmagoría proyecta imágenes. La fotografía capta el mundo y captura el ojo que observa la imagen. Pero el *cinematógrafo* no es la evolución tecnológica de fantasmagoría y fotografía, sino una ruptura con ambas. El cinematógrafo primero capta el mundo, luego proyecta nuestro ojo sobre la pantalla, finalmente diluye todo en la intermitencia del artefacto hasta el fin de la proyección, en el que todo en negro, quedamos instalados en el «reino de las sombras».

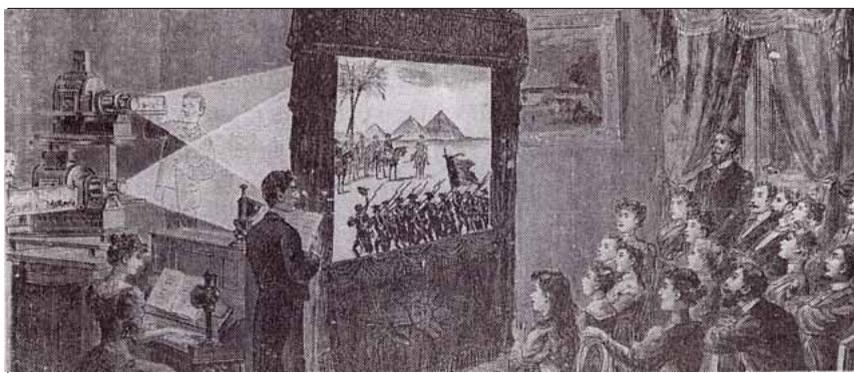
* * *

La lucidez de Gorki procede de una ignorancia. Sólo Occidente cayó bajo la seducción de la imagen perspectiva a partir del Quattrocento; sólo Occidente creyó durante tres siglos que el ojo único e inmóvil de la representación figurativa (una mirada posada sobre una imagen del mundo) era el mejor acceso, el más completo, para abarcar lo visible y lo invisible. No hay más que

echar un vistazo a la tradición del icono ruso para comprender que durante esos siglos la cultura real de Rusia vivía de espaldas a la seducción y creencia de Occidente. La imagen -producto de un 'acheiropietes' (no hecho por mano humana)- es allí *presentación* del otro mundo, el de lo sagrado, y no *representación* de éste, el de lo profano. Pero más que la seducción y la creencia nos interesa ahora su desencanto e incredulidad. Porque desde el mismo siglo XV se viven en Occidente toda una serie de prácticas que buscan otro acceso al mundo que no sea el de la representación perspectivo-figurativa. Es la *búsqueda de la alucinación tras la ilusión*:

Es un arte, monseñor, que puede colocar la mitad del mundo en un punto; que ha resuelto la forma de que los ecos visuales surjan del cristal, y de aproximar los objetos más alejados por medio de las reproducciones de cosas y las correspondencias de imágenes, las cuales extienden, en los espacios más limitados, las lejanías más infinitas. Este arte engañoso [*art trompeur*] se burla de nuestros ojos y con la regla y el compás desarregla todos nuestros sentidos ⁵.

La Linterna Mágica es el «objeto-faro» (Mannoni) de un universo complejo de imágenes y sonidos al margen del arte. Un universo inmerso a medio camino entre los auxiliares de dibujo, las recreaciones científicas y las diversiones populares. Charles Patin lo llama *Art Trompeur*, *Arte Trápala*. Su historia y su historiografía fue enterrada por la aparición de los modernos medios audiovisuales y masivos. Ha renacido bajo el impulso de los estudios sobre historia del pre-cine, pero también, evidentemente, sobre la fuerza de una historiografía de la cultura que no parte de juicios de valor sobre lo historiable.



Sesión de Linterna mágica. Ilustración del Manual de Proyecciones.

⁵ Ch. Patin, *Relations Historiques et Curieuses de Voyages*, Lyon, 1674, extractado en L. Mannoni, *Le Grand Art de la Lumière et de l'Ombre*, Paris, Nathan, 1994, p. 65.

La cámara oscura, el teatro diabólico, los espejos anamórficos, los trampantojos, los pantógrafos, los juegos de dióptrica y catóptrica, los mundonuevos y polioramas, las fantasmagorías, los teatros recortables, las imágenes fundentes, las sombromanías, los panoramas y dioramas, los juguetes estroboscópicos... infinitas variaciones para un mismo objetivo: ir más allá de los límites del canon y la norma definidas para la imagen en el origen del Renacimiento. Su pulsión nace en el mismo instante: la cámara oscura puede ser un auxiliar para el dibujo pero también un artefacto alucinatorio:

Se colocan los decorados en frente de la habitación oscura donde se agrupan los espectadores... Podéis disponer los árboles, los bosques, las montañas, los ríos y los animales, que pueden ser reales o hechos artificialmente. Los actores intervienen entonces, disfrazados de lobos, osos o rinocerontes... Ellos deben aparecer en la pantalla como si salieran de sus guaridas. Un bravo cazador entra en escena, las trompas y las trompetas resuenan, las espadas desenvainadas brillan... Todas estas imágenes captadas por la lentilla y el agujero de la habitación oscura, son proyectadas al interior de la habitación sobre una pantalla blanca... Yo he mostrado frecuentemente este tipo de espectáculos a mis amigos, que lo han admirado y obtenido placer en ver tales supercherías.⁶

El 'teatro diabólico' caerá en el olvido. ¿Qué sentido tiene ver un juego de sombras invertidas y de espectros desvaídos cuando se puede contemplar en directo el espectáculo teatral montado en el exterior o, en su defecto, una representación pictórica del espectáculo según los canones de la *buonna maniera*? Ojo con las respuestas fáciles. Gorki nos recuerda cuál puede ser la potencia de tales juegos de sombras y espectros. Siglo tras siglo, sin embargo, los artefactos del arte trápala irán adquiriendo autonomía. La época del Romanticismo marcará la explosión de la *tempestad óptica* (Krunitz, 1794):

La fantasmagoría revoluciona el marco, la perspectiva y el espacio escénico de la proyección; maltrata tanto a las imágenes como a los espectadores, rodeados de fantasmas ópticos y de comediantes disfrazados de espectros en una mezcla inédita hasta entonces. Ciertos oficiantes se entretendrán en electrocutar y narcotizar al mismo tiempo a su público. Los primeros espectadores de la fantasmagoría saldrán realmente perturbados de las sesiones,

⁶ Della Porta (1588), citado en L. Mannoni, *Trois Siècles de Cinéma: de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion de Musées Nationaux, 1995, p. 16.

después de haber sufrido las descargas eléctricas, las bocanadas del opio y el asalto terrorífico de imágenes macabras, móviles y luminosas⁷.

A finales del siglo XVIII no sólo encontramos la primera *muerte del arte*, aquella marcada por el paso del objeto artístico a la relación estética. A su lado aparece, presta a la coronación, el segundo *nacimiento de la trápala*, el surgimiento del espectáculo aurovisual como espacio y expectación. Si la ópera de Wagner y el cine de Griffith coinciden en reclamar y adjudicarse los ideales románticos de ‘arte total’ y ‘mezcla de géneros’, conviene no olvidar hasta qué punto el romanticismo histórico tuvo ya su arte total, la fantasmagoría.

Nunca dejó de ser pintura y, gracias a ello, representación. Su cualidad alucinógena sólo puede construirse sobre su carácter falso e irreal, más falso e irreal en cuanto que su imaginería es una perversión popular del canon perspectivo-figurativo. El espectador alucina porque se ve inmerso en otro mundo que reconoce como tal. Por ello mismo, desconectado de la red eléctrica y opiácea del espectáculo recupera su cuerpo y su ser en el mundo. El cine, ya lo hemos visto, se sitúa en otra ideología. Es, antes que nada fotografía y, por ello, registro del mundo. El espectador sabe que no alucina cuando ve el mundo capturado por la cámara: las ‘maravillas de la técnica’ fin de siglo han realizado el milagro. Pero no sabe que precisamente *porque no alucina es enajenado*, proyectado sobre el «lienzo de plata». La transformación de la fotografía en una fantasmagoría vuelve irreal y falso el mundo visto y el ojo que ve. Cuando el proyector se apaga, todo pierde peso, se convierte en sombra y espectro. Y Gorki, sin la preparación cultural de Occidente en ese desencanto de la seducción, lo siente como un *shock* del futuro.

El cine podía haber sido otra cosa. En la estela de la ‘cronofotografía’ de *Marey* (1888), es un artilugio positivista al servicio de la ciencia. Quizás tan siniestro como el cinematógrafo de los Lumière. Pero su terror es perceptible a primera vista, y por ello negable; es ahí donde la mirada científica se aparta, pero también donde las vanguardias escarbarán en el ojo del espectador o en la descomposición del cuerpo en un gráfico del movimiento. En la estela de las ‘pantomimas luminosas’ de *Reynaud* (1892), el cine es un juguete romántico puro al servicio del espectáculo. Lo romántico en su versión ingenua, nada siniestra. Un espectáculo de linterna mágica didáctico y moral, en la tradición que continuará la mitad de la historia de los dibujos animados. Pero los Lumière, en su síntesis de fotografía y fantasmagoría realizan la mezcla alquímica. Todo un siglo quedará colgado de ese injerto del ojo romántico del espectador en la carne positivista del mundo.

⁷ *Ibidem*, p. 103.

EL EXPRESIONISMO CINEMATográfico: NOSTALGIA DEL ROMANTICISMO

Vicente Sánchez-Biosca

I

El 27 de febrero de 1920 se estrenaba en el prestigioso Marmorhaus de Berlín *El gabinete del Dr. Caligari*. Película insoslayable en la historia de la vanguardia cinematográfica, su sorprendente utilización de decorados influidos por el estilo *Der Sturm*, la crispada y convulsiva interpretación de algunos de sus actores en el estilo del teatro expresionista y una narración relativamente enrevesada y llena de dobletes, sellarían el nacimiento de un mito. La película de Wiene fue el primer filme comercial que incorporó un arte visual radical y fue consumido ampliamente en círculos publicitarios, técnicos y críticos como la pura expresión de lo vanguardista en el ámbito de la pantalla.

En 1920 todavía no existía una noción que a nosotros nos es muy cercana: el cine de vanguardia, experimental, de arte y ensayo, etc. Los artistas plásticos habían mostrado escaso interés, salvo honrosas excepciones, por el cine y éste, por su parte, había sentido poca inquietud por obras rupturistas, encaminado como estaba por la senda de un realismo y una narratividad convencional. De hecho, *Caligari* contribuyó a crear en sus países recurrentes en Francia y Europa esta noción que pronto generó instituciones (cine-clubs, sociedades, circuitos de exhibición y revistas de crítica). Quizá por esto se ha atribuido sin plantearse dudas la calidad de vanguardista a *Caligari* y, además, de expresionista. Poniéndonos en la piel del espectador y del crítico de 1920, no nos sorprenderá que críticos y público buscaran una apresurada definición para un tipo de cine tan poco usual.

Sin duda, la plástica, la imagen, los decorados, los actores, de esta película convocan, cercana o lejanamente, el espíritu de la vanguardia y, más concretamente, algunos rasgos del expresionismo. Tanto fue el éxito de la película (repertorio fijo de cine-clubs, como más tarde ocurrió con *El acorazado Potemkin*) que no faltaron secuelas, algo más decorativas pero que proseguían

este estilo plástico para el cine.

Ahora bien, ¿qué tiene esta plástica de expresionista?, ¿qué parentesco mantiene con los cuadros y la literatura que así se denominaba?

II

El guión concebido por Hans Janowitz y Carl Mayer fue remitido a los decoradores Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, artistas influidos por la corriente pictórica expresionista, con la consigna de que idearan algo verdaderamente delirante. Curiosa inversión del proceso productivo: una historia apenas salida de manos de los guionistas debía tomar una forma delirante, antinaturalista y decididamente vanguardista, antes incluso de que su director hubiese sido elegido. Sin embargo, la procedencia expresionista de los artistas no garantiza que sus decorados en telas pintadas reprodujeran el estilo violento y desgarrado propio de esta sensibilidad marcada por la visión, la agitación interior y la profecía que caracterizó los cuadros de Bleyl, Kirschner, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rotluff. Varias razones contribuyen a sembrar la duda respecto a la adecuación entre los decorados de *Caligari* y la sensibilidad expresionista de la preguerra.

En efecto, entre las manifestaciones del movimiento hacia 1905 y 1920 median los campos de batalla que, como es sabido, se habían cebado con las profecías de poetas y pintores y habían consumado el apocalipsis que muchos de ellos anunciaban; la República de Weimar había triunfado con su vacilante inseguridad y la rebelión espartaquista había sido sofocada. El grupo *Die Brücke* se había disuelto en 1913 y el expresionismo empezaba a cosechar un éxito en antologías y diseños¹.

En pocas palabras, lo que dio en llamarse la cultura de la expresión se había transformado en un confortable clima de época, lo cual implicaba una aceptación del expresionismo como un valor cultural en alza y su efectiva conquista de un público del que antaño carecía. Encontramos, así, en la plástica de *Caligari* la misma operación de aligeramiento que hemos reconocido en la divulgación de las antologías expresionistas en prosa y poesía o la ampliación de su público para las exposiciones durante la República de Weimar, a saber: su conversión en diseño filmico. Así, la plástica, antaño expresión del desasosiego del autor, se ancla aquí en un relato convirtiéndose en manifestación desgarrada, no tanto de un artista preso de la angustia, como de personajes de ficción heredados de una locura de sello romántico, cuya justificación diegética se halla en

¹ Fischer edita en 1919-1920 una gran antología en dos volúmenes del expresionismo titulada *Die Ehreung* al cuidado de Alfred Wolfenstein; al mismo tiempo, Rowohlt da a la luz *Menschheitsdämmerung* al cuidado de Kurt Pinthus, la más famosa colección de poesía expresionista y acaso la postrera reunión de ciertos nombres antes de la dispersión definitiva. Unos años más tarde, le toca el turno a la prosa de la 'escuela' con *Die Enfallung*, esta vez al cuidado Max Krell.

la recreación del mundo fantástico. Si bien es cierto que el estilo expresionista resulta reconocible, no lo es menos que su impacto aparece sensiblemente atenuado. Convendría recordar incluso un fenómeno de generalización de la etiqueta expresionista en los estudios americanos, donde cualquier plano denso fue denominado 'Ufa shots', prueba inequívoca de que lo expresionista habrá quedado convertido en una cosmética tan poco molesta como exótica. De ahí a hablar de expresionismo a propósito del cine negro, Orson Welles, *La noche del cazador*, etc., no hay más que un paso y será dado a menudo.

Además, *El gabinete del Dr. Caligari*, tanto por sus decorados como por el universo que recrea, se aleja de aquello que la vanguardia coetánea estaba intentando reflejar: la ciudad tentacular, el dominio de la técnica y el maquinismo filtrado por el constructivismo o el futurismo o productivismo ruso-soviético. Incluso la cultura de masas que dejaría su impronta en la Bauhaus y en la Nueva Objetividad ninguna huella parecen dejar en la película. En suma, todo certifica un anacronismo respecto a las líneas de fuerza que la vanguardia de principios de los veinte estaba sacando a flote.



El Gabinete del doctor Caligari, de Robert Wiene

III

Ahora bien, si desde el punto de vista plástico, *Caligari* es ya de por sí una dulcificación de la vanguardia, convertida en diseño, la historia que nos cuenta revela de manera mucho más acusada un arcaísmo que me adentra en el tema de este seminario. En efecto, el modelo de locura que nos propone la película es de neta inspiración romántica, su referencia a dobles demoníacos en el mejor estilo de E.T.A. Hoffmann, su evocación del burgués demoníaco de la época Biedermeier y el gusto por relatos que se encabalgan y contienen desdoblándose hasta el infinito; en pocas palabras, el universo delirante que *Caligari* nos describe se asemeja al que en los mismos años Sigmund Freud estaba despertando de su letargo al recurrir a «El arenero» («Der Sandmann») y a Schelling para explicar el sentimiento de «lo siniestro» («Das Unheimliche»).

La historia de *Caligari* es de un visionario difícilmente igualable. En el patio de un manicomio, el loco Franzis relata a un compañero anciano los traumáticos acontecimientos que lo han conducido allí, desde su enamoramiento de una muchacha también pretendida por su amigo Alain. En compañía de éste, realiza Franzis una incursión en la divertida feria de Holstenwall para visitar en un barracón regentado por el Dr. Caligari un sonámbulo que, al parecer, adivina el porvenir. Su cuerpo filiforme, su mirada vacía, su palabra performativa hacen temer sus dictados: Cesare, pues éste es su nombre, profetiza la muerte de Alain ese mismo amanecer. Y, efectivamente, sombras amenazantes se ciernen sobre el joven a la madrugada estrangulándolo. Manifestación de lo siniestro según la definición dada por Schelling y recogida por Freud, el hecho despierta las sospechas de Franzis. Por su parte, Jane, la muchacha, acude en plena noche a la feria donde Caligari le exhibe obscenamente su sonámbulo. Aterrada por la mirada penetrante de éste, huye despavorida. Esa misma noche, Cesare trepa por los tejados de la ciudad tortuosa, se interna en la asfixiante cámara de Jane presto a asesinarla. Sin embargo, la fascinación ejercida por la muchacha sobre él le hace cambiar sus planes y la secuestra, transportándola por las azoteas desiertas. Por su parte, Franzis espía a Caligari en su carronato y descubre presa del pánico que éste ha sustituido al sonámbulo por un muñeco de trapo. Así pues, Caligari ha conseguido despistar a sus perseguidores mientras Cesare ejecuta los crímenes bajo su mandato. Descubierta, el siniestro doctor se refugia en un asilo de alienados en el que Franzis penetra pisándole los talones. Solicita entrevistarse con el director para informarle de la identidad del criminal que se esconde en el manicomio y descubre boquiabierto que el director es el mismo Caligari. Por la noche, mientras éste duerme, Franzis, asistido por algunos médicos, descubre los secretos más recónditos: libros sobre sonambulismo, especialidad del doctor, y, junto a ellos, dos textos de valor precioso y probatorio: un documento cuyo título es ‘Das Cabinet des Dr. Caligari’ y el diario íntimo del psiquiatra. En el primero se relata la historia de un feriante que deambulaba a finales del siglo XVIII por el

norte de Italia sembrando las ciudades de crímenes infaustos siempre perpetrados por un sonámbulo. Lograba desviar la atención de la policía con ayuda de un maniquí que lo reemplazaba. El nombre de ese canalla era Caligari y Cesare el de su sonámbulo. El segundo documento cuenta el delirio del doctor cuando sus deseos de asumir la demoníaca personalidad de aquel individuo son reavivados por la presencia en su consulta de un sonámbulo. Descubierta su identidad, Caligari es detenido por sus ayudantes y encerrado. La película, en cambio, no concluye en este punto. Regresamos al patio del asilo donde Franzis había emprendido su relato y lo vemos pasearse por el vestíbulo junto a otros locos, que no son sino algunos de los personajes de su historia. Al avistar al psiquiatra, Franzis intenta estrangularlo, pero el doctor, un bonachón hombre de ciencia, liberado de las manos del paranoico, dice haber comprendido ahora su enfermedad y saber al fin cómo curarlo.

Relato repleto de dobles y sembrado de incertidumbres. Una historia marco, un relato central y una cripta en su interior, es decir, dos textos cifrados que contienen en clave la película en su conjunto. No en vano el textito depositado junto al diario íntimo del doctor se denomina ‘El gabinete del Dr. Caligari’, el mismo título de la película que el espectador contempla. Idénticas dualidades se advierten en los personajes: Caligari parece un significante que escapa y se desvanece a cada momento que su narrador o alucinador Franzis pretende apropiarse de él: fantoche de feria que practica una ciencia arcana, se revela un médico de la mente habitado por irrefrenables pulsiones criminales. Dramática escisión que es tan sólo el punto de partida de un espejismo más enigmático y antiguo: la necesidad de imitación por parte del doctor de aquel otro personaje que vivió en la Italia del s. XVIII; lo que genera la figura siniestra del burgués demoníaco. También Cesare, cuerpo desierto de voluntad, sometido a los dictados de su amo, puede verse como su doble, es decir, quien ejerce sin saberlo los crímenes que otro deseo demiúrgico guía.

Es difícil no evocar a tenor de lo expuesto la concepción freudiana de lo siniestro expuesta en esos mismos años: aquello -dice Freud siguiendo a Schelling- que, debiendo permanecer oculto, sin embargo se ha manifestado². Aquello que emerge del pasado imponiéndose sobre el presente bajo una forma irreconocible, casi alucinatoria. La coincidencia histórica merece nuestra atención: el psicoanálisis del siglo XX, habiendo abierto la veda del inconsciente por mecanismos científicos, reelabora un sentimiento al que el s. XIX daba todavía la forma de lo fantástico.

El azar es más elocuente todavía: alguien tan insensible al espíritu de la vanguardia como fue Freud busca en la literatura y el pensamiento románticos una fuente para explicar aquello que los traumas de guerra contemporáneos de

² Sigmund Freud: «Lo siniestro (1919), («Das Unheimliche»)», *Obras completas*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 4 ed., 1981, trad. de López Ballesteros.

sus pacientes estaban a punto de hacer nacer en su teoría: la pulsión de muerte. En efecto, «Lo siniestro» es el texto que precede a «Más allá del principio del placer», donde se tratará sobre todo de la pulsión de muerte.

Que el romanticismo acuda a esta cita desde esa «ciencia del alma» que aspira a ser el psicoanálisis (en detrimento de la neurología); es más, que lo haga practicando un hiato sobre la estética de la época (la vanguardia) resulta tan sorprendente como fascinante, pues demuestra que el universo romántico no es ajeno a la Centroeuropa de los años diez y veinte de este siglo.

En suma, encontramos en la estructura narrativa de *El gabinete del Dr. Caligari* un arsenal rebosante de variantes de lo siniestro tal y como fueron enumeradas por Freud y tratadas un siglo antes en algunos cuentos de E.T.A. Hoffmann y en esa obra maestra de lo delirante que es *Los elixires del diablo*³.

IV

Lo anterior es sólo una pista donde indagar. Si *Caligari* subraya el desajuste entre plástica y relato, apuntando cada uno de ellos a una relación determinada con la modernidad, el universo romántico alemán es uno de los más evocados en el cine de estos años. Veamos el caso de *Las tres luces* (*Der müde Tod*). Una historia plagada de símbolos románticos, un paisaje de naturaleza bañada de la luz que la transfigura. La mandrágora... y sobre todo ello la explícita cita de un cuadro del pintor romántico, del paisajista romántico, por excelencia, Kaspar David Friedrich. En efecto, la muchacha vaga cuando de repente se hace la media noche por un bosque de signos: todo habla, pero este viaje iniciático (otro de los temas cruciales de la novela romántica, de *Heinrich von Ofterdingen* a *Wilhelm Meister*) debe servir para revelar las ocultas razones de una muerte, una cifra secreta.

No puedo seguir esta pista ahondando en el particular, pero puede verse con claridad que la puesta en imágenes (la evocación de la naturaleza viva) extraída del paisajismo romántico no es ajena a la noción de viaje iniciático y que ambas se dan la mano en una película que sólo ha dejado de lado una cosa: toda relación con el presente, todo bullicio urbano, toda evocación de una plástica que mantenga relación alguna con las vanguardias expresionistas.

V

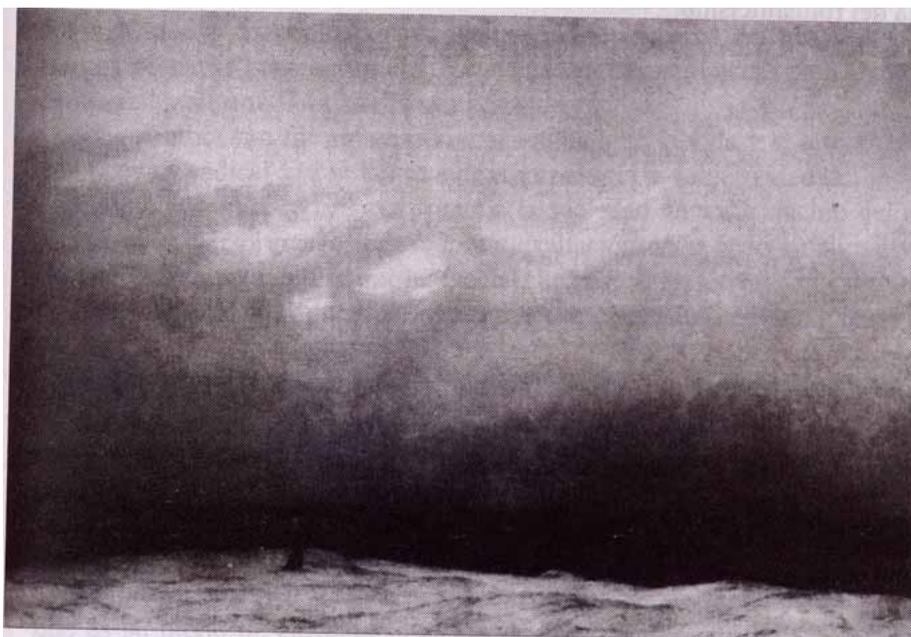
Otro ejemplo. Años más tarde, sin ningún vínculo temático ni autorial con la historia precedente. Se trata de una adaptación de la leyenda germánica de

³ No en vano, Catherine Clément ha querido descubrir algo del mundo imaginario del psicoanálisis 'fin de siglo' en los motivos de Caligari: el burgués demoníaco, los relatos clínicos de las histéricas, la hipnosis... («Les charlatans et les hystériques», *Communications* 23, 1975, *Psychanalyse et cinéma*, Paris, Seuil).

Faust. En el momento en que el sabio anciano realiza su invocación al príncipe de las tinieblas, un plano se abre a la noche iluminada por la luna. Es una vez más una composición que imita un cuadro de Friedrich, como si la referencia al paisajismo romántico sirviera de garante para evocar todo un mundo de actividad interna, orgánica, de agitación de lo inerte. Un paisaje concebido, como es el romántico, como desposesión, pero que es fuente —Argullo lo supo ver— de terror y fascinación. Expresión de esa Weltschmerz, pesar cósmico, que hace que el paisaje y la naturaleza con él ya no estén controlados, se alejen de ese *locus amoenus* que tan bien supo figurar el Renacimiento.

Quizá la mejor descripción fue dada por Heinrich von Kleist a propósito del famoso cuadro de Friedrich *Monje junto al mar*, donde entre la inmensidad se dejan ver las minúsculas figuras humanas abriéndose de bruces al abismo: «Nada más triste e incómodo que esta situación en el mundo: la única chispa de vida en el extenso reino de la Muerte; el centro solitario de un solitario círculo. El cuadro está ahí, con sus dos o tres misteriosas figuras, como el Apocalipsis, como si tuviese las visiones nocturnas de Young, ya que en su monotonía y su iliminación no tiene más primer plano que el marco del cuadro. Algo así como si nos hubiesen quitado los párpados».

Bella imagen de ese abismo que debe ser observado con fascinación, pero también con terror. En suma, es una naturaleza que por vez primera en el arte se nos ha hecho extraña, hablante y desconocida. Pues bien, esta naturaleza es



Caspar David Friedrich, *Monje junto al mar*.

la que traen a juego muchas películas de los años veinte que se han dado en llamar expresionistas.

VI

Pero se me preguntará qué otro mundo fantástico se podía haber evocado en las películas alemanas de estos años. Una imaginería opuesta se encuentra en las novelas y los cuentos de Kafka, por supuesto desconocidos en el momento, pero no por ello menos fraguados en ese mismo universo. Un mundo desquiciado, absurdo, incomprensible, dotado también de una cifra secreta pero inextricable para los humanos. Es una lógica perdida donde el accidente humano está sujeto a la inhumanidad. Por ello se ha podido decir que este universo tiene mucho de premonitorio de esos funcionarios de la destrucción que fueron los nacionalsocialistas. Sin duda, Kafka es extraño, atípico, pero también testigo y profeta de su tiempo. Lo fantástico vive en él incrustado a lo cotidiano, destruyendo lo humano.

Sin embargo, el cine alemán prefirió a ese universo de cancillerías desquiciadas, funcionarios con manguitos y leyes inextricables, donde también germinaría lo fantástico, el universo fascinante de los viajes iniciáticos románticos, entendidos como novelas de aprendizaje, la evocación de una naturaleza robusta pero desconocida y un sabor de la locura todavía ajena a toda convicción de explicación. En esa vuelta atrás realmente enigmática vemos la nostalgia del romanticismo.

LA IMPRONTA ROMÁNTICA EN EL CINE DE GÉNERO

Juan Antonio Molina Foix

Delimitar el tema propuesto en este ensayo significa, de una manera u otra, definirlo cabalmente. Sin embargo, a estas alturas del siglo XX todavía no existe acuerdo unánime sobre el auténtico significado del término genérico «romanticismo». O lo que es lo mismo, existen tantas definiciones de ese movimiento literario, artístico y filosófico de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que el concepto, o su explicitación, no aparecen por ninguna parte. Hemos de partir pues de un cierto concepto de romanticismo para tratar de comprender su fructífera huella en el cine de género.

El romanticismo fue sobre todo una actitud ante la vida y el arte. Supuso una nueva y radical visión del mundo, centrada en la subjetividad del individuo como ser único y original frente a la sociedad, una afirmación del ego contra el universo que lo rodeaba, una exaltación de la individualidad y la libertad frente a cualquier norma (social, literaria o pictórica), un canto a la felicidad sensual y al goce de los sentidos, a la plenitud exuberante de los cuerpos.

Al dar primacía al sentimiento frente a la razón, los románticos generaron un arrebatador impulso subversivo para transformar un presente que les producía un profundo malestar, sin tener necesariamente que refugiarse en la irracionalidad sentimental de un pasado ya periclitado (eso sólo lo hicieron los novelistas góticos que, pese a ser coetáneos de la Revolución Francesa, fueron más bien reaccionarios).

Al romántico le basta en un principio con afirmar su estado de desarraigo, que es su modo de enfrentarse al mundo. De ahí que uno de sus primeros rasgos característicos sea el culto al rebelde (artista o revolucionario) y su complacencia en la marginalidad (mendigos, prostitutas, forajidos, piratas,

gangsters, delincuentes juveniles, etc.).

Por ahí es por donde el cine empezó a abordar la rica herencia romántica. Charlot, quizás el más universal de los personajes que ha dado el llamado séptimo arte, fue la perfecta personificación de esa poderosa influencia romántica. La insolencia, picardía y vena poética del inolvidable vagabundo del bastón y el bombín en películas como *El chico* (1921), *La quimera del oro* (1925) o *Luces de la ciudad* (1931), por citar sólo las más conocidas, lo convirtieron en un «representante esencial del género humano, tan polifacético y misterioso como Hamlet» (en palabras del crítico de cine y guionista americano James Agee), capaz de plasmar como ningún otro la lucha del débil contra el fuerte, la protesta contra la desigualdad, la injusticia y la prepotencia.

Bien diferente a Charlot y mucho menos conocido es el *clochard* anarquista que interpretó Michel Simon en *Boudu salvado de las aguas* (1932), uno de los primeros filmes sonoros de Jean Renoir. Tras sacarlo del Sena cuando intentaba suicidarse como consecuencia de la pérdida de su chuchó, un librero parisino lo instala cómodamente en su propia casa, donde seduce a su esposa y a su criada. Casado a la fuerza con esta, finalmente logra escapar y vuelve a su vida nómada.

Otros vagabundos, más o menos fingidos y estereotipados, siguieron protagonizando ciertas comedias sofisticadas del cine americano clásico, como *Al servicio de las damas* (1936), de Gregory La Cava, o *Los viajes de Sullivan* (1941), de Preston Sturges. Pero la figura como tal desapareció pronto de las pantallas y no retornó más que episódicamente, como en *Espantapájaros* (1973), bajo el aspecto de dos *beatniks* (encarnados por Al Pacino y Gene Hackman) lanzados a la carretera. O más recientemente en *Un loco suelto en Hollywood* (1986), de Paul Mazursky, *remake* de *Boudu...* trasplantado a América, con Nick Nolte en el papel central.

Las sufridas prostitutas, más o menos enmascarado su oficio según los rigores de la censura, constituyen otra tipología a la que el cine rodeó de un pertinente halo romántico. Para no extenderme demasiado citaré tan sólo unos cuantos nombres que han hecho historia: Louise Brooks en *Lulú* (1928), Greta Garbo en *Ana Christie* (1930), Bette Davis en *Cautivo del deseo* (1934), Vivianne Leigh en *El puente de Waterloo* (1940), Simone Signoret en *París, bajos fondos* (1952) y *La muerte en este jardín* (1956), Danielle Darrieux en *Le plaisir* (1953), Giulietta Massina en *Las noches de Cabiria* (1957), Shirley McLaine en *Como un torrente* (1958), *Irma la Dulce* (1963) y *Noches de la ciudad* (1969), Liz Taylor en *Una mujer marcada* (1960), Anna Magnani en *Mamma Roma* (1962), Sophia Loren en *Ayer, hoy y mañana* (1963), *Lady L* (1965) y *Bocaccio 70*, Catherine Deneuve en *Belle de Jour* (1966), Jane Fonda en *Klute* (1971), Jodie Foster, todavía adolescente, en *Taxi Driver* (1976), Susan Sarandon y una juvenil Brooke Shields en *La pequeña* (1978), para acabar con Julia Roberts en *Pretty Woman* (1990).

Robin Hood, héroe indiscutible de las baladas populares inglesas de los

siglos XII al XV, y prototipo por antonomasia del bandido generoso que saqueaba a los ricos para socorrer a los humildes, no podía ser ignorado por el cine en su decidida vocación romántica. Ya en el periodo mudo fue interpretado convincentemente por el acrobático y risueño Douglas Fairbanks, aunque hubo que esperar a Errol Flynn y su mítico *Robín de los bosques* (1938) para que el personaje alcanzara plenitud y universalidad. Ni siquiera las interpretaciones modernas de Sean Connery y Kevin Costner, pese a su encomiable afán desmitificador, lograron igualar, ni menos aún superar, la aureolada prestancia que dio al carismático personaje el célebre actor y seductor norteamericano nacido en Tasmania.

El cine de aventuras explotó a conciencia esta vena del *bandido generoso*, acentuando profusamente sus componentes románticos. Véase si no al apuesto y burlón arquero suizo Dardo (ajustadamente incorporado por Burt Lancaster) en *El halcón y la flecha* (1950), por no mencionar a sus émulos franceses *Fanfán el Invencible* o *Cartouche*, inmortalizados bajo los rasgos de Gérard Philipe (1951), Alain Delon (1973) y Jean-Paul Belmondo (1961), respectivamente, o el más revisitado de todos ellos: el vindicativo aristócrata californiano *El Zorro*, que Fairbanks interpretó ya con éxito en el periodo mudo (1920) y luego tomaría prestados físicos tan dispares como los de Tyrone Power (1940), Alain Delon (1975) o Antonio Banderas (1998). Muy próximo a ellos, y en especial al personaje literario del capitán Fracasse de Théophile Gautier, es el fraternal espadachín y saltimbanqui *Scaramouche*, creado por Rafael Sabatini y encarnado a la perfección por Stewart Granger en la clásica versión en Metrocolor (1952), cuya actuación relegó al olvido la sobreactuada versión muda del mítico Ramon Novarro treinta años antes (1923).

En similar onda está el bandolero de Sierra Morena José M^a El Tempranillo, a quien Francisco Rabal dio vida en *Llanto por un bandido* (1963), de Saura, o los legendarios y tristemente célebres forajidos del salvaje oeste, Billy el Niño y los hermanos James. William Bonney, el más rudo, precoz y famoso de todos los pistoleros que ha brindado el *western*, lució lo mismo la adustez y tersura de Robert Taylor (*Billy el Niño*, 1941, de David Miller), el descaro y la ambigüedad de Paul Newman (*El zurdo*, 1958, de Arthur Penn) o la brusquedad y el desarraigo de Kris Kristofferson (*Pat Garrett y Billy the Kid*, 1973, de Sam Peckinpah).

Los hermanos Jesse y Frank James, conocidos también como los «Robin Hood de Missouri», fueron casi invariablemente mostrados en la pantalla como víctimas de las circunstancias pese a ser los más famosos atracadores de trenes y bancos de la frontera. De entre sus muchas caracterizaciones, destaquemos la sobriedad y empaque de Tyrone Power y Henry Fonda en *Tierra de audaces* (Henry King, 1939), o la extrema vulnerabilidad de Robert Wagner y Jeffrey Hunter en *La verdadera historia de Jesse James* (Nicholas Ray, 1956). La aureola romántica de estos justicieros, acentuada por el glamour del cine, no es ajena al impoluto pistolero rubio de *Raíces profundas* (1953) interpretado por

Alan Ladd, que inspiró a Clint Eastwood su primer gran *western* *El jinete pálido* (1983).

Otro personaje romántico que el cine de aventuras ha explotado a fondo es el *pirata*, a quien la literatura glorificó y otorgó la dignidad de héroe mítico. Partiendo de los textos dudosamente históricos y harto panegíricos del doctor Exquemelin (siglo XVII) o del mismo Defoe (siglo XVIII), sin olvidar el poema de Byron *El pirata* (1814) o la novela de Walter Scott *El corsario* (1822), el cine convirtió al pirata en una figura de culto, sin pararse a diferenciar a los personajes históricos de los entes de ficción, ni a establecer las distinciones más elementales (pirata, corsario, filibustero, bucanero, etc.) que el menos escrupuloso de los historiadores tendría derecho a exigir.

El pirata cinematográfico encuentra su legitimidad en el placer que nos procura y ha dado lugar, sin duda, al subgénero más tolerante y dinámico del cine de aventuras. La violencia y los apetitos desordenados que le animan y motivan ignoran cualquier norma y tabú social. Héroe físico y cerebral, a la vez instintivo y calculador, lo suyo es asumir múltiples apariencias. Lo mismo puede ser el atlético y socarrón Pirata Rojo, campeón de las causas justas contra gobernadores tiránicos, que interpreta Burt Lancaster en *El temible burlón* (1952), que el insolente y aristocrático *Capitán Blood*, arquetipo del filibustero a su pesar, que compuso con gallardía Errol Flynn en la primera película sonora del género (1935), insuperable en su despliegue de abordajes y duelos a espada, realizados por una vibrante banda sonora original de Eric Korngold. Pero igualmente puede hacer gala de la belleza insulsa y la suavidad de Tyrone Power en *El cisne negro* (1942), como alardear de la truculencia circense, compatible con una ferocidad extrema, del famoso capitán Teach —inolvidable Robert Newton en *El pirata Barbanegra* (1952), de Raoul Walsh—, o de su émulo con pata de palo, el capitán Red, incorporado por el incomparable Walter Matthau en *Piratas* (1986) de Polanski. En fin, puede incluso asumir la delicada belleza y gracilidad de Jean Peters en ese trepidante *biopic* romántico sobre la legendaria Anne Bonny que es *La mujer pirata* (1951), dirigido espléndidamente por Jacques Tourneur.

La nostalgia por el pasado y el profundo pesar por el derrumbe de las civilizaciones antiguas inspiraron las cuitas de otro tipo de romántico que el cine tampoco desdeñó: el *aventurero*. Mitad científico (como la genial invención de Conan Doyle, el profesor Challenger de *El mundo perdido*, interpretado, entre otros, por Wallace Beery y Michael Rennie), mitad explorador (como Allan Quatermain, encarnado con innegable soltura por Stewart Granger en *Las minas del rey Salomón*, 1950), el aventurero intenta combatir la monotonía de las grandes ciudades huyendo a las intrincadas selvas de Africa o las cumbres inhóspitas del Himalaya. Sin embargo, lo que privó en las pantallas fue más bien el típico cazador y organizador de safaris enamorado del continente africano, bien sea el indómito y fornido Clark Gable de *Mogambo* (1953), el circunspecto y desconfiado John Wayne de *Hatari!* (1961) o el atildado

Robert Redford de *Memorias de Africa* (1985).

En esa misma galería de aventureros entraría el enigmático y visionario militar de *Lawrence de Arabia* (1962) o el atormentado marino neurótico de *Lord Jim* (1965), ambos interpretados por Peter O'Toole, sin más que reemplazar la selva africana por el desierto de Arabia o los exóticos escenarios malayos. Y cómo no, los marrulleros y desenfadados soldados de fortuna que tan sólidamente encarnaron Sean Connery y Michael Caine en *El hombre que pudo reinar* (1975), o el despendolado arqueólogo *Indiana Jones* (Harrison Ford) que recorre medio mundo en busca de aventuras cuanto más inverosímiles mejor.

Un mundo aparte lo constituye el del hampa, que el cine americano sacó a la luz y magnificó cuando la Prohibición popularizó la existencia del crimen organizado, dando pie a la leyenda de esos taimados y arrogantes personajes que siempre se salían con la suya sin parar en mientes: los gangsters, destinados a sustituir en el imaginario colectivo a los bandidos rurales, atracadores de bancos (estilo *Bonnie & Clyde*), secuestradores y rateros de antaño, cuyas exiguas rapiñas apenas podían compararse con las sustanciosas ganancias de aquellos. Provisto de un estricto código de conducta y una mordaz filosofía de la vida, este lobo urbano, que lo mismo nos aterroriza que nos fascina, es un típico producto del ambiente duro y violento de los suburbios de las grandes ciudades, pero el cine logró encumbrarlo como personaje trágico por antonomasia.

El modelo del *gangster* americano fue el astuto y neurótico Al Capone, inmortalizado por el cine, antes incluso de ser detenido y juzgado, en esa insuperable joyita de Howard Hawks llamada *Scarface, el terror del hampa* (1932). Aunque Paul Muni logró en ella tal vez su mejor interpretación, desde entonces la competencia ha sido bastante dura. Edward G. Robinson ya había bordado el papel un par de años antes en *Hampa dorada* (1930), pero posteriormente otros actores de renombre repitieron la experiencia con mayor o menor fortuna. Destaquemos, entre otros, a Rod Steiger en *Al Capone* (1959), Jason Robards en *La matanza del día de San Valentín* (1967) y Robert de Niro en *Los intocables de Elliott Ness* (1987).

Robinson daría mayor empaque y solidez a la figura del *gangster* en general en títulos como *Fuera de la ley* (1930), *El último gangster* (1937) o *Cayo Largo* (1948). Sin olvidar la impresionante aportación de Humphrey Bogart a la glorificación del personaje en *El último refugio* (1941). Pero fue James Cagney el que personificó mejor que ningún otro a ese compulsivo antihéroe romántico que tanto se prodigaría en el cine americano durante las décadas de los treinta y cuarenta, y el que contribuyó de manera más ostensible a su peculiar evolución tras la segunda guerra mundial, caracterizada por una mayor insistencia en sus rasgos psicopáticos. Si ya en las clásicas *El enemigo público nº 1* (1931) o *Los violentos años 20* (1939) Cagney mostraba su tendencia al exceso y la pirueta, sin perder por ello la dureza e inflexibilidad requeridas por el personaje, en *Al rojo vivo* (1949) y *Corazón de hielo* (1950) acentuó su

neurosis hasta límites insospechados, magnificando todavía más si cabe sus cada vez más aparatosas muertes. Compárese si no su acribillamiento en las escaleras de una iglesia en *Los violentos años 20* con su espectacular voladura encaramado en lo alto de un depósito de gasolina («*Mamá, estoy en la cima del mundo*», son sus últimas palabras) en la magistral *Al rojo vivo*.

Como colofón a la contenida admiración que gracias al cine despertaba el *gangster*, el *delincuente juvenil* cobró también protagonismo en las pantallas, sobre todo a partir de *Llamad a cualquier puerta* (1949), de Nicholas Ray. De esta manera, películas como *El salvaje* (1953), tímida presentación en sociedad del gamberro motorizado y con cuero negro, y *Semilla de maldad* (1954), implacable denuncia de la violencia en las aulas, desembocaron finalmente en la mítica *Rebelde sin causa* (1955), que encumbró definitivamente al malogrado James Dean. Sacando excelente partido de la indefensión a que le condenaba su endeble físico, y gracias a la prodigiosa expresividad corporal con que canalizaba los ritmos vitales de su época (música sincopada, velocidad, tensión, etc.), Dean encarnó mejor que ningún otro al adolescente problemático según Hollywood: atormentado, incomprendido, y falto de cariño. Temeroso e inseguro, sincero pero siempre a la defensiva, triste y solitario, tímido e insatisfecho, excéntrico y neurótico, Dean combinaba magistral y exuberantemente la insolente rebeldía del taciturno Marlon Brando con la patética vulnerabilidad y urgencia afectiva de Monty Cliff, los grandes rebeldes de los años cincuenta, herederos del infortunado John Garfield.

La prematura muerte de Dean pareció acabar con tan controvertido personaje, pero fue tan solo un espejismo. Adaptado a los nuevos tiempos, reapareció con fuerza (y más edad) en *Los ángeles del infierno* (1967) y sobre todo en *Easy Rider* (1969), gracias a la pareja formada por Dennis Hopper y Peter Fonda. Sin olvidar al versátil actor británico Malcolm McDowell, revelación de *If* (1968) y consagrado en *La naranja mecánica* (1971). Años después Matt Dillon recogería la antorcha en dos significativos filmes de Coppola, *Rebeldes* (1982) y *La ley de la calle* (1983), volviendo a reincidir poco después en el tema con *Drugstore Cowboy* (1989), de Gus Van Sant. Nada que ver, desde luego, con los crueles golfillos, ni bellos ni ingenuos ni conmovedores, que presentó Buñuel con demoledor realismo en *Los olvidados* (1950), atrapados en un mundo que bien pronto han reconocido como vil e imposible de transformar.

La inspiración romántica es también determinante en algunos melodramas que describen *amores desmedidos o fuera de norma*. En todas estas películas, bien diferentes entre sí, tanto estilística como geográficamente, lo importante es el amor desbocado y a veces destructivo que sienten sus protagonistas, la fuerza arrebatadora que une a ciertas parejas, mutua e irresistiblemente atraídas pese a su evidente incompatibilidad. La pasión amorosa es presentada en ellas, siguiendo en cierta manera el espíritu del movimiento romántico, como

un sentimiento avasallador que entra en posesión del espíritu, un ardor inquietante y misterioso, desafiantemente proclamado unas veces, subterráneo o disimulado otras, que no siempre culmina de modo satisfactorio, una embriaguez divina que no puede aceptar el mundo razonable en que todo está prede-terminado y calculado de antemano.

El ejemplo más cumplido de este amor-pasión que no se atiene a comedimientos ni conoce límites, esta obstinación autodestructiva que lucha contra viento y marea, dejando al alma en carne viva, lo constituye la inmortal novela de Emily Brontë *Cumbres borrascosas* (1847), que el cine no tardó en adaptar con indudable éxito. Entre todas las versiones conocidas, destacaré dos bien distintas. Tanto *Cumbres borrascosas* (1939), de William Wyler, como la sorprendente versión mexicana de Buñuel, *Abismos de pasión* (1953), a la que Guillermo Cabrera Infante calificó de «mal Brontë, pero buen Breton» a causa de su acrisolado surrealismo, supieron reflejar acertadamente el trasfondo básico de la novela a partir de una trama puramente romántica (no es casual que se asemeje al relato de Hoffmann *El mayorazgo*), mostrando sin ambages el amor indestructible y transgresor de dos jóvenes que se niegan a renunciar a la libertad sin límites de su infancia salvaje, a pesar de que su relación desafía todas las convenciones sociales; que se rebelan a ser expulsados de su paraíso particular, sin que nada les detenga en el ardiente deseo de recuperarlo a toda costa.

Emparentados en cierta manera con ellos están los no menos trágicos personajes de *Duelo al sol* (1946) y *Pasión bajo la niebla* (1952), películas dirigidas por el veterano King Vidor en las que se produce una sintomática inversión de papeles respecto al modelo: serán ahora las mujeres (la criada mestiza Perla Chávez o Ruby Gentry, la salvaje e indomable hija de un modesto cazador y rastreador, interpretadas ambas por Jennifer Jones) las que se enamoren hasta la perdición de hombres de más elevada extracción social (en *Duelo al sol*, el apuesto y depravado hijo de su protectora, interpretado por Gregory Peck, aunque quien a ella le gusta realmente es su hermano, el pulcro y acendrado abogado que incorpora Joseph Cotten; en *Pasión bajo la niebla*, el ambicioso y rudo empresario que encarna Charlton Heston). Y el desenlace no podía ser otro que un delirante duelo a escopetazos (entre las calcinadas rocas del desierto de Nuevo México o en los cenagosos pantanos de Carolina), adecuado colofón a su apasionado amor a vida o muerte.

Hitchcock se atrevió con una variante temática no menos fascinante de estos amores posesivos y enajenados. En *Atormentada* (1949), melodrama de época sobre transferencia de culpa y degradación por amor, una dama inglesa de alcurnia (Ingrid Bergman) se enamora de su palafrenero (Joseph Cotten) y, cuando este es acusado de un delito cometido en realidad por ella, se fuga con él a Australia, donde emprenden una nueva vida, marcada no obstante por los celos del adusto y taciturno criado, que sojuzga implacablemente a su cada vez más alcoholizada esposa.

Que el amor es más poderoso que la muerte parece ser también el *leit motiv* de películas como *Sólo se vive una vez* (1937), de Fritz Lang, o *Viaje de ida* (1932), de Tay Garnett. En la primera, sin duda uno de los más desesperados cantos de amor que ha ofrecido el cine, un ex convicto (Henry Fonda), condenado a la silla eléctrica por un crimen que no ha cometido, mata sin querer a un sacerdote al evadirse de la prisión donde van a ajusticiarlo. Su triste y melancólica novia (Sylvia Sydney), que le ha esperado pacientemente todos esos años, no se resigna a perderlo y comparte con él su azarosa huida de un lado a otro (llegan a tener un niño, que nace en una cabaña abandonada), hasta ser finalmente tiroteados cuando están a punto de traspasar la frontera, junto a la que mueren abrazados. Qué mayor perversión del instinto amoroso que el deseo de morir junto a la persona amada, desiderátum tan codiciado por todos los amantes románticos y tan bellamente expresado por Wagner en *Tristán e Isolda*. Con razón llaman los franceses al orgasmo la «petite morte».

La muerte también persigue implacablemente a los efímeros amantes del excelente melodrama de Garnett *Viaje de ida*, cuyo amor sin futuro brota espontáneamente a bordo de un transatlántico. Él es un delincuente fugado, que un policía lleva desde Shanghai a Los Ángeles, adonde le espera la silla eléctrica; y ella una aventurera que retorna a su país, donde también le aguarda un final inexorable: los médicos la han desahuciado. Aunque ambos son conscientes de su inapelable condena, la palabra «muerte» en ningún momento ensombrecerá su efusivo amor.

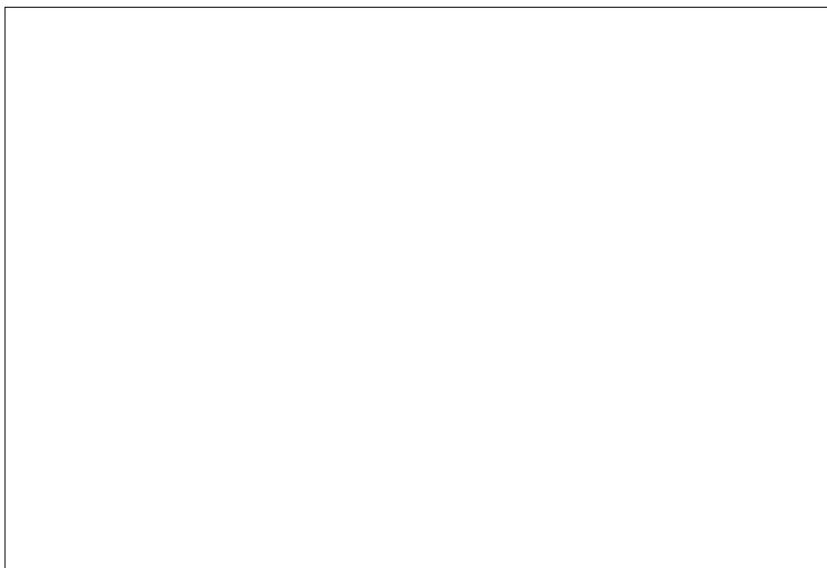
Tampoco la muerte será capaz de separar a los desmelenados amantes, también de estirpe brontiana, de *Sueño de amor eterno* (1935), de Henry Hathaway, verdadero film de culto para los surrealistas, basado en la novela de George du Maurier *Peter Ibbetson* (1892). Un niño huérfano francés, recogido por una familia inglesa, se enamora de la hija de sus protectores, pero es separado de ella al regresar a Inglaterra con su tío. Veinte años después, convertido en un prestigioso arquitecto (encarnado por Gary Cooper), busca a su amada y la encuentra casualmente: está casada con el duque que le ha encargado remodelar las caballerizas de su castillo. Tras reconocerse mutuamente, renace su impecable amor y deciden huir juntos. Pero el marido les sorprende e intenta eliminarlos. Actuando en estricta defensa propia, el arquitecto mata al usurpador marido y es condenado a cadena perpetua. Inmovilizado en su miserable celda a causa de una lesión en la columna vertebral debida a un desorbitado castigo corporal, el amante no se arredra: ni la separación física ni la misma muerte podrán romper el contacto entre ambos amantes, unidos para siempre en el mundo de los sueños.

Más romántica todavía si cabe es la propuesta de que el amor no sólo puede perdurar más allá de la muerte de los amantes sino que, de algún modo, puede incluso no resignarse a la condición humana. Una incontenible pasión de este tipo aparece en ciertas muestras inclasificables de cine onírico como *El fantasma y la señora Muir* (1947), de Joseph Mankiewicz, *Jennie* (1948), de William

Dieterle, o *Pandora y el holandés errante* (1951), de Albert Lewin.

En la primera, el fantasma de un gruñón capitán de la marina mercante (Rex Harrison), enamorado de una joven viuda (Gene Tierney) que ocupa el *cottage* que le perteneció a él en vida y a la que en un principio trató de echar de allí asustándola con sus apariciones espectrales, aguarda pacientemente a que la joven se muera para consumir su amor.

El protagonista de *Jennie*, un pintor sin éxito (Joseph Cotten), se enamora también de un fantasma, que se le aparece primero como una niña y luego como una jovencita. Muerta en un accidente muchos años antes, la joven abandona la tumba porque era inevitable que su encuentro con el pintor tuviera lugar. Una vez más el amor venciendo a la muerte y al tiempo.



Jennie (1948), de William Dieterle.

La protagonista de *Pandora...* (Ava Gardner), innacesible mujer fatal de suntuosa belleza, siembra a su alrededor la desesperación, empujando a sus pretendientes al suicidio o la destrucción, mientras recorre de noche, hierática, la playa de un pueblecito español llamado Esperanza, en busca del amor total. Lo encuentra en el legendario holandés errante (papel a la medida de James Mason), condenado a recorrer los mares eternamente para expiar sus crímenes, a menos que encuentre a una mujer que le ame y esté dispuesta a morir con él. El inmenso amor de estos dos seres culminará en una noche de tormenta, pasada la cual los pescadores del lugar encontrarán sus cadáveres entrelazados, envueltos en unas redes.

Sin llegar a los extremos anteriores, existen otros amores imposibles o plagados de inconvenientes, cuyo hálito romántico ha sabido aprovechar el cine a conciencia. En el colorista melodrama de Visconti *Senso* (1954), ambientado

en las luchas de liberación de Italia contra el dominio austríaco, una madura e influyente aristócrata (Alida Valli), simpatizante de la causa garibaldina, se enamora perdidamente de un arrogante y disipado oficial de ocupación, anunciando con su traicionera actitud egoísta el ocaso imparable de su caduca clase social.



Senso (1954), de Luchino Visconti.

En el *western* atípico y claustrofóbico de Fritz Lang *Rancho Notorious* (1951), o *Encubridora*, como se llamó en España, una antigua cantante de *saloon* (Marlene Dietrich) que vive recluida en un rancho oculto entre montañas -en realidad refugio y cuartel general de una banda de salteadores, capitaneados por su amante oficial, un famoso y cansado pistolero (Mel Ferrer)- se enamora como una colegiala de un joven *cowboy* que se ha infiltrado en el grupo con el objeto de desenmascarar al asesino de su prometida.

Nada se sabe con certeza sobre cómo empezó el tortuoso amor entre la déspota y matriarcal propietaria de un salón de juego y el añorado pistolero de *Johnny Guitar* (1953), ese film de Nicholas Ray, irreal y telúrico, barroco y lírico, que Truffaut llamó «La Bella y la Bestia del *western*», escrito *ex profeso* para Joan Crawford, lo mismo que *Rancho Notorious* era (al menos en apariencia, si hemos de creer lo que la estrella germana escribió al respecto en su autobiografía) un poema visual dedicado a mayor gloria de Marlene Dietrich. Pero lo cierto es que, aunque el pistolero (Sterling Hayden) trata de abandonarla y cambia de nombre y de oficio (se hace juglar), no puede escapar a su destino y, al tiempo que madura, termina por asumir su pasión destructiva.

En otro orden de cosas, cabría incluir también dentro de este apartado de

amores demenciales al pasmoso y delirante melodrama de Douglas Sirk *Obsesión* (1953), *remake* del que veinte años antes realizara John M. Stahl, titulado *Sublime decisión* (1935). La historia no puede ser más descabellada: un rico *playboy* interpretado por Rock Hudson se libra milagrosamente de la muerte tras sufrir un aparatoso accidente debido a una imprudencia suya. Enamorado de la joven viuda del médico que le salvó (que poco después cayó fulminado por una crisis cardíaca, al no poder utilizarse el único respirador artificial disponible, por estar conectado todavía al accidentado), su acoso desde un taxi provoca un accidente involuntario que la deja ciega. Con el único objeto de devolverle la vista, el arrepentido joven reanuda sus abandonados estudios de medicina y, ocultando celosamente su identidad, se convierte en su benefactor. Finalmente, tras una serie de fatalidades, la salvará en el umbral de la muerte.

A veces, por muy intensa, desesperada e indestructible que sea, la pasión amorosa no siempre es correspondida, o lo que es peor aún, resulta imposible de materializarse debido a imprevistos lances del destino. En la obra maestra de Max Ophüls, *Carta de una desconocida* (1948), adaptación de la popular novela de Stefan Zweig ambientada en Viena a finales del siglo pasado, una joven quinceañera (Joan Fontaine) se enamora de un vecino suyo que quiere ser pianista (Louis Jourdan) y no vive más que para y por ese amor. Treinta años más tarde, convertido en una celebridad mundial, el pianista recibe una carta en la que ella le confiesa cómo su vida entera fue trastornada por aquella pasión juvenil, que él apenas tomó en serio e incluso llegó a olvidar por completo. En esa larga carta, cuya lectura ocupa toda la película, la desgraciada joven cuenta su ruptura de relaciones con un suboficial de la guardia imperial por fidelidad a sus recuerdos de adolescente, su reencuentro con el pianista en el Prater, donde su amor termina de cristalizar, el nacimiento de un hijo, fruto de esa relación, su matrimonio de conveniencia con un rico diplomático a quien no vacila en confesar su debilidad, el doloroso equívoco de su último encuentro con el ser amado (no la reconoce y la toma por una chica alegre), y finalmente, la epidemia de tifus que, como un castigo divino, fulmina a su hijo y amenaza gravemente su propia vida...

El destino juega también sus siniestras bazas en *Tú y yo* (1939), brillante tragicomedia de Leo McCarey con un excelente guión de Delmer Daves y una sugerente fotografía de Rudolph Maté. Durante una travesía en un lujoso transatlántico de Nápoles a Nueva York, un apuesto *playboy* (Charles Boyer), comprometido con una rica heredera, se enamora de una joven cantante también a punto de casarse y de abandonar su incipiente carrera artística (Irenne Dunne). Tras reflexionar sobre su situación, deciden concederse un plazo para comprobar si serían capaces de dar un giro a sus vidas, es decir ponerse a trabajar y vivir de manera sencilla. Al despedirse en el muelle se citan para seis meses más tarde en lo alto del Empire State -el lugar de Nueva York más cercano al cielo-, por si su amor es más fuerte que las respectivas ataduras. Cuando se dispone a acudir a la cita, la joven es atropellada por un coche y no puede

volver a andar por lo que renuncia a comunicarse con su amante, que ha rehecho su vida volviendo a su afición: la pintura.

El propio McCarey hizo en 1957 una *remake* en cinemascope y color, con Cary Grant y Deborah Kerr en los principales papeles: una versión bastante más completa (se rodaron escenas suprimidas del guión original) e igual de convincente. No puede decirse lo mismo de la que Warren Beatty (productor, co-guionista y protagonista) ha realizado recientemente, titulada *Un asunto de amor* (1994), que incorpora numerosos cambios, presuntamente para adaptarse a los tiempos. El protagonista es ahora un antiguo astro del fútbol americano convertido en locutor y su enamorada (Annette Bening) está prometida a un magnate de las altas finanzas. El encuentro se realiza durante un vuelo a Sydney con desembarco obligado en una isla de los Mares del Sur, y la visita a la abuela del protagonista (convertida aquí en tía, tal vez debido a la coquetería senil de Katherine Hepburn, que desempeña el corto pero decisivo papel que en las anteriores versiones bordaran la rusa Maria Oupenskaya y la británica Cathleen Nesbitt, respectivamente) tiene lugar en la exótica Bora Bora.

Para amor desmesurado que no vacila en sacrificarse hasta las últimas consecuencias el del reciente e inclasificable melodrama del cineasta danés Lars von Trier *Rompiendo las olas* (1996). Una joven escocesa de aspecto frágil e inocente simpleza (vive bajo la amenaza de ser internada), se casa con un robusto extranjero, operario en una plataforma petrolífera. Al poco de casarse, un terrible accidente deja paralizado a su marido y ella, con una fe inquebrantable y poco ortodoxa que desafía a la moral y los rígidos dogmas religiosos de su pequeña comunidad costera, no duda en sacrificarse para salvarle: mantiene relaciones sexuales con hombres a los que no ama a fin de estimular las fantasías de su impedido marido, con el único objeto de que este pueda recuperar su perdido interés por la vida. Con evidentes influencias de sus compatriotas Dreyer y Sirk, este crudo melodrama pasional mezcla el fanatismo religioso y la obsesión sexual para conferir al amor físico unas propiedades curativas e incluso milagrosas que superan al más atrevido planteamiento de *amour fou* que pudiera ocurrírsele al más arrebatado e irreverente de los surrealistas. Sólo Buñuel, que con *La edad de oro* (1930) realizó «el único film de verdadero amour fou» (en palabras de Ado Kyrrou), sería capaz de imaginar semejante exaltación del amor total, expresada de manera tan libre y con tan apacible audacia.

Para terminar con estos amores desaforados, más allá de toda lógica y por encima de cualquier convencionalismo, citaré tres notables muestras cinematográficas, bien diferentes entre sí, en las que la pasión no es correspondida y origina un descomunal descalabro al desventurado sujeto que la padece. Se trata de la versión muda de *El fantasma de la ópera* (1925), protagonizada por el mítico Lon Chaney, la primera versión sonora de *Las manos de Orlac* (1935), sin duda la mejor de todas las adaptaciones de la novela de Maurice Renard, así como la penúltima película de Fritz Lang *La tumba india* (1959). Tres temas clásicos del cine fantástico y de aventuras, que han gozado de innumera-

bles *remakes*.

Basada en la popular novela homónima de Gaston Leroux, *El fantasma de la ópera* presenta un patético caso de amor imposible: un músico genial, maltratado por la vida y rechazado por la sociedad burguesa en beneficio de otros compositores más mediocres, se oculta en las lóbregas catacumbas del subsuelo del Teatro de la Ópera de París y, escondiendo tras una máscara su rostro desfigurado por un incendio, se enamora locamente de una joven cantante, a quien trata de hacer triunfar haciéndose pasar por un fantasma, hasta que ella descubre su secreto y, horrorizada, rechaza su amor.

Con *Las manos de Orlac*, otra feliz y rara incursión en la realización del operador Karl Freund, el eslovaco Peter Lorre recién llegado a Hollywood se ganó un lugar privilegiado en el panteón de los genios del mal dando vida a un reputado cirujano, dedicado toda su vida a atender niños deformes y soldados mutilados, cuya incontrolable pasión (de raíz fetichista) por una actriz de gran guñol lo convierte en un alucinado monstruo de crueldad y sadismo. Llevado por su *amour sans espoir* (como diría Stendhal), el benemérito y melancólico doctor Gógol, de ojos saltones y cráneo completamente rapado, injerta las manos de un asesino (recién ejecutado en la guillotina) al pianista con el que está casado la mujer que ama (mutilado en un accidente de tren), y trata de hacerle creer que los impulsos homicidas del donante perviven en los miembros amputados, culpándole de una serie de asesinatos que en realidad ha cometido él, mediante un diabólico plan que incluye una fantasmal aparición del verdadero propietario de las manos, exigiendo que se las devuelvan.

En *La tumba india*, segunda parte del colorista díptico de aventuras exóticas *El tigre de Esnapur*, con el que Fritz Lang volvió a la cinematografía alemana tras su largo periplo americano, un maharajá indio se enamora de una muchacha humilde y la traslada a su palacio con objeto de convertirla en su esposa favorita. Sin embargo, el amor del maharajá no es correspondido: la joven prefiere a un arquitecto alemán que está de paso para llevar a cabo unas reformas. La torturada imaginación del despechado amante se dispara y planea edificar una suntuosa tumba para encerrar en vida a su prometida, morboso e inesperado encargo que al final recaerá precisamente en el susodicho arquitecto.

Peor todavía que el amor no correspondido puede ser aquel que conduce a la perdición irremediable del ser amado. Es el viejo mito romántico del «don fatal de la belleza», lo que Nietzsche llamaría el «veneno de la serpiente», representado en el cine por el personaje de la vampiresa o mujer fatal, que arrastra al delito al hombre que cae en sus procelosas redes y lo lleva indefectiblemente a la destrucción. Este tipo de mujer de belleza voluptuosa, inquietante y singular (como respondiendo a la máxima de Poe: «No hay belleza exquisita sin algo de extraño en las proporciones»), esta continua devoradora de hombres a quienes fascina sin amarlos jamás, ha tenido bastante predicamento en las pantallas. Dos inolvidables muestras clásicas en los albores del

sonoro: Greta Garbo haciendo de *Mata Hari* (1932) y Marlene Dietrich como la pérfida y desdenosa Concha Pérez de *The Devil is a Woman* (1935), sutil adaptación de la novela de ambiente español *La mujer y el pelele* de Pierre Louys, llevada a cabo por Josef von Sternberg para mayor lucimiento de su musa predilecta, que como es preceptivo en estos casos cambia de amante con tanta frecuencia como de vestido.

Sin embargo, donde este personaje tendría más arraigo y desarrollo sería en el cine negro norteamericano a partir de los años cuarenta. Este nuevo tipo de mujer, orillado y entregado a turbios manejos criminales, insensible y cruel, a semejanza del medio que la rodea, tan experta en la extorsión y el fingimiento como en las diferentes armas de fuego, bellísima pero probablemente frígida, impuso su sello al cine negro a base de una perspicaz erotización de la violencia. Conservando más de un rasgo de la clásica vampiresa, la mujer fatal del cine negro siempre estará asociada en la memoria del cinéfilo a una serie de *glamourosas* estrellas del Hollywood más clásico. Citemos sólo unas cuantas: Joan Bennett en *La mujer del cuadro* (1944) y *Perversidad* (1945), ambas de Fritz Lang; Barbara Stanwyck en *Perdición* (1944), de Billy Wilder, y *El extraño amor de Martha Ivers* (1946), de Lewis Milestone; Lana Turner en *El cartero siempre llama dos veces* (1946), de Tay Garnett; Ava Gardner en *Fo-rajidos* (1946), de Robert Siodmak; Rita Hayworth en *Gilda* (1946), de Charles Vidor, y *La dama de Shangai* (1947), de Orson Welles; Marilyn Monroe en *Niágara* (1953), de Henry Hathaway.

Eso por no mencionar las menos rutilantes Jane Greer, Peggy Cummins o Gloria Grahame, igualmente deslumbrantes e insuperables en *Retorno al pasado* (1947), de Jacques Tourneur, *El demonio de las armas* (1949), de Joseph Lewis, y *Deseos humanos* (1954) de F. Lang, respectivamente. O la hoy injustamente olvidada Gene Tierney en el melodrama con acusados tintes negros *Que el cielo la juzgue* (1945), de John Stahl, dando vida a una mujer cuya desmedida y exclusivista pasión por su marido la lleva al asesinato, el aborto provocado y el envenenamiento.

Atendiendo a la inevitable evolución del personaje, la lista podría prolongarse en las últimas décadas a Kathleen Turner en *Fuego en el cuerpo* (1981), de Lawrence Kasdan, Glenn Close en *Atracción fatal* (1987), de Adrian Lyne, o Sharon Stone en *Instinto básico* (1992), de Paul Verhoeven, que participan del mismo ceremonial de embrujo perverso. ¿Quién puede olvidarse por ejemplo de la esclava de oro que Barbara Stanwyck lucía en el tobillo en *Perdición*, del *short* blanco de Lana Turner en *El cartero...*, de los largos guantes negros de Rita Hayworth en *Gilda*, del ceñido vestido rojo de Marilyn en *Niágara*, o del revelador cruce de piernas de Sharon Stone en *Instinto básico*?

El *vislumbre de lo horrible*, la fascinación por lo que Shelley llamó la «tempestuosa belleza del terror», fueron otros tantos descubrimientos que hay que

atribuir a los románticos. Shakespeare y los isabelinos eran ya conscientes de que incluso de lo repugnante y abyecto podía extraerse belleza y poesía. Pero sería el espíritu romántico el que diese carta de naturaleza a esa nueva sensibilidad morbosa que convertía en sinónimos a la belleza y el sufrimiento. El horror como fuente de deleite y de belleza terminó por actuar sobre el concepto mismo de belleza: lo horrible se convirtió en uno de los elementos propios de lo bello, de lo bellamente horrible se pasó casi inopinadamente a lo horriblemente bello. Como diría Poe años más tarde: «El placer más intenso, más elevado y puro que existe, consiste en la contemplación de lo bello, y la belleza suprema es la que mueve al llanto, la belleza entreverada de melancolía». Para los satánicos héroes de Byron y compañía parece cumplirse aquello que tan bien supieron captar y representar los pintores contemporáneos suyos como Friedrich, Füssli, Blechen, Blake o Delacroix: el porvenir de la belleza es la muerte, una muerte que es, en sí misma, belleza. Era como un anticipo de lo que Poe expresaría en su célebre conferencia sobre la génesis de *El cuervo* titulada «Filosofía de la composición»: «La muerte de una mujer hermosa es incuestionablemente el tema más poético del mundo».

Como era de esperar, la fascinación por la muerte y la corrupción, por lo sepulcral y nocturno, ha dejado huella imborrable en el cine fantástico y de terror. Novalis ya había elevado la *necrofilia* al rango de poesía metafísica. Sin embargo, aunque intrínsecamente el cine es pura necrofilia, quizás por razones de censura o falso pudor pocas veces ha constituido de modo explícito el eje temático de una película, limitándose a subyacer implícitamente en todas las historias de vampirismo, de zombies, de muertos que vuelven a habitar entre los vivos, y en ocasiones, en ciertos amores de ultratumba (recuérdese la secuencia final de la ya mencionada *Abismos de pasión*, cuando Jorge Mistral desciende al panteón donde está sepultada su amada en un vano intento de vencer a la muerte).

En las historias de vampiros jamás se insiste tanto en la belleza de las víctimas femeninas como cuando están a punto de morir y sobre todo después de muertas, cuando aquel las «visita» en su tumba. Es como si en todas ellas se quisiera resaltar el poder de atracción que ejerce la idea de morirse, sentimiento equívoco que sin duda alguna ha experimentado mucha gente sin necesidad de haber sufrido la pérdida de algún ser querido. Fascinación que, obviando la sensual situación en que la víctima aguarda recostada, con el cuerpo tenso, en una especie de lánguido anhelo, mientras sus largos cabellos recubren su belleza de una lujurante voluptuosidad, es explicable en cierto modo porque ofrece el acceso inmediato a la felicidad prometida en la otra vida.

La visita sumamente teatralizada de *Drácula* o cualquier otro de sus émulos, la penetración de caninos prominentes (de naturaleza evidentemente fálica), los apasionados y placenteros besos-mordiscos, el intercambio de fluidos vitales, que insinúa intimidades prohibidas, la relación mutua de dependencia y dominación, etc., todo confirma al vampirismo como una gigantesca metáfora

del erotismo más exacerbado, en la que prevalece la sensualidad más desatada, liberada de las contingencias de una moralidad adormecida. El tenebroso seductor suele entrar por la ventana, con nocturnidad y alevosía, y posee irresistiblemente a su víctima, que le aguarda sumisa, temblorosa y jadeante en su lecho virginal, con todos los síntomas de la impaciencia amorosa. El deseo que atenaza al vampiro nunca es satisfecho más que por una nueva conquista efímera: cada noche todo recommienza. Su beso/mordisco permite todas las uniones y en su abrazo distinguimos cada una de las muchas posibilidades eróticas: con él, ningún hombre se enfrenta a la impotencia, ni ninguna mujer necesita fingir el orgasmo. Todo se convierte en un sueño atrayente, polimorfo, perverso y turbio. Y su víctima no sólo muestra un arrobamiento y una sumisión ejemplares, sino que se inmola voluntaria y gratamente: un verdadero sacrificio por amor. Como la maléfica y aristocrática *Carmilla* se encarga de recordar convenientemente a su apreciada y sumisa Laura: «El amor exige sacrificios. Y no hay sacrificios sin sangre».

Siguiendo de cerca a la literatura fantástica, el cine ha considerado casi siempre la relación entre la atracción sexual y la muerte (el objeto deseable se convierte en cadáver) más como un castigo y una condena del amor carnal que como una sublimación del amor ideal que no conoce fronteras. Este esquema lo encontramos por ejemplo en *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1965), eficaz adaptación de la clásica novela de Jan Potocki, ambientada en España durante la invasión napoleónica. El héroe y narrador del film, al atravesar Sierra Morena, es acogido en una desolada venta en lo alto de Despeñaperros por dos misteriosas jóvenes hermanas, que resultan ser primas suyas y le ofrecen un amor compartido, en parte incestuoso y en parte lésbico. Aunque bajo mil formas diferentes, la misma situación se repite una y otra vez, de modo obsesivo, a lo largo del film, resultando que ambas jóvenes son en realidad sendos fantasmas, trasposición de los dos bandoleros ahorcados cuyos cadáveres colgaban al sol en plena sierra, picoteados por las aves de presa.

Sin embargo, sería la cinematografía italiana la encargada de llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades necrófilas del cine de terror. Sin duda no es casual que nunca se estrenaran en España las dos películas del italiano Riccardo Freda *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* y *Lo spettrò* (ambas de 1962), verdaderos monumentos a la necrofilia, tan perversas y fascinantes como la mejor obra de Poe. El protagonista de la primera, un cirujano de talento que sólo puede hacer el amor con una muerta, ha descubierto una pócima anestésica que confiere apariencia de cadáver a quien se la administra y la utiliza con su esposa en un extraño ceremonial en el interior de una verdadera cámara mortuoria. Cuando ésta fallece a causa de una sobredosis de narcótico, el médico vuelve a casarse con una joven (interpretada por Barbara Steele, la reina indisputable del cine de terror de los años sesenta) y reinicia sus morbosos experimentos, tratando de revivir a su difunta esposa con la sangre extraída de la nueva.



L'orribile segreto del Dr. Hichcock (1962), de Ricardo Freda.

En *Lo spettro* Barbara Steele interpreta a una típica *femme fatale*, cuyo desenfreno y ambición la llevan a planear la muerte de su marido, en complicidad con su amante, a quien, creyendo que le está traicionando, no dudará en desfigurar con una navaja barbera y luego prender fuego tras rociarle de petróleo. El final de este delirante y demencial film, pleno de romanticismo del más negro, es como una culminación de trabajos anteriores de la actriz: descubierto su plan, el marido la obliga a ingerir una pócima anestésica que la paraliza completamente, pero, tras desembarazarse de su cómplice, se toma por error un whisky que aquella había envenenado previamente y muere entre atroces sufrimientos ante la mirada complaciente de Barbara, con el rostro descompuesto por una mueca de gozo morboso.

La necrofilia es también ingrediente fundamental de dos películas en la misma línea de otro director italiano, Mario Bava, que no en vano fue operador y protegido del anterior. *La frusta e il corpo* (1963), que fue mutilada sistemáticamente en multitud de países y tampoco se estrenó nunca en España (ni siquiera la han pasado por televisión), es una insólita fantasía sadomasoquista, ambientada en el siglo pasado. La oveja negra de una noble familia de estirpe germana (Christopher Lee, en su película preferida de todas cuantas rodó en Italia), regresa al castillo de sus antepasados, junto a un acantilado, y seduce, a fuerza de azotarla hasta dejarla inconsciente, a la bella esposa de su hermano. La muerte del nefario flagelador no impide que su fantasma siga atormentando a su alucinada cuñada, cuyo rostro muestra sin ambages el delirio erótico que la posee, en el que se mezcla el deseo, el placer y el dolor.

El Diablo se lleva los muertos (1972), bello e inquietante retablo visual sobre la decadencia y la muerte, cuenta las experiencias alucinatorias, como en un sueño despierto, de una desorientada turista alemana (Elke Sommer) que, después de reconocer su doble en una muñeca de cera, se topa con un hombre que es la viva imagen del Diablo según aparece en un mural por el que ella se sintió fascinada y a la vez repelida durante una visita a Toledo. Huyendo de tales premoniciones, la joven va a parar a un enorme caserón apartado, poblado de cadáveres putrefactos y personajes monstruosos, presididos por una matriarca ciega (la veterana Alida Valli) que consiente y alienta las inconfesables desviaciones sexuales de su depravado hijo. En una impresionante secuencia necrofílica, a los acordes del *Concierto de Aranjuez*, el joven fuerza a la turista mientras está desmayada, junto al cadáver en descomposición de su antigua amante, que resulta ser exactamente el doble de la rubia alemana.

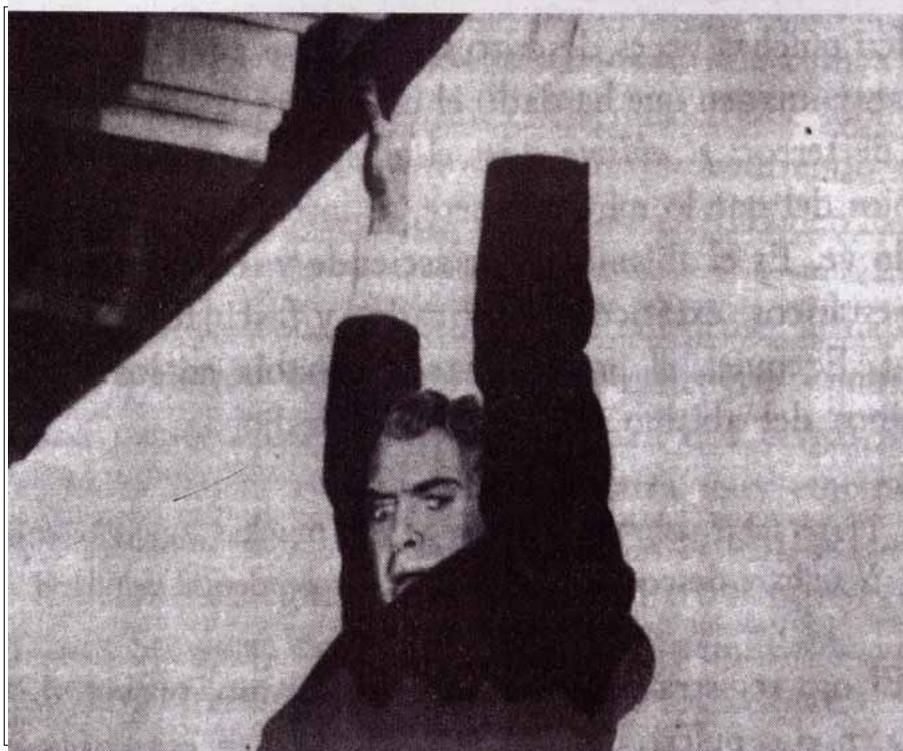
Necrofílico es también el mito que sustenta esa obra maestra indiscutible del cine de terror llamada *La momia* (1932), donde un lúbrico sacerdote del Antiguo Egipto de los faraones (interpretado por Boris Karloff), no pudiendo consumir su amor prohibido con una sacerdotisa de Isis, resucita en nuestra época para transferirlo a una misteriosa joven, que es la viva reencarnación de su amada. Aunque el tema fue abordado posteriormente en numerosas ocasiones, jamás ha sido superada la fuerza poética de esta singular película, de ejemplar sobriedad casi bressoniana y estética expresionista aunque extremadamente ecléctica.

La resurrección de una muerta, esta vez con ánimos vindicativos, constituye la variante necrofílica de otro celebrado film de Bava, de bellas e inquietantes imágenes y mágica atmósfera poética, su obra maestra indiscutible *La máscara del demonio* (1960). La bella y altiva princesa Ada, sacerdotisa de un culto satánico, es acusada de adulterio con un siervo suyo y quemada en la hoguera por su propio hermano el Gran Inquisidor, tras serle clavada en el rostro a golpes de mazo una máscara de hierro forrada interiormente con clavos puntiagudos. Doscientos años después, dos médicos moravos que van a una convención encuentran casualmente la cripta semiderruida donde fue enterrada (el fuego no consumió su cuerpo por haberse apagado las llamas como consecuencia de un diluvio infernal que su maldición desencadenó), y uno de ellos la resucita sin querer, al verter inadvertidamente en las cuencas vacías de sus ojos unas gotas de sangre de una herida que acaba de hacerse en el dedo al enfrentarse a un agresivo murciélago. Inmediatamente la bruja se dispone a tomar venganza en los descendientes de su hermano: la virginal princesa Katia (de asombroso parecido físico con ella), su padre y su hermano.

Reencarnación, posesión, doble personalidad y regreso de la tumba, aunque sólo sean aparentes señuelos de una sórdida intriga criminal, constituyen también el eje central de un film imprescindible a la hora de hablar de la imprevista romántica en las pantallas. Me refiero a la sublime obra maestra de

Hitchcock *Vértigo* (1958), máximo exponente, en mi opinión, de los muchos amores de ultratumba que han tenido cabida en el cine, en este caso amparados en el género policiaco. Bañada toda ella en un aura de misterio y una atmósfera como de sueño romántico, se trata sin duda de la culminación de uno de los temas preferidos de Hitchcock: el amor-pasión entretelado con la pulsión de muerte, donde se dan cita la necrofilia de ambos amantes, su anhelo de aniquilamiento y disolución en la nada, sus impulsos suicidas y la fascinación por el mundo ancestral de los muertos.

La bella y misteriosa protagonista de *Vértigo* (Kim Novak) está vinculada a la muerte por cualquier lado que se la mire: poseída por el espíritu de su fallecida bisabuela, a la que visita regularmente en el cementerio, intenta suicidarse en las frías aguas de la bahía, bajo el Golden Gate, en un acto de inmolación que deviene un sacrificio ritual de evidente significación sagrada. Y la compleja fascinación que ejerce sobre el extraviado detective encargado de vigilarla, interpretado por James Stewart, no es ajena a la obsesión por la calavera: la pasión secreta que despierta en él está vinculada intrínsecamente con la muerte, la atracción de la nada y la consiguiente disolución y liberación final. El carácter irreal, evanescente, fantasmagórico, del objeto erótico que persigue como un sonámbulo el desquiciado detective asolado por el vértigo, pare-



Vértigo (1958), de Alfred Hitchcock.

ce emerger del fondo abierto de la tumba de su antepasada Carlota Valdés.

Como sucedía en otro film anterior de Hitchcock, *Rebeca* (1940), los protagonistas de *Vértigo* parecen dominados y poseídos por personas realmente fallecidas o seres meramente ficticios. Y al igual que en el notable *film noir* de Otto Preminger *Laura* (1943), donde todos los personajes masculinos se sienten atraídos por una mujer (Gene Tierney) a la que creen muerta, de lo que se trata aquí es de evocar un singular enamoramiento a partir de un retrato sumamente idealizado de la mujer amada. A través de un camino tortuoso y sembrado de espinas, los amantes descubren la naturaleza profunda, abismal de su ambiguo, imposible deseo. Como reconoció Hitchcock a Truffaut, en su célebre libro-entrevista, lo que a fin de cuentas desea el obstinado y gafe detective es «hacer el amor con una muerta», es decir: no se resigna a perder a su idolatrada amante ideal, que a su vez es réplica de un ancestro muerto, sino que pretende hacerla volver a la vida, abandonándose a la consumación de un sueño obsesivo, cuando menos morboso y siniestro.

En ninguna otra película he visto tratado con más hondura y convicción el espinoso tema de *la atracción por el abismo*, que tan admirablemente describiera y teorizara Poe en «El demonio de la perversidad». El vértigo que atenaza al desolado protagonista de este verdadero descenso a los infiernos es resultado de la tensión entre el deseo de caer y el temor a la caída. El abismo que se abre a sus pies, el agujero negro que le quiere engullir apenas se ve, sólo se deduce del propio movimiento de caer. La caída crea el abismo en lugar de ser el abismo la causa de aquella. Pero esa sima abismal representa también la fosa, que acoge en su seno a los seres vivos otorgándoles la gran paz del descanso eterno. Se trata, de algún modo, de una caída ontológica, una caída en el interior del propio ser, que se acentúa con esa dialéctica temblorosa entre lo real y lo imaginario, entre la vida y la muerte. Todo ello envuelto en una tenue pesadez (los objetos son siempre un poco más pesados de lo que impone el conocimiento objetivo), que evoca el pasado y concentra una masa polivalente de sueños y temores. El vértigo del protagonista (y por tanto el de cada espectador) es pues un simbólico anhelo de muerte, una identificación con la amada que implica morir en su lugar o unirse a ella para siempre en la tumba, restituyéndola a su hábitat infernal. Y su figura paradigmática es la espiral, ampliamente representada a lo largo del film, empezando por los títulos de crédito: el moño de Madeleine, la escalera de caracol que asciende al campanario, el emblemático ramillete de flores del cuadro, etc. Como apuntó Gaston Bachelard en *El agua y los sueños*, «La Muerte es un viaje y el viaje es una muerte. Partir es morir un poco. [...] Sólo esta partida es una aventura. [...] Sólo el navegante de la muerte es un muerto con el que se puede soñar indefinidamente».

Otro tema que puso en circulación el romanticismo aparece también de pasada en *Vértigo*. Me estoy refiriendo a la personalidad escindida, que Hitchcock ya había tratado sutilmente en films anteriores como *La sombra de una duda* (1943), donde un apuesto y elegante asesino de viudas (Joseph Cotten),

está unido casi telepáticamente a su encantadora sobrina, que parece el reverso, la otra cara, de su enfermiza personalidad, su proyección, reflejo o sombra. Muerta la mujer secretamente amada, que a su vez era un personaje ficticio creado como reclamo de engaño y anzuelo amoroso, pero también, al menos en apariencia, el doble o proyección de una antepasada suya, el atribulado detective de *Vértigo* trata de recuperar su reflejo en los rasgos idénticos de una joven empleada encontrada al azar durante su vagabundeo por las calles de San Francisco para disipar las sombras que pueblan su recuerdo. La doble espiral, pasional y siniestra, simbolizada en la poderosa imagen del beso giratorio en las caballerizas de la vieja misión española, en el que se funden pasado y presente, ilusión y realidad, resume perfectamente toda la película.

Aunque su popularidad hay que atribuirla al cine expresionista alemán, no debe olvidarse que el doble es parte integrante del patrimonio genético del cine: la cámara es, en esencia, una máquina que duplica imágenes. Del pacto faústico, la sombra perdida o el reflejo robado, propios del expresionismo alemán, se pasó directamente al *doble*, o *sosias*, cuya existencia pone en peligro la propia identidad, al *desdoblamiento* o *disociación de la personalidad*, que permite aflorar dentro de uno mismo al otro yo, acaso por perverso el más auténtico, o finalmente a la *reencarnación* de algún personaje del pasado.

Ejemplo del primer caso lo tenemos en «William Wilson», episodio dirigido por Louis Malle del film colectivo *Historias Extraordinarias* (1968), basado en el cuento de Poe. Las diferentes versiones de *Jekyll y Hyde* dan fe de la personalidad escindida, el afloramiento de la parte más repugnante de uno mismo cuya cercanía hay que temer. En cuanto a reencarnaciones podemos mencionar algunos títulos recientes como *Mujer blanca soltera busca...* (1992), de Barbet Schroeder, donde Jennifer Jason Leigh adopta la apariencia y la personalidad de su compañera de habitación Bridget Fonda, o *La doble vida de Verónica* (1991), de Krzysztof Kieslowski, donde una joven cantante francesa, que padece una dolencia cardíaca, se ve poseída por el espíritu de otra cantante polaca, muerta en pleno recital, que tenía su mismo rostro, nombre y edad, e idéntica enfermedad.

Para terminar con el tema inabarcable de los ecos románticos en el cine de género mencionaré brevemente otro hallazgo cinematográfico resultante de afilar convenientemente las armas suministradas por el vasto arsenal del romanticismo alemán. El gusto romántico por los paisajes lóbregos y melancólicos, expresado a la perfección por el girondino Brissot cuando aseguraba adorar «... el silbido del viento que anuncia la tempestad, esos árboles agitados, ese trueno que estalla o retumba, y la lluvia torrencial que cae a mares...», pronto se manifestó en las pantallas, fascinadas de pronto por el lado destructor de la Naturaleza como fuerza arrasadora desatada contra la especie humana, evidenciando los profundos lazos existentes entre los grandes elementos físicos y el hombre. El destino, la fortuna, la fugacidad del tiempo, la propia condición mortal del ser humano, tomaban pues forma cósmica a través del

rayo, las tormentas, los huracanes y tornados, las avalanchas de nieve, las erupciones volcánicas, los terremotos, los naufragios, los incendios, etc. Así nació el llamado *cine catastrofista*, que tras un comienzo episódico y meramente testimonial, con títulos que muchos recordarán -como las varias versiones de *Los últimos días de Pompeya*, el fordiano *Huracán sobre la isla* (1937), *Vinieron las lluvias* (1939) y su *remake Las lluvias de Ranchipur* (1955), o *Stromboli* (1949)-, se ha convertido hoy en día en uno de los más rentables filones de las grandes superproducciones de Hollywood. Como botón de muestra baste recordar algunos títulos recientes como *Llamaradas* (1991), *Twister* (1996), *Volcano* (1997) o *Titanic* (1997), que gracias al auge de los efectos especiales han convertido en protagonistas absolutos a toda clase de cataclismos que penden amenazadores sobre nuestras frágiles cabezas en este desconcertante y apocalíptico fin de siglo que nos ha tocado padecer.

EL CINE DE TERROR: NOTAS PARA UNA REESCRITURA

Carlos Losilla

1. Hace ya casi seis años que publiqué mi libro *El cine de terror. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 1993), en el que intentaba una aproximación psicoanalítica al género. Hoy en día, gran parte de lo que allí dije me parece absolutamente fuera de lugar, pero no así, como podría pensarse, esa inclinación freudiana, sobre la que, según creo, pende un equívoco fundamental. El trabajo de Freud suele contemplarse, sobre todo por parte de quienes lo conocen peor, desde un punto de vista estrictamente médico o, como mucho, médico-especulativo, cuando quizá sólo se trate de filosofía. Es lógico, entonces, que por lo general despierte muchas más suspicacias una interpretación freudiana que, pongamos por caso, una interpretación gomblichiana. ¿Por qué? Parece que está muy de moda desacreditar a los hermeneutas que utilizan metáforas científicas para sus trabajos de interpretación. Es como en el instituto: los de ciencias siempre se han sentido de algún modo celosos poseedores e inalienables dueños de sus conocimientos, que consideran patrimonio de una especie de secta o club exclusivo. Y ese sentimiento ha acabado traspasándose incluso a los más neófitos: el culto al dato presuntamente exacto parece siempre mucho más respetable que la imprecisa vaguedad de las asociaciones, las comparaciones, las valoraciones, todo eso, en fin, que forma parte de la hermenéutica. Sólo por ello ya me siento orgulloso de haber hecho lo que hice, por mucho que el resultado final siga dejando bastante que desear: desvelar el carácter meramente narrativo del paradigma científico, contribuir al caos generalizado mediante el espejismo de un orden que no es tal. Porque, en el fondo, ¿acaso el psicoanálisis no es también una narración que intenta regular el desorden? Y, paradójicamente, ese mismo desorden que yo pretendía ordenar, el llamado cine de terror, ¿acaso no es un código heredero de otro, el denominado romanticismo, que acabaría prestándole sus personajes escindidos

y atormentados, sus brumas y neblinas, a la vez en el sentido literal y en el simbólico? De alguna manera, ahora sé que el sendero que empecé a tomar con mi libro era el correcto, pero quizá no el modo en que lo hice. Porque, vamos a ver, ¿qué tienen en común el romanticismo y el psicoanálisis?

2. Antes que nada, ¿dónde hay que buscar ese romanticismo en el cine de terror? Sin duda, no en los personajes, no en esos monstruos en el fondo víctimas de su entorno social, no en esos vampiros y psicópatas condenados desde el principio por un destino inmisericorde. Con ello nos acercáramos peligrosamente, más que al romanticismo, al típico romántico. ¿En la forma, entonces? ¿Puede haber una puesta en escena romántica, como la hay clasicista o barroca? Al contrario que estas dos últimas, el romanticismo no es a la vez una categoría estética y un estado de ánimo, depende mucho más de la sensibilidad que de la casuística, de modo que directores considerados desde siempre «románticos», como Terence Fisher, suelen desplegar en sus films estilos de realización más bien sobrios y contenidos si se comparan con el arrebatado de sus tramas, incluso de su tratamiento del color o de los decorados. Así pues, ¿qué ocurre? Viendo hace poco *Huellas de un espíritu*, el bonito documental sobre *El espíritu de la colmena* escrito por Carlos F. Heredero, y ya rondándome por la cabeza estos interrogantes, me parecía dar con la respuesta, o por lo menos con el cabo de un hilo conductor que podría conducirme a ella: esa escena sobrecogedora, ese momento inolvidable en el que Ana ve por primera vez a la criatura, encarnada en las luces y las sombras de la pantalla, y también por primera vez accede no sólo al misterio del otro sino también de lo otro, de lo desconocido que se esconde tras una realidad sórdida y banal... Erice sabe que el punto de vista de la audiencia es esencial en todo este proceso, y por ello muestra sobre todo a la niña mirando, sorprendiéndose, a la vez asustada y fascinada. ¿No será, pues, la mirada del espectador la que genere ese plus de romanticismo que albergan las mejores muestras del género? Pero entonces, ¿qué pintan en todo esto los responsables de la película, si lo único que importa es la reelaboración que el público pueda o no llevar a cabo respecto a ella?

3. Una cosa, como siempre, lleva a otra. Y en este caso, esa mezcla de fascinación y rechazo impresa en la mirada de aquella niña me llevó a pensar en ciertos cuadros de Caspar David Friedrich, en apariencia absolutamente opuestos a la escena en cuestión: frente al minimalismo del rostro enfrentado a la pantalla, el maximalismo del paisaje imponiéndose sobre la extrema pequeñez de la figura humana; frente al primer plano, el plano general... Pero había una semejanza: el inesperado dinamismo de Friedrich deriva de una especie de montaje interno en el que coexisten, de una manera ideal y en distintas dimensiones, el plano y el contraplano, el campo y el contracampo, el personaje que mira y el paisaje que se extiende ante él, como si ahí estuviera ya anticipado el motivo básico del cine de terror: el enfrentamiento con el abismo, el *tête à tête*

con la inmensidad de la nada, el mismísimo rostro del vacío, momento sublime que en incontables películas del género suele plasmarse también, curiosamente, en alguna de las formas del plano-contraplano, a veces a través de la elisión de este último, siendo aquello que se mira tan aberrante que impide incluso su reflejo en la pantalla. La chica, llegada al motel esa misma noche, se está duchando y, en determinado momento, mira hacia el espacio en *off*, más allá de la cámara que la encuadra, y emite un grito desgarrador; lo que ve es una masa informe, indistinguible, con un cuchillo en la mano. O bien: el viajero, también recién llegado de un largo viaje, observa asombrado el viejo castillo en el que va a pasar la noche, cuando, de repente, advierte una extraña presencia a su alrededor, se vuelve precipitadamente y se encuentra cara a cara con el inexpugnable rostro del conde Drácula. Y así sucesivamente. Ciertos directores -por ejemplo Jacques Tourneur- acostumbran a ignorar el funcionamiento tradicional de este doble movimiento no sólo para convertir el efecto-sorpresa en efecto-inquietud, sino, más que nada, para poner en escena una especie de abismo panteísta en el que no hay separación posible entre un universo y otro, entre la normalidad y la anormalidad, sino que todo parece suceder en un único ámbito. Estamos, pues, cerca de Friedrich, pero ahí el cine va por delante de la pintura: desaparece incluso el montaje interno, de manera que el hombre se queda solo ante sus propios temores, que ni siquiera se materializan, y el miedo a lo desconocido se hace a la vez más físico y más abstracto. El cine de terror parte de los hallazgos del teatro y la pintura románticos para superarlos a través de su elemento más específico: la manipulación del punto de vista del



Drácula

público hasta lograr su total implicación, su identificación absoluta con los personajes, el borrado de cualquier tipo de distancia entre la obra y su espectador. El cine de terror, lejos de la pasividad, arrastra hacia sí la mirada del espectador, hasta el mismísimo borde del abismo. Pero, ¿de qué abismo estamos hablando?

4. Eugenio Trias, en *Lo bello y lo siniestro*, habla de «el abismo que sube y se desborda» para referirse a *Vértigo* de Alfred Hitchcock. El motivo del vértigo, común a toda la filmografía de Hitchcock, pertenece al mismo campo semántico que el del abismo, que en la película en cuestión suele aparecer en forma de espirales que absorben la mirada del espectador hacia el complejo interior de la ficción. Aunque no se trata de una película de terror, *Vértigo* es el siguiente eslabón de nuestra cadena, porque en ella los abismos toman forma definida y se identifican con el estado de ánimo de un personaje con el que, a su vez, el espectador se ve obligado también a identificarse: el abismo de los puntos de vista, precipitándose el uno en el otro, se convierte lentamente en un abismo metafísico para el que ya no existe límite, en una caída sin fin en las profundidades de los propios miedos y temores. El plano-contraplano cede su lugar al *travelling* circular. Y la mirada hacia lo otro se repliega sobre sí misma hasta que el espectador queda desarmado ante su propia imagen reflejada en el vacío, como el personaje de James Stewart en el último plano de la película. Poco tiempo después, Hitchcock formalizaría estos hallazgos en dos de las películas fundacionales del cine de terror moderno, *Psicosis* y *Los pájaros*, en la primera convirtiendo los desagües de una ducha en un mecanismo de arrastre de la conciencia espectral, en la segunda transformando un objeto del deseo masculino en el preludio de un apocalipsis, poniendo en evidencia a la mirada como desencadenante de una pesadilla atroz. En el cine de monstruos de los años treinta y cuarenta, la mirada daba forma, convocaba a las distintas criaturas de la noche luego recreadas por Tod Browning o James Whale. A partir de los sesenta, en cambio, la mirada posee ya una mayor autoconciencia y sabe que aquello que recrea no es otra cosa que ella misma, que los miedos reflejados en la pantalla son en realidad sus miedos. No hay cambios en el fondo. Sólo una especie de autoconciencia del mal que se desplaza desde el otro hasta uno mismo, en un circuito interminable. El abismo no es algo exterior a esa mirada sino su consecuencia, su prolongación: un abismo moral que se desprende de la propia condición humana, una inclinación hacia el mal que se manifiesta ya en la fascinación respecto a la anormalidad, ya en la asunción de esa anormalidad como parte de uno mismo, de la propia mirada. Y el cine de terror, a través de esta inmersión en el yo, no hace otra cosa que sublimar esa apoteosis de la subjetividad que ya proclamara el primer romanticismo: una subjetividad triunfante, por encima de todo y de todos, pero también una puerta abierta al abismo de la conciencia de sí.

5. Abrir la puerta de la conciencia: eso es lo que intenta igualmente el psicoanálisis, y mi propósito al utilizarlo como método hermenéutico en *El cine*

de terror tenía que ver más con esa intención que con cualquier otro objetivo pseudocientífico. Como los sistemas filosóficos de Kant o Schelling, como los orígenes literarios del propio romanticismo, como el expresionismo que luego dio origen al terror hollywoodiense, también el psicoanálisis hunde sus raíces en la tradición centroeuropea. Freud no existiría sin Novalis. Y Karl Freund no existiría sin Freud. Lo que ocurre es que en la evolución del romanticismo tiene lugar un doble proceso: por un lado, sus axiomas más complejos adquieren progresivamente una mayor abstracción, hasta desembocar de lleno en la psicología; por otro, sus características más superficiales se convierten en clichés, se degradan hasta el punto de dar forma a algunas de las manifestaciones más alienantes de la imaginería popular. De la primera tendencia surgen Freud y el psicoanálisis. De la segunda, la novela rosa y la prensa del corazón. En el terreno intermedio, el romanticismo evoluciona, de muy distintas formas, hacia innumerables variantes de su envoltorio original: de la novela negra al expresionismo abstracto, el universo contemplado a través de un yo a la vez omnipresente y fragmentado, prepotente y escindido. Lo que me importa ahora mismo, no obstante, mi conclusión a partir de todo esto, es que tanto el psicoanálisis como el cine de terror pueden considerarse formas posrománticas desde el momento en que utilizan la subjetividad simultáneamente como punto de vista y objeto de contemplación, una conciencia que observa a otra que en el fondo es igual a ella, es ella misma: una pirueta, en fin, que acerca a ambos a ciertas manifestaciones de la modernidad en las que el mecanismo de la mirada queda puesto en evidencia, al descubierto en su complejo funcionamiento. ¿O acaso no es verdad que, eternos narcisos, siempre estamos mirándonos a nosotros mismos? El cine es la forma privilegiada de este ensimismamiento: cientos de personas que, en la oscuridad de la sala, contemplan un rectángulo de luz en el que se representan sus propias pasiones, sus conflictos interiores. Cientos de personas contemplándose a sí mismas, como Ana cuando empieza a tomar conciencia de sí al ver al monstruo de Frankenstein en una pantalla. Ésa quería que fuera mi conclusión al terminar de escribir *El cine de terror*, y seguramente por ello recurrí al psicoanálisis como herramienta hermenéutica. Ahora veo que fue una forma quizá demasiado fácil de sintetizar muchas cosas, de tomar el psicoanálisis como un resumen, una narración paradigmática según la cual el hombre no sería otra cosa que una conciencia permanentemente en crisis, por otra parte el gran descubrimiento del romanticismo decimonónico. Sigo pensando lo mismo en cuanto a la definición, pero ahora no cometería el error de utilizarla tal cual como hilo conductor de mi discurso, sobre todo porque el lector no tiene en modo alguno la obligación de saber qué se esconde detrás de ella. Intentando limpiar el romanticismo de todos los tópicos románticos, caí en el extremo opuesto, en una peligrosa abstracción. Sirvan estas líneas a la vez como penitencia y propósito de enmienda. Pero nunca como muestra de arrepentimiento.

CENTENARIO DE LA MUERTE DEL CREADOR DE LA *REVISTA TEATRAL POLÍTICA*: JOSÉ MARÍA GUTIÉRREZ DE ALBA (1822-1897)

José Manuel Campos Díaz

Dicen algunos que soy poeta, y yo, la verdad, no me atrevo ni a desmentirlo ni a afirmarlo. Por lo menos tengo de común con los poetas verdaderos el amor a la Naturaleza y a los más bellos ideales, el desdén hacia las microscópicas grandezas humanas y la carencia absoluta de todo espíritu mercantil, pues confieso que no me cabe en la mollera el negocio más sencillo y rudimentario. Mi espíritu ha tenido siempre algo de quijotesco, y las consecuencias han sido lógicas y naturales. Tuve desde niño grande amor a las letras, lo cual equivale entre nosotros a tener vocación de pobre, y tuve también otra afición no menos pecaminosa: la de entrar en la política de buena fe, la cual no me ofreció sino amarguras y desengaños, persecuciones violentas, y dos largas y penosas emigraciones para no sufrir la cadena del presidiario.

Con estas palabras se definía a sí mismo José María Gutiérrez de Alba en la carta que sirve de prólogo a su obra poética *El amor y los ratones*¹, cuando estaba a punto de cumplir 68 años.

El autor alcalareño formó parte de esa pléyade de escritores del siglo XIX comprometidos desde una óptica liberal con toda la ebullición política del momento. Si bien hay que reconocer desde un principio que no fue un escritor de primera fila, su prolija obra atrae por reflejar una profunda convicción en defensa de la libertad y denuncia de la injusticia social.

Mario Méndez Bejarano señala que la obra de Gutiérrez de Alba ostenta un inmenso valor ético, histórico y político. Las animadas escenas de sus obras

¹ Recitada en el Ateneo de Madrid el 15 de Diciembre de 1889 y publicada ese mismo año por Fernando Fe-Leocadio López.

teatrales condensan toda una época de desventuras nacionales, no retratada muchas veces en la prensa ni denunciada por los historiadores del momento debido al férreo control de la censura².

Cultivó todos los géneros literarios, sobresaliendo principalmente como dramaturgo³. Fue el introductor en España del género de la *revista teatral política* con la obra *1864 y 1865*, inspirada en los espectáculos parisienses que pudo presenciar durante sus años de exilio en la capital francesa. Con anterioridad hay que destacar su célebre drama *Diego Corrientes o El bandido generoso*, que le abrió las puertas del mundo teatral madrileño y seguramente la obra que más ha divulgado su nombre. José Cascales y Muñoz llega a decir que no se encontraba a un español del XIX que no lo hubiera visto representar una vez cuando menos⁴.

En el terreno político, su profundo sentimiento hispanoamericano contribuirá al restablecimiento de relaciones con las antiguas colonias. En 1870, fruto de la coyuntura política-ideológica de 1868, se le encomendó una misión confidencial en Colombia por parte del Gobierno de Prim. Su permanencia en estas tierras durante casi catorce años -de 1870 a 1883- allanará, en gran parte, el camino que dio lugar a la firma del Tratado de Amistad entre los dos países en París, en enero de 1881.

José María Gutiérrez de Alba falleció en su pueblo natal de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) el 27 de enero de 1897. Recién cumplido el centenario de su muerte, acercarse a analizar su vida y su obra supone ante todo reparar cierto grado de injusticia histórica. Las escasas referencias que sobre él se encuentran en la historia de la literatura española demuestran la falta de un estudio exhaustivo en relación a su personalidad y su producción literaria dentro del contexto histórico y literario que le tocó vivir.

Esta situación, sin embargo, ha empezado a cambiar en los últimos años, gracias a los diversos trabajos publicados por Jesús Rubio Jiménez sobre su teatro político⁵. Asimismo Jorge Urrutia lo recoge ya en su última antología de poesía española del siglo XIX⁶. Y, en su pueblo natal, se han llevado a cabo los actos conmemorativos del centenario de su muerte, entre los que hay que destacar especialmente la celebración del primer simposio nacional dedicado

² *Poetas españoles que vivieron en América*, Madrid, Renacimiento, 1929, p. 186.

³ Para conocer la relación completa de la obra de Gutiérrez de Alba y una bibliografía específica sobre el mismo puede consultarse mi reciente libro *Escritores de Alcalá de Guadaíra (Diccionario bio-bibliográfico y antología de textos)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1997.

⁴ *Sevilla intelectual*, Madrid, Lib. de Victoriano Suárez, 1896, p. 128.

⁵ «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo* (Madrid), 39-40, 1984, pp. 193-231. «José María Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro», *Crítica Hispánica* (Pittsburgh), vol. XVI, 1994, pp. 119-140. «Teatro y política: *Las alehuyas vivientes*, de José María Gutiérrez de Alba», *Crítica Hispánica* (Pittsburgh), vol. XVII, 1995, pp. 127-141.

⁶ *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995.

monográficamente al autor bajo el título «Literatura y política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba». Igualmente se han reeditado en facsímil tres de sus obras más representativas: *Fábulas políticas* (1845), *La Tapada* (1846) y *Diego Corrientes o El bandido generoso* (1848).

Su trayectoria humana y literaria se desenvolverá en cuatro ciudades -Sevilla, Madrid, Bogotá y Alcalá de Guadaíra- que marcarán otras tantas etapas en su vida y su obra dentro del complejo contexto histórico del siglo XIX español.

1. *Etapa sevillana (1822-1847)*

En *Mi confesión general*⁷ el propio autor dice que nació en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), el día 2 de febrero de 1822. Sus padres, modestos labradores, pero de posición desahogada, tuvieron once hijos, de los que José María fue el primogénito.

Cuando contaba nueve años de edad, a instancias de un tío materno clérigo que intentaba inclinar al joven a seguir la carrera eclesiástica, le llevaron a Sevilla a realizar sus primeras actividades académicas. Allí estudiaría latín y griego con los padres jesuitas. Pero a los dos años, en 1833, cuando ya terminaba sus estudios preparatorios para matricularse en Filosofía, sus padres, atemorizados por el estado de guerra civil existente ante la cuestión sucesoria de Fernando VII, decidieron que momentáneamente abandonara la capital hispalense y se dedicara a ayudar en casa a las labores de la tierra. Pero Gutiérrez de Alba no demostró un entusiasmo excesivo en la tarea de vigilar trabajadores en el campo. Su destino era otro, y, así, en sus ratos libres devoraba las obras de Cervantes y Calderón.

Además de su afición literaria, hay que destacar en él desde muy joven unos grandes deseos de viajar. Con apenas doce años, y ante la insistencia a sus padres, éstos le dieron permiso para viajar a Aranjuez. Allí viviría con otro tío suyo que administraba una fábrica de harina. La estancia en la localidad madrileña le facilitaría seguir aumentando su bagaje lector y haría emerger sus primeros atisbos de creación. Como relata en su autobiografía:

En Aranjuez tuve ya a mi disposición muchos más libros y me entregaba a su lectura con un ardor cada día creciente. Entre las obras de imaginación prefería *Las mil y una noches*, a las novelas de Dumas, entonces muy en boga, y el *Robinson* y *Los Viajes de Gulliver* hacían mis delicias,

⁷ Obra autobiográfica que comenzó a escribir cuando contaba sesenta y ocho años de edad. Del manuscrito, aún inédito, conserva una parte el historiador local de Alcalá de Guadaíra, José Luis Pérez Moreno. *Mi confesión general* ocupa el prólogo y los ocho primeros folios, escritos por ambas caras, en los que narra sus memorias desde su nacimiento hasta el estreno en Madrid de *Diego Corrientes*.

aunque todavía no comprendía bien el espíritu crítico de esta última obra. Entre los historiadores que tenía a la mano, leía con gusto la *Conquista de México*, escrita por Solís; pero, lo diré francamente, me agradaba más el mismo asunto tratado por Bernal Díaz del Castillo, quizás porque, por su misma sencillez, estaba más al alcance de mi inteligencia. En cuanto a poesías, no tenía otras obras que el Romance del Cid, el de las Guerras Civiles de Granada y las de Gerardo Lobo; y en materias científicas la *Historia Natural* de Buffon, con medianos grabados, que era la gala de mi biblioteca.

Todas estas lecturas y las del Quijote, que nunca me cansaba, formaron en mi imaginación tal laberinto de ideas, que llegaron a aturdirme. Sentía yo bullir en mi cerebro aspiraciones extrañas, deseos de imitar algo de lo que había leído, como le pasó al Hidalgo manchego; quería yo componer un romance, una novela, una historia, en fin escribir algo de lo que a mí me hubiera pasado, o yo hubiera visto; pero, como para eso era necesario viajar como Gulliver o Bernal Díaz o encontrarme como Robinsón en algún lugar extraño o en alguna isla desierta, y a mí no me había pasado nada ni había visto nada que mereciese la pena de contarse en verso ni en prosa. Ni había sentido, sino muy vagamente, ninguno de esos impulsos naturales que predisponen nuestro espíritu a velar por las regiones del idealismo y yo quería a todo trance producir algo, me resolví a imitar uno de los romances que sabía de memoria, admirándome después de algunos años de haber acertado con la forma, sin más reglas que el oído, por más que en el asunto aparecía siempre como rasgo principal, la candorosa sencillez del niño inexperto con ínfulas de hombre.

La actitud liberal de su tío le obligará inesperadamente permanecer algún tiempo en Madrid, ante el peligro que representaba Aranjuez. Poco después regresaría nuevamente a Alcalá de Guadaíra, donde durante cuatro años alternó sus tareas del campo de día con sus lecturas de noche. Sus constantes compras de libros en Sevilla fueron poco a poco haciéndole poseedor de una importante biblioteca con la que alimentaba el «vicio» de leer que le tenía dominado. Igualmente emborrataba muchos papeles, fruto de la inquietud creadora que fue ya desarrollando.

Más tarde ingresó en la Universidad de Sevilla, donde estudió primeramente Filosofía. Poco después, por el amor y respeto que le profesaba a su padre, se matriculó en Derecho, hasta alcanzar, después de aprobar el cuarto año, el grado de bachiller. Por lo que puede observarse en su expediente académico, fue un alumno brillante hasta el segundo año de Jurisprudencia (curso 1844-

45), donde sus calificaciones -hasta entonces excelentes- empezaron a oscilar en torno al regular. Podría decirse que los estudios empezaron a representar más bien una buena excusa ante sus padres para permanecer en la capital hispalense y aprovechar las oportunidades que ésta le brindaba para sus inclinaciones literarias que una meta personal propiamente dicha.

En la capital sevillana colaboró en las revistas literarias *El Verjel* (sic) y *La Floresta Andaluza*, y dirigió *El Duende* y *El Jenio de Andalucía*⁹ (sic). Habiéndose significado en la política desde muy niño, colaboró igualmente en el periódico *El Centinela de Andalucía*, que proporcionó a sus redactores graves persecuciones por sus severas críticas políticas.

Por estos años escribió también su primera obra teatral, *El alcázar de Soissons*¹⁰, que se representó en Sevilla al parecer con bastante éxito. Esto, sin duda animaría al joven Gutiérrez de Alba a seguir cultivando el género dramático, pues, en 1846, estrenó en Sevilla la obra *Tres víctimas de un capricho*¹¹ y en Cádiz el juguete cómico *Las elecciones de un pueblo*¹².

Con anterioridad a esta actividad teatral, publicó en Sevilla sus *Fábulas políticas*¹³, que conocieron dos ediciones consecutivas. En ellas la moralidad es obvia, la filosofía elemental, y en cuanto a la sátira es hiriente y aguda. Manuel Minuesa, en el prólogo que le dedica en una edición posterior bajo el título de *La política en imágenes*¹⁴, dice que excitaron vivamente la atención de la prensa. Ésta le tributó unánimes elogios, tanto más, cuanto que el libro, que por su índole y sus tendencias parecía ser el fruto de un talento maduro ya y en extremo experimentado, era obra de un estudiante de Derecho que, bajo la inspiración del sentimiento patriótico, había sabido adivinar prematuramente lo que el hombre no suele aprender sino a costa de desengaños.

Más tarde, en 1846, publicará su primera novela, *La Tapada*¹⁵, basada en una leyenda alcalaña que narra la historia amorosa entre una bella morisca y

⁸ *Mi confesión general*, fols. 3v y 4r.

⁹ En el núm. 3, con fecha de 1 de diciembre de 1844, se anuncia que será la «Sociedad Literaria Sevillana» la encargada de la redacción del periódico. Dicha Sociedad estuvo presidida por José María Gutiérrez de Alba, y de ella formaron parte: Emilio Bravo, José Núñez de Prado, Enrique de Cisneros y Nuevas, Eugenio Sánchez de Fuentes y Juan Nepomuceno Justiniano.

¹⁰ Félix González de León, en el tomo 48 de sus *Crónicas sevillanas*, señala que fue estrenada el 30 de Enero de 1844.

¹¹ Al igual que ocurre con *El alcázar de Soissons*, es una obra de la que no se ha localizado aún texto alguno.

¹² Esta obra se representaría y publicaría en Madrid, en 1851, con el título *La elección de un diputado*. En su obra de recopilación *Teatro político-social* (1869) aparecerá con el título original de su estreno en Cádiz.

¹³ Por el momento no se ha encontrado texto alguno de la primera edición, ya que fue publicada por entregas en tirada muy corta; pero, ante el éxito logrado, se hizo rápidamente una segunda edición, similar a la primera, en la imprenta sevillana de Juan Moyano.

¹⁴ Madrid, Imp. de Manuel Minuesa, 1868.

¹⁵ Impresa en Sevilla, en 1846, en la imprenta que el autor tenía en la calle Lagra, núm. 14.

un caballero cristiano, y del aciago fin de estos amores.

Las *Fábulas políticas* publicadas en 1845 marcarán definitivamente a José María Gutiérrez de Alba como hombre político, con los fuertes deseos de protagonismo del buen neófito. En la dedicatoria «Al pueblo libre», escrita en octavas reales, se encuentra resumido el ideal constante que defenderá a lo largo de toda su vida:

No a la opulencia, no al poder mezquino
place a mi lira consagrar su acento;
porque la adulación no es mi destino,
ni de oro ni poder soy avariento.
A otro objeto más noble me encamino
lleno de orgullo y de temor exento;
que como soy del PUEBLO, al PUEBLO canto
de LIBERTAD el himno sacrosanto.
Recibe, pues, benigno este tributo
que te consagra fiel la lira mía.
No lo desprecies, cogerás el fruto;
y si una vez la horrenda tiranía
quiere hundir a la Patria en negro luto,
me verás el primero en ese día,
para romper el hierro que te abruma,
blandir la espada y agitar la pluma.

2. Etapa madrileña (1847-1870)

2.1. Estreno de Diego Corrientes

Con estos antecedentes de joven inquieto, marcado por un fuerte espíritu romántico, Gutiérrez de Alba creyó llegado el momento de trasladarse a Madrid para terminar la carrera de Derecho e intentar el estreno de alguna de sus obras teatrales.

Corría el año 1847 y hacia la capital de España partió el escritor alcalaíno con cartas de recomendación de sus profesores y buenos amigos Francisco Rodríguez Zapata y José Fernández Espino, para algunos de los más sobresalientes literatos de aquella época: Juan Eugenio de Hartzenbusch, Patricio de la Escosura, Juan Ariza, Tomás Rodríguez Rubí y Eduardo Asquerino. Para él, estos dos últimos tenían el mérito especial de haber escrito algunas composiciones en lo que entonces se llamó «Género andaluz», que no era otra cosa que la utilización de frases más o menos pintorescas, pero siempre ampulosas, del habla popular de Andalucía y la introducción de algunos términos del caló o dialecto gitano.

Ya en Madrid, como relata en sus memorias el propio Gutiérrez de Alba, después de entregar sus cartas de recomendación y hechas las visitas protocolarias, fue presentado en «El Parnasillo Español», café del Príncipe, conti-

guo al teatro que llevaba el mismo nombre y que era una especie de «foyer» que se comunicaba a dicho Coliseo por un paso interior. Allí conoció y trató a los grandes poetas y escritores: Martínez de la Rosa, Gil y Zárate, Fernández Guerra, Mesonero Romanos, Escosura, Valladares, Rosell, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, García Gutiérrez y otros muchos, así como a los grandes pintores Esquivel y Villamil.

Como era de prever, Gutiérrez de Alba abandonaría poco a poco el estudio de las leyes por la creación artística. Salvo un forzoso paréntesis, permanecerá en Madrid hasta 1870, colaborando en importantes periódicos y estrenando la mayoría de sus obras teatrales. A lo largo de estos 23 años desarrollará una frenética actividad literaria, llevando a los escenarios más de treinta títulos y publicando la mayoría de ellos, muchos de los cuales conocerían múltiples ediciones.

El 8 de febrero de 1848 estrenó el drama *Diego Corrientes o El bandido generoso* en el teatro del Instituto Español. Supuso un gran éxito para Gutiérrez de Alba y para la compañía, en especial para la primera actriz, Rita Revilla, y el primer actor y director, José María Dardalla¹⁶. Se dieron muchas representaciones, no sólo en Madrid sino en toda España. Fue la obra que le consagró definitivamente como dramaturgo.

El «Género andaluz», al que se ha hecho referencia anteriormente, tenía para Gutiérrez de Alba el gran defecto de dar una imagen parcial del carácter andaluz, al mostrarlo sólo como algo cómico y festivo, a veces incluso grotesco. En el drama *Diego Corrientes* el autor alcalaense trató de poner de manifiesto el aspecto sentimental del pueblo andaluz. Un pueblo en el que predomina el corazón, tal y como lo expresa en sus cantos populares. También mostró la generosidad y el desprendimiento del tipo andaluz a través del bandolero que, en lucha abierta con la sociedad y viviendo de las depredaciones, se complace en manifestar que no hace el mal por el mal mismo, sino dominado por circunstancias imperiosas:

¡Anda con Dios, fortunita!
Ya me esamparó la suerte,
yo vine a buscar mi muerte,
por librá a otra personita.
Estaba esconsolaíta,
presa por mi libertá;
mas yo le púe entregá

¹⁶No era la primera vez que trabajaba este célebre actor con Gutiérrez de Alba. En 1846 había estrenado en Cádiz con buen éxito el juguete cómico *Las elecciones de un pueblo* -publicado más tarde con el título *La elección de un diputado*- y en 1849 en la parodia de Guzmán el Bueno *El tío Zaratán*. Es por ello que, a partir de la segunda edición de *Diego Corrientes* en 1850, José María Gutiérrez de Alba le dedicara la obra como muestra de afecto y agradecimiento.

lo que robarle han querío...
Vive felís, dueño mío,
por ti muero, güeno va.

Maté a Juan er Renegao,
ya sus elitos pagó,
si en güena hora le cogió,
háigalo Dios perdonao.
Primer hombre que he matao,
y ar fin murió con su sino.
Quiera ese sielo divino
tener de mí compasión,
que bien merese perdón
er que mata a un asesino.

No hay esperansa, lo sé,
porque me la niega er sielo,
sólo me quea er consuelo
de que por sarvarla fue.
Contento yo sufriré
mi caena y mi prisión,
cumplí con mi obligasión
librando a la prenda mía,
no en vano ayer yo desía:
«Hoy te pruebas, corasón».
Preso en la carse ya estoy,
aquí aguardo mi sentensia,
corazón mío, pasensia,
que a fe que te pruebas hoy.
Diego Corrientes yo soy,
aquer que a naide temía,
aquer que en Andalusía
por los caminos andaba,
er que a los ricos robaba
y a los probes socorría¹⁷.

Paralelo a sus éxitos en la escena, ejercía sus actividades políticas a las que era tan proclive. A pesar de residir en Madrid, no dejaba de ejercer influencia en los grandes acontecimientos de Sevilla. Así, en 1856, tras el golpe de Estado del general O'Donnell, fue condenado en rebeldía como reo político a diez años de presidio en Ceuta por un consejo de guerra celebrado en la capital hispalense. Entonces emigró a París para librarse de la condena, favorecido

¹⁷ *Diego Corrientes o El bandido generoso*, Madrid, Imp. de J. González y A. Vicente, 1848, pp. 68-69.

por algunos amigos suyos que lo eran a la vez del Gobierno. No pudo regresar a España hasta el año siguiente, en que Isabel II dio la amnistía por el nacimiento de su hijo, el futuro Alfonso XII.

2.2. La revista teatral política «1864 y 1865» y los problemas con la censura

El teatro lírico español disfrutaba a mitad del siglo XIX de una de sus mejores épocas. Prueba de ello es la inauguración del Teatro Real de Madrid en 1850 y el de la Zarzuela en 1856. Excelentes libretistas, mejores compositores, acaparaban las temporadas y costaba inmenso trabajo ganarles terreno.

José María Gutiérrez de Alba, autor conocido sobre todo por su obra *Diego Corrientes*, llevaba algún tiempo intentando crear una nueva expresión teatral, sobre todo a raíz de la experiencia vivida en teatros parisienses años atrás. Había que intentar un teatro alegre, desenfadado y pintoresco, que caricaturizara un poco la vida cotidiana y vulgar, que llevara a la escena lo que pasaba en la calle, que no pretendiera otra cosa que distraer, divertir. Como dice Armando de María y Campos, no tenía que ser ni zarzuela, ni sainete; había de ser algo que pasara «revista» a los sucesos del momento y de la calle¹⁸.

La revista teatral *1864 y 1865* se estrenó en el Teatro del Circo de Madrid la noche del 30 de enero de 1865 con un éxito sin precedentes. Sánchez del Arco¹⁹ afirma que fueron tantas las llamadas a escena, que Gutiérrez de Alba optó por sentarse entre los intérpretes, y en el escenario permaneció como un actor más compartiendo las ovaciones. Se cuenta incluso que, una noche, la propia Isabel II fue de incógnito al teatro para presenciar el espectáculo. Llegaron a publicarse en poco tiempo hasta nueve ediciones del libreto y en toda España se formaron compañías de revista. Después de tres meses, donde se representó hasta veintinueve veces, pasó la obra a la Zarzuela, donde después de algún tiempo fue prohibida sin explicaciones.

Con *1864 y 1865* se inicia un periodo en la que Gutiérrez de Alba sufre, como la mayoría de los escritores de la época, las consecuencias de una férrea censura, que ya había tenido sus precedentes con las comedias *Fuera pasteleros* en 1849 y *El iris conyugal. Seguros de incendios* en 1860. No se puede olvidar que España se encontraba en unos momentos prerrevolucionarios, donde el Gobierno de Isabel II trata de aplicar el máximo control moral y político sobre el teatro, después de unos años de vaivenes políticos que trajeron fuertes contrastes entre prohibiciones y permisividad.

Como señala Jesús Rubio Jiménez, la sustitución del Antiguo Régimen por el Estado liberal iba dando lugar a diversos cambios formales en el ejercicio de

¹⁸ *Un ensayo general sobre el teatro español contemporáneo visto desde México (Cotejo del de hace 5 lustros con el actual)*, México, Stylo, 1948, pp. 315-16.

¹⁹ «Cuando se estrenó en España la primera revista teatral», en *ABC* (Sevilla), 7 de febrero de 1954.

la censura, pero a la vista de la documentación existente, todo inclina a afirmar que no se acabó con las arbitrariedades y que la censura no sólo fue ejercida por los censores del Estado, sino también por presión de otros grupos sociales, especialmente la Iglesia católica y el ejército²⁰.

La valoración moral e ideológica fue siempre decisiva, quedando muy en segundo plano las motivaciones estéticas. El estudio de las obras prohibidas parcial o totalmente descubre el grado de permisividad de los distintos momentos. La calidad de los textos prohibidos no es superior a la de los aprobados; son en general obras muy ligadas a circunstancias concretas y tienen por ello un interés sociológico indudable. En cualquier caso, su estudio completa, matizándolo, el panorama teatral; lo que ocurría entre bastidores y fuera de los teatros resulta a la postre tan significativo como lo que ocurría en la escena²¹.

3. *Etapa colombiana (1870-1883)*

Las penalidades que José María Gutiérrez de Alba había padecido durante el periodo de su emigración a París no alteraron sus ideales, ni abatieron su espíritu. Consecuente con ellos tomó parte activa en los movimientos revolucionarios de 1866 y en los de 1868 «La Gloriosa», que culminaron con el destronamiento de Isabel II. Terminada la revolución y constituido el Gobierno de Prim, emanado de la Constitución de 1869, se le encomendó una misión confidencial en Colombia bajo la apariencia y el oficio de vendedor de libros.

Su periodo de permanencia en París le había hecho ver claro que la decadencia de las letras españolas sería mayor cada día, hallándose explotadas por editores extranjeros, que hacían con sus productos un activo comercio con la América española. Ya desde los primeros años de su juventud, en que la lectura de varias obras relativas al descubrimiento y conquista de América ilustraron suficientemente su razón, tuvo la aspiración constante a que España hiciera los mayores esfuerzos por recuperar allí su influencia perdida. Pero su alejamiento completo de las esferas gubernamentales le había impedido hasta ahora hacer llegar estas ideas a los altos círculos del poder.

Para iniciar por fin el proyecto presentó una Memoria al Ministro de Estado, Manuel Silvela. Desde el principio, manifestaron un gran interés por la realización del mismo Cristino Martos, Segismundo Moret y Prendergast y Eduardo Gasset y Artime, diputados demócratas, además de Víctor Balaguer y otros amigos suyos de la fracción más avanzada de los progresistas. Todos ellos estaban resueltos a hacer ver a Silvela la gran importancia que tenía para el Gobierno de la Revolución tomar la iniciativa en el asunto.

Llamado al Ministerio de Estado Cristino Martos, y con él, en calidad de

²⁰ «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», en *Segismundo* (Madrid), 39-40, 1984, p. 199.

²¹ Jesús Rubio Jiménez, *ob. cit.*

Subsecretario, Eduardo Gasset, la Memoria fue aprobada conforme a los deseos de Gutiérrez de Alba y sus amigos. Como señala Gloria Inés Ospina²², que ha estudiado en profundidad este tema, sólo pasaron tres meses para, mediante Real Orden, nombrarle Agente Confidencial en Nueva Granada y Enviado del Gobierno español al resto de las repúblicas hispanoamericanas. En la Real Orden se indicaba hacer hincapié sobre tres aspectos importantes, de los que el Ministerio de Estado quería tener información: uno era de carácter político, otro de carácter social y el tercero económico.

En primer lugar, debía averiguar por qué «la Nueva Granada no había hecho ningún género de gestiones para ser reconocida por el Gobierno español».

En segundo lugar, debía «consagrar muy especial atención a indagar el estado de los inmigrados españoles que existan en la Nueva Granada, su número y condición, las provincias de la Península cuyos habitantes contribuyen con mayor contingente y departamentos de la República en que con preferencia fijan su residencia».

Por último, se le encargaba «estudiar el comercio indirecto y de tránsito que se hace entre Nueva Granada y la Península y muy especialmente con las islas de Cuba y Puerto Rico». Ello estaría seguramente relacionado con el desasosiego generado en la metrópoli por los incipientes movimientos independentistas de estas dos islas.

José María Gutiérrez de Alba se embarcó el 15 de enero de 1870 en Cádiz, en el vapor «Canarias», y, después de pasar una temporada en Puerto Rico, llegó al puerto colombiano de Santa Marta el 22 de abril, para proseguir luego hacia Bogotá, donde llegó el 16 de mayo²³.

Desde los meses inmediatos a su llegada, y tal vez con el propósito de remitir impresiones de primera mano, como señala Aída Martínez Carreño, el agente confidencial inició una serie de viajes por distintas regiones del país, desde los parajes inmediatos a la capital, hasta sitios distantes, como los Llanos, el Tolima, Boyacá, e inclusive el Caquetá. Entre viaje y viaje y uno u otro informe, además de ocuparse de las posibilidades comerciales del libro español, colaboraba con artículos literarios, narraciones y poesías en los periódicos bogotanos. Sus relaciones con los escritores del momento hicieron posible su pertenencia a la Academia Colombiana recién creada²⁴.

La correspondencia de Gutiérrez de Alba, iniciada en 1870, termina en 1872, donde informa que había emprendido una obra titulada *Impresiones de un viaje a América*²⁵. Sus cartas demuestran un interés bastante acentuado por

²² *España y Colombia en el siglo XIX. Los orígenes de las relaciones*, Madrid, Cultura Hispánica (ICI), 1988, pp. 181-92.

²³ Gloria I. Ospina Sánchez, *ob. cit.*

²⁴ «Personajes curiosos del siglo XIX. José María Gutiérrez de Alba, de agente secreto de España a librero y agrónomo en Colombia», en *Credencial Historia* (Bogotá), núm. 17, mayo de 1991, pp. 4-7.

²⁵ Libro de viajes manuscrito en trece tomos, que recientemente ha adquirido la editorial Villegas

los problemas americanos, concretamente por los de Colombia. Es muy detallista comentando lo que ha visto o aquello que le han comentado. Sin embargo, el trabajo del informante sucumbió ante el desinterés de su propio Gobierno, demasiado ocupado en reprimir revoluciones y guerras internas. Ni siquiera hay constancia de que se le acusara recibo de los oficios, regularmente remitidos durante estos dos años. A pesar de todo, los resultados se verían a largo plazo -en 1881-, ya que Colombia interesaba a España. De ahí que se pueda considerar que esta tentativa representa un paso más, de los dados anteriormente por Colombia, donde se ligan varios temas, que en sí misma la hacen muy válida²⁶.

El escritor colombiano José María Vergara y Vergara, gran amigo de Gutiérrez de Alba, se lo hizo ver en una carta que le remitió el 29 de enero de 1871:

Mientras nuestros respectivos gobiernos se hacen cargo de estas reflexiones y se tienden mutuamente la mano, que no faltará quien la reciba y estreche, dejando el odio insano para enemigos vascuences, a nosotros, simples particulares, nos toca la misión de allanar el camino. Nuestro campo es los afectos personales, nuestras armas las letras, nuestra elocuencia el corazón, y si es menester un jefe, un emperador para esta liga, nuestro emperador será el que perdió un brazo en Lepanto. España no puede desheredar a América del Quijote ni América puede renunciar a tan rica herencia; que las deliciosas páginas del sublime manco son bienes vinculados de la familia, que no pueden dejarse en poder ni de unos ni de otros. Solamente en el caso de que América produjera otro Cervantes, podría separarse de España; pero en ese caso sería mucha lástima y poco decoroso separar los dos Cervantes²⁷.

La Restauración borbónica en España a finales de 1874, cuando llevaba Gutiérrez de Alba casi cinco años en Colombia, le hizo decidirse por alargar su estancia en el país hispanoamericano. Desde entonces se consagraría sin descanso a los estudios de agronomía y a la creación literaria, dejando de lado la tarea fundamental para la que llegó allí. Esta decisión la reflejará claramente en el tomo X de sus *Impresiones de un viaje a América*, ya que interrumpirá

de Bogotá a un descendiente de Gutiérrez de Alba para su publicación. Desgraciadamente se encuentran perdidos los tomos II, III y IV. Aparte de los interesantes datos que ofrece el relato, destacan especialmente sus cerca de trescientas ilustraciones en color, la mayoría de ellas realizadas por el propio Gutiérrez de Alba, que son un valioso testimonio gráfico de la Colombia de esa época. El resto de las ilustraciones son cuadros costumbristas de Torres Méndez o de la Comisión Coreográfica.

²⁶ Gloria I. Ospina Sánchez, *ob. cit.*

²⁷ *Impresiones de un viaje a América*, tomo VI.

aquí su narración con fecha 4 de junio de 1874, y no la reanuda hasta 1883, en que decide regresar a España.

En Bogotá se editaron algunos libros suyos, que destacan por lo variado de sus intereses, oscilantes entre la literatura, la política y la ciencia: *Cartilla agraria* (1878), la oda *El canal interoceánico* (1879), la obra teatral *El crimen de los Alisos* (1879) o la leyenda histórica *Vasco Núñez de Balboa* (1881), entre otros.

Igualmente Gutiérrez de Alba siguió cultivando en Colombia su vocación periodística con la fundación de *El Cachaco*²⁸, el 1 de abril de 1879. El subtítulo de esta publicación refleja claramente el espíritu inequívoco del escritor alcalareño: «Periódico agridulce y jocoserio, conservador, radical e independiente, consagrado a decir la verdad en chanza a todos los partidos, a todos los hombres y de todas las cosas». Redactor único del mismo, reflejaba en sus páginas la frustración y resentimiento contra los caciques colombianos, pese al estilo burlón y ligero. El periódico sólo estuvo saliendo unos meses, hasta diciembre de ese mismo año, cuando llevaba 37 números publicados.

La lógica venganza por sus críticas periodísticas, en una agitada etapa de revueltas y golpes de Estado que afligió a la República de Colombia, le suscitó furiosas persecuciones, según cuenta Mario Méndez Bejarano²⁹. Para sustraerse a ellas abandonó algún tiempo el país y visitó algunos Estados de la Confederación norteamericana, aunque no prolongó mucho su estancia.

De sus iniciativas en relación a la agricultura colombiana destaca especialmente la creación de los institutos agronómicos en las regiones de Boyacá y Santander. Era un convencido de la vocación agrícola del suelo colombiano, tesis que planteaba frecuentemente en sus escritos y conferencias.

Asimismo Gutiérrez de Alba animó proyectos y generó numerosas iniciativas culturales y educativas en Colombia. Con ninguna de ellas logró triunfar. Sin embargo, fueron tan bien concebidas, que posteriormente llegaron a realizarse. Los estudios agronómicos, el gran mercado del libro español y la creación del Teatro Nacional serán realidad años más tarde.

Resignado a la nueva etapa monárquica española, el 1 de diciembre de 1883 inicia el viaje de regreso a España ante las múltiples dolencias que le dejó un accidente sufrido durante un paseo a caballo.

4. Etapa alcalareña (1884-1897)

José María Gutiérrez de Alba llegó al puerto de Cádiz, a bordo del vapor

²⁸ El término lo define Gutiérrez de Alba como «Joven de buen humor». El *Diccionario de la Real Academia Española* lo recoge con las acepciones de «Hombre joven, elegante, servicial y caballeroso» y «Gomoso, lechuguino, petimetre». Entre 1833 y 1834 existió en Bogotá otro periódico con el mismo nombre del que se publicaron 57 números.

²⁹ *Poetas españoles que vivieron en América*, Madrid, Renacimiento, 1929, pp. 173-74.

«Coruña», el martes 26 de febrero de 1884. Después de casi catorce años de permanencia en tierras americanas, se estableció definitivamente en su pueblo natal, tan pobre de dinero como opulento de desengaños, con el cuerpo encorvado y el alma siempre niña. «El gato gris», como le apodaba su familia, encontró aquí el reconfortante abrazo de su anciana madre y el afecto de sus hermanos, sobrinos y admiradores en general.

La vuelta a España, después de catorce años de ausencia, supuso una fuerte ruptura con su pasado. La generación literaria a la que pertenecía casi había desaparecido, el personal en los teatros y en la prensa era diferente, y tenía un poco la sensación de ser un extranjero en su propia tierra.

A pesar de todo, llegó aún a estrenar en Madrid los juguetes cómicos *Pedro Giménez*³⁰ y *La moza del cura*. Éste último se estrenó el 20 de agosto de 1887 en el popular teatro madrileño del Salón del Prado, conocido por Teatro Felipe, donde actuaba la compañía de Felipe Ducazcal, que le dio el nombre a la sala. La obra obtuvo un gran éxito, a pesar de la caprichosa negativa de última hora de la primera actriz, Carmen Tejada, a representarla. Sería la última vez que estrenaría en Madrid una obra suya, ya que con posterioridad sólo llevará a la escena la fantasía cómico-lírica *Del infierno a Madrid*, estrenada en el Teatro Cervantes de Sevilla, el 26 de mayo de 1893.

Por iniciativa de un grupo de vecinos de Alcalá de Guadaíra, en 1886 el Ayuntamiento de la ciudad le confía el cargo de archivero-bibliotecario para paliar en lo posible su precaria situación económica al volver de Colombia. En su pueblo natal distribuiría su tiempo escribiendo algunas obras y artículos para publicaciones de lo más diverso: *El Baluarte*, *La Avalancha*, *El Cronista*, *El Buen Humor*, *Mari-Clara*, *Sevilla en Broma* y *Miscelánea* en la capital sevillana; *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Católica*, *El Mundo de los Niños*, *La Edad Dichosa* y *Don Quijote* en Madrid; por último, también publicaría varios trabajos en la revista catalana *Barcelona Cómica*.

José María Gutiérrez de Alba falleció en Alcalá de Guadaíra, el día 27 de enero de 1897, a punto de cumplir setenta y cinco años. En el acta de defunción se aduce como causa de su muerte «parálisis cardíaca por enfisema pulmonar». También se añade que estaba ya viudo de Matilde Pérez de Marube y que no otorgó testamento, lo que desvela una vez más su precariedad económica a final de su vida. Sus restos se encuentran en el panteón de la familia Gutiérrez Ruiz del actual cementerio de Alcalá de Guadaíra.

5. Breve valoración de su obra

El estudio de la literatura del siglo XIX ha de hacerse en el marco de una sociedad presidida por la burguesía como clase dominante, económica e ideo-

³⁰ Estrenado en el teatro de Variedades el 26 de febrero y publicado el mismo año con el título *Pecar sin malicia*, al darse cuenta de que existía ya una obra con ese título.

lógicamente. No es ésta una burguesía «pura», pues sus coqueteos y maridajes con la aristocracia serán frecuentes. Así, si el tono burgués es fundamental en la época moderada y restauradora, será la aristocracia la que dicte las normas del buen gusto y el comportamiento social; el burgués tratará de emularla y de esta conjunción nacerá una estética muy particular que encontraremos en los versos del momento³¹.

La nueva clase dominante impondrá un modelo de sociedad en el que cultura y política aparecen unidas. José María Gutiérrez de Alba responderá perfectamente a la figura del intelectual-político, del hombre útil que justifica su propia utilidad a través de su filosofía: es el demiurgo de la nueva sociedad, consciente de su importante papel³².

En su obra poética Gutiérrez de Alba utilizará un lenguaje sencillo, rechazando el retoricismo y la complicación formal. El interés por transmitir, ante todo, una idea, realizar una aseveración moral o una sátira, explica su poco aprecio a una poesía esteticista o intimista. Igualmente dedicará gran atención a la poesía popular andaluza. Publicó en total catorce libros de poesía, además de innumerables poemas sueltos en las más diversas publicaciones periódicas.

El género narrativo es el que presenta una menor producción. Desde la publicación, en 1846, de su novela histórica *La Tapada*, a lo largo de su vida sólo escribiría con posterioridad tres novelas más, ya que cultivaría la narración sobre todo para el relato de sus viajes y para las necesidades didácticas de sus iniciativas agronómicas en Colombia. Mención aparte merecen sus artículos costumbristas y cuentos, no muy numerosos, publicados en diarios y revistas.

Pero será en el género teatral donde desarrolle más ampliamente todas sus facultades como escritor, cultivando los distintos subgéneros tan característicos del siglo XIX. Llegó a estrenar más de cincuenta títulos, muchos de los cuales fueron publicados con varias ediciones. En el drama cosechó el gran éxito de *Diego Corrientes*, que conoció cinco ediciones de la versión en tres actos (1848) y ocho de la de cuatro actos (1860), además de la versión para zarzuela. En sus comedias, la moralidad y la sátira saltan a cada paso. A la zarzuela, un género en auge durante la época, llevó igualmente temas propios de la literatura popular que elementos melodramáticos. Por último, con su revista política *1864 y 1865* creó la síntesis perfecta de un teatro alegre y desenfadado con lo que pasaba en la calle.

³¹ Marta Palenque, *El poeta y el burgués (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990, p. 38.

³² Marta Palenque, *ob. cit.*

**ANTOLOGÍA DE TEXTOS
DE JOSÉ MARÍA GUTIÉRREZ DE ALBA**

EL MONTE Y LA ENCINA¹

Sobre un monte en la cumbre dilatada
una gigante encina se crió,
y al mirarse en la altura así elevada,
diz, que de esta manera al monte habló:
-¿Quién eres tú, montón oscurecido
de informe aspecto, de materia vil?
¿Quién eres tú, infeliz, que en el olvido
los años han pasado mil a mil?
-¿Qué, sin que mi verdor te embelleciera,
pudieras en el mundo aparecer?
En ti el viento jamás se detuviera,
no teniendo una rama que mecer.
-Por mí tienes la sombra en el estío,
cuando en fuego a los campos baña el sol;
yo te entrego el benéfico rocío,
cuando ostenta la aurora su arbol.
-Y tú, en tanto sin pompa ni grandeza
bajo mi planta, misero, te ves.
Mentida es ¡vive Dios! tu fortaleza.
Tu destino es estar bajo mis pies.
El monte airado levantó la frente,
al escuchar tan necio blasonar;
y con voz tremebunda e imponente
de este modo a la encina empezó a hablar:
-¿Qué fueras tú sin mí, tronco mezquino?
sin mí ¿qué fuera de tu necio afán?
¡Cuán grande es infeliz, tu desatino!
¡Adónde, adónde tus locuras van!
-Ingrato vegetal: ¿Quién te alimenta
con jugo de su propio corazón?
¿Quién a tus ramas frágiles sustenta?
¿Cuáles las causas de tu orgullo son?
-¿Qué fueras tú, si el jugo te negara,
que para alimentarte te cedí?
El verdor de tu copa se secara,
y no pudieras existir sin mí.

¹ De *Fábulas políticas* (fábula XVII), Sevilla, Est. Tip. de Juan Moyano, 1845 (2ª ed.).

Yo bien puedo existir sin tu verdura,
cual Dios en un principio me crió.
No hagas alarde, pues, de tu locura:
Yo existiera sin ti; tú sin mí, no.

En vano del Creador las sabias leyes
orgullosa un monarca olvidará.
Sepa que pueblos hay, sin que haya reyes;
pero reyes sin pueblo nunca habrá.

* * *

A LA LUNA²

¡Cuántas noches, oh Luna, distraído,
con los ojos clavados en tu esfera,
el movimiento rápido he seguido
de tu masa rodando el espacio
como inmenso topacio
del cetro de los mundos desprendido!
¡Cuántas, en delicioso arrobamiento,
con creciente avidez te he contemplado,
por atracción extraña subyugado,
sin poder dominar mi pensamiento!

Al verte silenciosa
atravesar del éter insondable
la región siempre fría y tenebrosa,
sobre nuestras miserias reflejando
el rayo inagotable
que el padre de la luz y la alegría,
su amoroso desvelo demostrando,
desde su trono ardiente nos envía,
el mismo sentimiento en mi alma brota
que al contemplar el mísero cadáver
de un pobre ser humano
que de otra forma de existencia ignota
va a descubrir el pavoroso arcano.

Como en él, ya tu aliento se ha extinguido;
el fuego que en tu seno se agitaba,
y de leves, diáfanos vapores
tu atmósfera formaba,
está tan apagado o escondido,

²De *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), núm. XVIII, 15 de mayo de 1886, pp. 306-307.

que ya no se distinguen sus fulgores.
Tu suelo, en otro tiempo rico y bello,
quizás de lindas flores adornado,
por corrientes purísimas regado
y de tu actividad mostrando el sello,
hoy, mudo, estéril, desolado y triste,
montón informe de materia inerte,
al misterioso funeral asiste
que se celebra por tu propia muerte.

No eres ya la poética hermosura,
sensible y pudorosa,
de tierna y celestial melancolía,
que entre la sombra oscura,
circundaba de tibios resplandores,
amante siempre y siempre desdeñosa,
nos pintaba con vívidos colores
una vana y pueril mitología.
El hombre, por la lente auxiliado,
de tu antigua existencia
el profundo secreto ha penetrado:
del fuego, en tus entrañas ya extinguido,
ve en cráteres horrendos la violencia,
y montes de basalto derretido,
y anchurosos desiertos
de traquita y de lava,
y extensos llanos de arenal cubiertos
donde un tiempo la vida se ostentaba.

No tienes ya ni atmósfera ni ambiente,
ni fuerzas ni calor; huecos sombríos
tu esqueleto perforan,
donde los genios de la noche moran;
y si el astro esplendente
en la arista del cráter más saliente
su clara luz refleja
y envía un rayo a nuestro pobre mundo,
al resplandor semeja
que allá, de oscura estancia en lo profundo,
despide una mezquina candileja,
cuando su luz medrosa
alumbra la pupila vidriosa
y la pálida faz de un moribundo.

TEXTO 3

Era una fría mañana de diciembre de 1285.

Los primeros reflejos de un sol rojizo y opaco brillaban débilmente sobre la blanca escarcha, que en la noche anterior había sido abundantísima.

Un venerable sacerdote y un anciano respetable trepaban por la ladera de un escarpado monte, que da vista a la hermosa villa de Alcalá de Guadaíra, dejando a la izquierda el pequeño río, de que toma nombre.

Este monte, que hoy se conoce por el del Calvario está cortado por la naturaleza casi perpendicularmente por el lado del Noroeste. Una fértil colina se extiende entre él y el Guadaíra, en cuyas aguas va a morir en un pequeño declive.

Multitud de árboles silvestres adornaban por este lado de la ribera, antes que la mano del hombre hubiera venido a modificar los hermosos caprichos de la sabia naturaleza.

Al pie de la cortadura del monte había una cueva, la cual aún no está del todo destruida, y a ella dirigían sus pasos los dos personajes, de que hemos hablado anteriormente.

El sacerdote, hombre ya de 60 años, cubría su cuerpo con un tosco sayal ceñido a la cintura por una cuerda de cáñamo, y ocultaba su cabeza casi totalmente bajo un capuz, que constituía parte de su vestido. Sólo dejaba ver unos ojos penetrantes, aunque lánguidos, y una luenga y blanca barba, que le caía sobre el pecho, en la cual se notaban algunas gotas de rocío casi heladas por el frío de la mañana. En una de sus enflaquecidas manos llevaba un libro de los santos evangelios, y en la otra una tosca cruz elaborada de dos pequeños troncos de árboles. Sus pies estaban desnudos, y con la frialdad del hielo que pisaba, parecía que iban a brotar sangre.

El anciano, que le acompañaba, iba embozado en un capotón gris: dos pedazos de cuero de buey, ceñidos con cuerdas hechas de palmas, cubrían sus pies hasta la mitad de la pierna, y en su cabeza llevaba una enorme gorra de piel de liebre.

Conducía en una mano un azadón y un pico, y en la otra un casco de calabaza con un poco de agua, que el sacerdote acababa de bendecir.

Por largo rato habían caminado en silencio, porque el frío no les permitía hablar con libertad³.

TEXTO 4

UNA ESPECULACIÓN⁴

En esto de casamientos ¡oh suscriptor baratísimo! hay tanta variedad de opiniones, que fueran necesarios innumerables volúmenes en folio para poder hacer de ellas una leve reseña.

Hoy en día, u hoy en noche (aunque la diferencia sea de claro-oscuro), la más seguida entre la gente que se llama ilustrada, la opinión más corriente es la de hacerlo por especulación, y esta especulación trae revueltos los sentidos a medio mundo, que se ha empeñado en especular con el otro medio.

³ De *La Tapada* (Novela tradicional), Sevilla, Imp. de su autor, 1846.

⁴ De *El Jenio de Andalucía* (Sevilla), núm. 5, 1 de enero de 1845, pp. 65-67.

Sobre este asunto hay muchos adagios que corren de boca en oreja, por no decir de boca en boca; y como quiera que éstos en España son unos verdaderos axiomas, apenas se escucha alguno, se principian a deducir consecuencias lógicas, de las cuales tiene uno que convencerse mal de su grado, que son los convencimientos más dolorosos.

Tres son los que generalmente preceden a toda clase de casamiento-especulaciones: 1º Tanto vales, cuanto tienes, 2º Ya que el diablo me lleve, lléveme en coche y 3º Dame pan y llámame tonto.

Este es el comercio que está más en boga; esta la mina que cada uno trata de explotar en el sexo contrario, de la cual apenas hay ya quien no sea accionista; este es el fin principal que se propone el que trata de esta manera una materia, de suyo tan grave, como es el casamiento. Los seres humanos han adoptado este modo de traficar, se han hecho objetos de lícito comercio, y por donde quiera se ve un hombre o una mujer-mercancía puestos en secreta subasta, hasta que el mejor postor carga con ella en virtud del remate del santo matrimonio.

En esta clase de negocios, aunque sean géneros del reino, siempre hay que satisfacer los derechos de importación, y no es la menor parte la que el corretaje se lleva.

Cada cosa tiene su basilis, y no es el de esta tan pequeño. Los hombres desean casarse con una mujer rica, porque quieren tener comodidades sin trabajo y, con tal de que no aparezca el sudor en su frente, nada temen el que pueda aparecer otra cosa más pronunciada. Las mujeres desean lo mismo, y ni unos ni otras quieren que se diga que lo han hecho por especulación.

El hombre vendible tiene dos personalidades; una que está dentro y que a pocos se manifiesta, y otra que está fuera, para que la examine todo el mundo.

En tres casos puede darse un hombre en venta: 1º A una vieja rica, sea cual fuera su fisonomía, 2º A una joven rica, pero fea, 3º A una joven rica y hermosa, pero con algún pero.

En el primer caso, la persona interior dice: ande yo caliente y ríase la gente; y la exterior: la gallina vieja hace buen caldo.

En el segundo, la persona interior dice: todo lo paga un buen dote; y la exterior: al que feo ama, hermoso le parece.

Y en el tercero, la primera dice: viva la gallina y viva con su pepita; y la segunda: a palabras necias, oídos sordos.

Todo está muy bueno y merece alguna disculpa siempre que se alcance el objeto propuesto; pero como la mayor parte de las veces sucede lo contrario, unas porque han engañado las apariencias, pues en dinero y calidad la mitad de la mitad, y otras porque se vuelve la criada respondona, suelen llevarse los especuladores unos solemnes chascos, que hacen reír de veras a todo el que ve los toros desde el andamio.

Pero lector mío, el papel es corto, las ocurrencias muchas, y contando con la huésped, que en este lugar eres tú, por más que seas huésped, me permito concluir aquí este artículo de mera especulación, para tratar separadamente en otros de los casos ya indicados. Ten y vale.

TEXTO 5

- | | |
|------|--|
| 1865 | ¡Pues el teatro está bueno!
Sin duda habrá exagerado. |
| 1864 | El año en que yo he reinado |

ha sido un año... de trueno.
No quiero desconsolarte;
pero, hijo, esto es un dolor.
Cada vez guisan peor
los cocineros del arte.
Si vas al teatro Real,
que algunos suben al cielo,
da Bagier cada camelo
que enciende lumbre. Es formal.
El Príncipe, que se precia
de dar alimento sano,
no suele tener a mano
siempre la mejor especia;
y hacen una gelatina
fatal con ancas de rana
y merluza catalana...
catalana... o catalina.
Luego a Jovellanos ves
guisando en una cazuela
comedia, drama, zarzuela
y pasillo y entremés.
Y si algo más se les pide,
te sirven un sal-picón
de yerbas de Camprodón
con salsa de Gaztambide.
Si buscas la variedad,
no vayas a Variedades;
pues te dan, aunque te enfades,
todo frío, sin piedad;
y entre un plato de escabeche,
para despertar la gana,
te sirven sopa juliana
con pepinillos en leche.
Si amor tienes al dinero,
a Novedades no irás,
o en casa te dejarás
el bolsillo lo primero.
Allí nada se respeta
y bullen, que es una cuita,
los bandidos de levita...
sin faltar los de chaqueta.
¡Y el Circo! Si al circo vas,
y pides una chuleta,
te la sirven de Arrieta
con pollos; ya lo verás.
Lo que te digo es notorio:
con el afán del dinero,

el arte en el mundo entero
sufriendo está el Purgatorio;
y hasta en el postrer rincón
te hacen ya, aunque en forma varia,
de una mesa literaria
la mesa de un bodegón.
Esta es del arte la historia;
y él ha dicho, al ver su suerte:
me largo, otro se divierte,
y aquí paz y después gloria⁵.

TEXTO 6

ESCENA II

Dichos. Don Simón con capa y una cesta colgada del brazo

- SIMÓN Vamos, señores, vamos, ya estoy aquí.
TODOS Gracias a Dios.
SIMÓN (Descubriendo la cesta) Hoy sí que no podrán ustedes quejarse. Traigo lo mejor de la plazuela. Vean ustedes, unas truchas riquísimas: todavía están chorreando sangre.
TODOS A ver, a ver.
AMBR. ¡Hombre! ¿Y tiene usted valor de llamar truchas a los panzudos peces del hediondo canal de Manzanares?
SIMÓN Pues, ¿qué...?
AMBR. ¡Vaya! Eso es querernos hacer comulgar con ruedas de berengena.
SIMÓN Pues mire usted que yo soy muy lince, y a mí no me la pegan tan fácilmente. Estas son truchas y muy truchas, como ustedes... podrán ver, si las examinan con cuidado.
AMBR. ¡Como que querrá usted decirme a mí lo que son peces! A mí, que he sido pescador de caña seis años, que estuve de fiel en el derecho de puertas.
SIMÓN ¿Y qué tiene que ver un fiel con una trucha?
CRISA. Vamos señores. ¿Qué importa que sean truchas o no lo sean? Todo es gracia de Dios, y lo que importa es llenar el estómago, que barriga llena a Dios alaba.
AMBR. No estoy conforme con esa severidad de principios. (A don Crisanto, llevándolo aparte) Y aquí para entre los dos. Si da usted en alabar esos malditos comistrajos, el mejor día...
CRIS. Pero, señor, algo ha de suplirse.
AMBR. No sabe usted lo que son en Madrid las casas de huéspedes.
CRISA. Yo, la verdad, no me atrevo a levantar el gallo, porque como le debo al patrón dos meses y medio...

⁵ De *1864 y 1865* (revista cómico-lírica-fantástica en un acto y en verso), Madrid, Imp. de Anselmo Santa Coloma, 1865 (2ª ed.).

AMBR. ¡Necedad de necedades! Seis meses ha que yo no le pago, y ya ve usted cómo se me trata. Tienen conmigo todas las consideraciones posibles, porque me he propuesto no callar a nada y ponerles a cada instante la ceniza en la frente.

CRISA. Pues señor, cada uno tiene su genio, y yo no puedo vencer el mío.

AMBR. Así le saldrá a usted la cuenta.

SIMÓN Mire usted, señor don Ángel, estoy ya que me ahogan con un cabello. El casero me aprieta por un lado; el de la tienda de ultramarinos por otro. Y le aseguro a usted que si hoy no encuentro quien me empeñe el frac de los días de fiesta, mañana no tendré quien me fíe ni un solo garbanzo.

ÁNGEL Ya veo que es una fatalidad.

SIMÓN Y bien... ¿Y qué?

ÁNGEL Lo que usted debe hacer es pedir a don Ambrosio, o don Crisanto, para salir de esta semana; que por lo que a mí toca, antes de ocho días... porque ahora estoy concluyendo unas lamentaciones, y en cuanto me paguen, tiene usted en su poder el dinero.

SIMÓN Conque a don Ambrosio, o don Crisanto, ¿eh? Buen par de apuntes.

ÁNGEL Nadie mejor que ellos.

SIMÓN Pero, hombre, ¡si no tienen un cuarto! Qué diablos quiere usted que me den entre un lego exclaustado y un cesante, que andan siempre a la cuarta pregunta, y que... para decirlo de una vez, dependen del Gobierno; que si no fuera por mí, ya los hubiera hecho cesar hasta en el ejercicio de sus funciones vitales.

ÁNGEL Y si no, a don Antonio, o los toreros.

SIMÓN Sí, acérquese usted. El uno nada me debe; al contrario, si no fuera por él, muchos días nos quedaríamos asperges; y los otros lo necesitan todo para sus bromas, y no están siempre de humor de adelantar dinero.

ÁNGEL (Dirigiéndose a la puerta del foro) Pues señor, no encuentro otro recurso.

SIMÓN (Viéndolo salir) ¡Medrados estamos!

CRISA. Hoy es día de póstula⁶.

⁶De *Un infierno* o *La casa de huéspedes* (Comedia en tres actos y en prosa), Madrid, Imp. de C. González, 1853.

Víctor García de la Concha, *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*. Leonardo Romero Tobar (coord.), Madrid, Espasa, 1998.

Sigue su camino esta interesante Historia de la Literatura Española dirigida por Víctor García de la Concha. Si el siglo XVIII se dividió en dos volúmenes coordinados por de Guillermo Carnero, el mismo criterio, dado el volumen de información que la obra presenta, se ha hecho con el siglo XIX. Es una buena noticia que la segunda mitad del siglo recupere protagonismo al estudiarla aparte, pues frecuentemente, en especial la poesía, quedaba necesariamente relegada cuando el campo de estudio era todo el siglo XIX.

La coordinación del primero de ambos volúmenes corre a cargo igualmente de Guillermo Carnero, pero el segundo lo dirige Leonardo Romero, quien encabeza el volumen con una útil y clara introducción a la segunda mitad del siglo, precisando los márgenes de la literatura española en la segunda mitad de siglo, su vinculación con el proyecto nacionalista, la periodización y el problema de los géneros literarios.

A cargo de críticos tan solventes como Lissorgues, Palenque y Soria, el capítulo primero ofrece abundante información sobre el debate realista y la estética naturalista; krausismo y positivismo, y, finalmente, la crisis de fin de siglo, no sin hacer un repaso a la prensa de la época y el asociacionismo cultural.

Otro capítulo se dedica al teatro, desde Echegaray hasta los primeros estrenos de

Benavente, con certeras incursiones en el teatro musical (ópera, zarzuela, bufos y género chico) y en las traducciones del teatro europeo.

La prosa, habida cuenta de su importancia, ocupa varios capítulos, en los que se da cuenta de su itinerario desde la novela postromántica (autobiografías, relato corto, leyendas, etc.) hasta Galdós, al que se dedica un apartado íntegro; Clarín y la Pardo Bazán ocupan otro capítulo, y, finalmente, otro más, la trayectoria del relato realista desde el Naturalismo hasta el fin de siglo.

Otra interesante incursión hace esta obra en la crítica literaria del periodo, desde la recuperación de obras anteriores por los filólogos decimonónicos, hasta la crítica de Menéndez Pelayo, Valera o Clarín entre otros.

La poesía de la segunda mitad del XIX, género y época que especialmente interesa a nuestra revista, está espléndidamente representada en este volumen. Un elenco de estupendos becquerianistas -no están todos lo que son, pero sí son todos los que están- trazan las líneas maestras del camino de la lírica postromántica, especialmente de la poesía de Bécquer (Sebold) y Rosalía de Castro (Mayoral), sin olvidar a Campoamor (Urrutia), la poesía clasicista (Bravo), la fábula (García Castañeda) o la poesía satírica (Gabino). Especialmente recomendables son losl trabajo de Díez Taboada, que resumen magistralmente toda una vida de investigación sobre el ambiente «pre-becqueriano»; y el de Cardwell, que nos traza la línea que siguió la poesía hasta el modernismo.

En definitiva, una excelente orquesta de críticos en torno a la segunda mitad del siglo XIX, bajo la dirección de la sabia batuta de Leonardo Romero. **Jesús Costa.**

Pedro Jesús de la Peña, *Ayer, las [blancas] golondrinas*, Premio Alfonso el Magnánimo (Diputació de València), Aguacilara, Alicante, 1997.

Pedro de la Peña, crítico, profesor, poeta y novelista, tiene una larga experiencia en premios, y un excelente oficio narrativo. Y eso se nota en su novela «becqueriana» que reseñamos.

Si hasta el momento el interés por Bécquer recaía más en sus obras, especialmente sus *Rimas*, desde 1995 al menos, y al calor de la revitalización de los estudios becquerianos que han suscitado congresos y revistas monográficas como *El Gnomo*, la biografía y el ambiente que vivió el poeta sevillano comienzan a ser objeto de atención por parte de los creadores, prolongando una tradición que combina estudios biográficos «serios» con aproximaciones más libres desde la novela.

Así, dimos noticia de la publicación de *La quinta del Espíritu Santo* (1995), de quien estas líneas escribe; *Julia, rayo de luna*, de Ana Rioja (1996); y, ahora finalmente, de *Ayer, las [blancas] golondrinas*, de Pedro de la Peña.

El autor, bien informado, utiliza las memorias de Julio Nombela, obras de investigación histórica, textos biográficos de Bécquer (Carta III) y de sus amigos, y obras mayores como las de Montesinos y Pageard.

De la Peña, con oficio, nos presenta en cada capítulo a los protagonistas principales de la historia (el poeta, su madrina, su esposa Casta, etc.), que toman la pala-

bra y nos transmiten directamente sus ideas e impresiones sobre sí mismos y sobre Bécquer. Después, el novelista reconstruye el ambiente becqueriano con maestría y documentación histórica, de modo que el lector ve levantarse ante sí el mundo que sugieren las *Rimas*.

Especialmente interesante se convierte la novela cuando Casta Esteban, la mujer de Bécquer, toma la palabra. El novelista trata de rehabilitar a esta mujer denigrada por los amigos del poeta, siguiendo la tradición de Heliodoro Carpintero. Casta se defiende y trata de justificar todo aquello que causó su separación de Bécquer, en la línea reivindicativa del prólogo que puso, muerto el poeta, a aquel ramillete de flojos relatos (*Mi primer ensayo*) que publico a nombre de la Viuda de Bécquer. **Jesús Costa.**

Celsa Alonso, *La canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

Cuando se habla del siglo pasado, se suele decir que fue un siglo en el que se produjo un versadero «furor filarmónico». Sin embargo, durante decenios tal afirmación ha sido toda una fórmula cómoda para referirse a la importante presencia social de la música sin que los estudios sobre ella se prodigarán. El creciente auge de los estudios de musicología está, por fortuna, cambiando la situación. Este volumen constituye un ejemplo elocuente.

Celsa Alonso ha tenido la idea -y la tenacidad para llevarla a cabo- de reunir un gran *corpus* de canciones del pasado siglo, procediendo después a su análisis. Corrige así, de entrada, cualquier tentación de considerar la canción española durante el XIX como mero remedo de lo que ocurría en Europa. Se conocían, sin duda, los músicos más célebres y se inter-

pretaban sus composiciones, pero no faltó tampoco la producción propia en muchos casos notable.

Su libro es «una historia *social* de la canción lírica española» (p. 14) decimonónica, que sumerge al lector en el devenir de la música de entonces, atendiendo a las circunstancias de su producción y de su consumo, a la vez que procede a una disección más técnica de las composiciones. Y, además, acierta a plantear algunas cuestiones conceptuales de gran calado sobre las que debe situarse toda aquella producción: *nacionalismo*, *casticismo* y *popularismo* y sus desarrollos posteriores. Tres conceptos con numerosas implicaciones, que desglosa y matiza con rigor y que ayudan después a recorrer sin vacilaciones el devenir de la canción a lo largo del siglo, desde las seguidillas-boleras y tiranas a polos, fandangos y canciones andaluzas. Desde romanzas y melodías al *lied* hispano, la habanera y la canción de salón. Muchos son los asuntos tratados, pero siempre con ponderación, sintetizando lo conocido hasta ahora para proceder después a añadir nueva documentación y atinados análisis.

Las carencias culturales de la sociedad española del pasado siglo fueron muchas, pero no tantas como para que no existieran grupos cada vez más amplios entre cuyos hábitos de consumo cultural ocupó un lugar importante la música. Celsa Alonso reconstruye algunos de los más significativos a la vez que describe la producción de los músicos más relevantes: José León, Fernando Sor, Federico Moretti, José Melchor Gomis, Ramón Carnicer, Mariano Rodríguez de Ledesma, Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell, Tomás Bretón, etc.

El estudio de músicos relevantes le conduce naturalmente en un momento dado a Joaquín Espín y Guillén, Jesús de Monasterio o Antonio de Reparaz, con lo que se adivina ya la cercanía becqueriana, que se

convierte en evidencia no mucho después de los capítulos XIII -«Hacia un *lied* hispano»- y XIV -«La canción burguesa»-, que contienen documentación imprescindible para comprender tanto la conformación de la poesía becqueriana, que se nutrió en parte de los nuevos estímulos europeístas, como la extraordinaria proyección que las *Rimas* tuvieron en la canción lírica española posterior. Constituye este último aspecto uno de los capítulos fundamentales de la difusión y recepción social del poeta sevillano, cuyas rimas fueron cantadas hasta la saciedad en los salones burgueses durante la Restauración. Más importante aún se me antoja, sin embargo, otro aspecto cuyo estudio hace posible Celsa Alonso con su minuciosa descripción de colecciones de canciones y los modos en que se fueron divulgando: la conformación del lenguaje poético becqueriano y la importante incidencia de la música en su escritura. Un careo entre las letras de las canciones coetáneas a Bécquer y las *Rimas* ofrece resultados llamativos en cuanto a su repertorio de imágenes, pero también los procedimientos constructivos de aquéllas resultan en muchos casos análogos a los de los poemas becquerianos. Sería necesario por ello un estudio sistemático de estas cuestiones ahora posible a partir de este ingente repertorio de textos.

Las relaciones de Bécquer con la música no es un asunto ni mucho menos cerrado, ni en sus aspectos creativos ni en los biográficos. En este último aspecto, la recuperación de los álbumes de Julia Espín (*El gnomo*, 6, 1997), cantante soprano hija de Joaquín Espín, ha vuelto a poner de actualidad su relación con el mundo musical madrileño. Son varios los dibujos del poeta que tienen que ver con el mundo musical que se desarrollaba en torno a los Espín. Quizás ha llegado ya el momento de abordar de una vez por todas el análisis de este tema en todo su alcance. El li-

bro de Celsa Alonso, como el de Moreno Mengíbar, reseñado a continuación, son síntomas inequívocos de que empiezan a existir bases firmes sobre las que realizar ese estudio imprescindible para la delimitación del alcance de la obra becqueriana; además, la variedad de intereses artísticos del poeta debiera ser un aliciente para los estudios interdisciplinarios de su obra. Este libro es una muestra en este sentido, tanto por lo que aporta como por los nuevos análisis que sugiere. **Jesús Rubio.**

* * *

Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1998.

Hace años que Andrés Moreno viene prestando atención a la presencia de la ópera en Sevilla. Los frutos de sus averiguaciones han ido dando lugar a diversas publicaciones -cabe destacar *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, 1994- que culminan por el momento con la obra que reseñamos.

En seis capítulos, enmarcados en una pertinentes Introducción y Conclusiones, además de una serie de apéndices documentales y una cuidada «Cartelera lírica sevillana» que abarca los años 1796 a 1898, reconstruye con minucia y precisión los avatares de la ópera en la ciudad del Betis durante el pasado siglo. Se trata de un estudio donde se hacen escasas concesiones a la especulación gratuita o a las suposiciones. Todo lo que se afirma se avala con la documentación pertinente, ordenada con rigor e interpretada con prudencia y concisión. El estudio de Moreno Mengíbar constituye así una aportación sólida a la reconstrucción de lo que fue la vida cultural sevillana durante el pasado siglo, donde el arte lírico jugaba un papel fundamental en la sociabilidad de las clases pudientes. La aristocracia y la burguesía

sevillanas estimaron la ópera y promovieron sus representaciones como un elemento más de su suntuosa sociabilidad.

El autor presenta su estudio al amparo de la sociología artística promovida por historiadores como Hauser y Francastel, aspirando a que su investigación se inserte «modestamente» en esta corriente crítica, moviéndose a caballo entre la Historia del Arte y la Historia de la Literatura, y con las peculiaridades que plantea la Historia del Teatro, manifestación literaria, pero abocada a la representación, al contacto con el público para adquirir su sentido pleno. Fiel a estos planteamientos, Moreno Mengíbar documenta y analiza el sistema de producción teatral sevillano y la evolución de la sociedad que marcaba naturalmente la orientación del repertorio. Sobre estas bases, en fin, reconstruye una «sociología del gusto musical» en la pasada centuria en la ciudad.

Los resultados son espléndidos y no es necesario aquí proceder a sintetizar pasajes del libro, que exigirían más espacio del disponible. Todo el siglo es jalonado en sus fenómenos más sobresalientes, desde las consecuencias de la Guerra de la Independencia en la producción operística, al furor rossiniano de los años treinta o a los siempre complejos avatares de los empresarios liberales que arriesgaban su dinero en la producción de estos espectáculos tan caros como inciertos. Desde el repertorio romántico a los cambios de gusto que se fueron produciendo con el correr del siglo.

Para los estudios becquerianos tiene esta obra una importancia capital. Ha sido durante decenios un lugar común de la crítica la afirmación del interés del poeta por la música, y en particular por la ópera, muchas de cuyas piezas importantes del repertorio romántico conocía con precisión. Ahora, gracias a Moreno Mengíbar, las especulaciones más o menos afortunadas pueden ser contrastadas con una

imagen convincente de la realidad sociológica donde se formaron. Gustavo Adolfo tuvo ocasión durante su infancia y adolescencia de familiarizarse con la ópera, de modo que cuando se trasladó a Madrid en 1854, llevaba consigo -y bien asimilado- un notable bagaje musical que le permitió insertarse sin violencia en el mundo filarmónico de la capital. Nada de extraño tiene que cultivara entonces en algún momento la crítica musical, que dibujara escenas de algunas óperas con precisión admirable o que incluso tratara a comienzos de los años sesenta de abrirse camino como libretista. Son todos ellos aspectos que no han sido ahondados todavía como merecen, pero su estudio será ahora más fácil a partir de investigaciones básicas como la que reseñamos. **Jesús Rubio.**

Conde de Noroña, *Antología poética*, ed. de Santiago Fortuño, Madrid, Cátedra, 1997.

Una de las vías de penetración de la estética orientalizante en España la representa, sin ninguna duda, el Conde de Noroña (Castellón de la Plana, 1760-Madrid, 1815). Don Gaspar María de Nava, militar de profesión, que presenció la triste e irreparable muerte de Cadalso, y la inmortalizó en una elegía, fue gobernador militar y político de Cádiz en 1811, donde se relacionó con el romántico Duque de Rivas, recorrió todas las escalas de la lírica neoclásica (anacreontismo, espíritu ilustrado y prerromanticismo), como nos muestra Santiago Fortuño en esta necesaria edición antológica de sus poesías.

El profesor Fortuño traza en la Introducción una biografía de Noroña a partir de la documentación original que hace tiempo viene coleccionado, y después de repasar críticamente los estudios existentes sobre el autor, sitúa su obra en las co-

rrientes líricas dieciochescas.

La antología de su obra da una muestra significativa del Tomo I y II (1799 y 1800) de las *Poesías* de Noroña, unos extensos fragmentos de su largo poema *Omniada*, de 1816, y finalmente selecciona textos de las *Poesías Asiáticas*.

Interesa especialmente esta traducción de poemas árabes, persas y turcos que hizo el Conde y publicó, póstumamente, en 1833. El orientalismo ilustrado, que nace de la curiosidad y del interés que todo lo primitivo y natural despierta en el siglo XVIII, se transforma en manierismo estético en el orientalismo romántico de Goethe, Byron, Víctor Hugo, Arolas, Zorrilla y demás románticos disfrazados de árabes, turcos y persas.

Pero nada de esto hizo Noroña en sus *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*. Muy al contrario, nos presenta los poemas fielmente, como él mismo nos dice: «he procurado mostrarlas cuales son, de suerte que aunque en diverso traje, no las desconozcan sus paisanos, pues conservan su tono nacional y sus maneras [...] Los genios españoles, que tanto han brillado por su fecunda y hermosa imaginación, deben abandonar esas gálicas frialdades, y no desdeñarse de leer los poetas del Oriente, en quienes todo es calor y entusiasmo».

La importancia de Noroña se acrecienta en el postromanticismo español, en especial en Bécquer, como se han encargado de mostrar José Pedro Díaz y, especialmente, Rubén Benítez en varios trabajos publicados en *El Gnomo* (1, 1992; 3, 1994) y, recientemente, en el *Homenaje a J. M. Díez Taboada*, CSIC, 1998). Y llega, tras el Modernismo, hasta García Lorca, quien confiesa que se deleitaba leyendo las gacelas persas traducidas por Noroña.

Las *Poesías asiáticas* se publican en años cruciales para el romanticismo español, y se convierte en libro de obligada

lectura para románticos como Bécquer, especialmente el «Discurso sobre la poesía de los orientales escrito en inglés por W. Jones», traducido también por Noroña e incorporado en la edición de las *Asiáticas*. El orientalismo de Bécquer no es de disfraz, es de sensibilidad, y aparece tanto en las *Rimas* como en sus textos en prosa, en el cultivo de las imágenes naturales y en la imaginación, en aquella manera que ve Jones para los orientales: «los asiáticos sobrepujan a los habitantes de nuestras regiones más frías en la viveza de su fantasía y en la riqueza de su imaginación».

Y es mérito de Santiago Fortuño, ahora que Rubén Benítez se esfuerza en destacar el orientalismo de Bécquer, rescatar y presentar los poemas de Noroña, al tiempo que nos llama la atención sobre todas estas cosas con su oportuna edición, que no es más que un adelanto de la definitiva monografía que Santiago Fortuño ultima sobre el Conde de Noroña a partir de la completa documentación que hace tiempo viene allegando. **Jesús Costa.**

Francisco Navarro Villoslada, *Doña Toda de Larrea o la madre de la Excelenta*, ed. de Carlos Mata, Castalia, Madrid, 1998.

Desde 1995 conocemos una importante revitalización de los estudios sobre la vida y la obra de Navarro Villoslada, que si bien nunca ha estado olvidado, es verdad que se le recuerda especialmente por novelas vasquistas como *Amaya o los vascos en el siglo VIII*. Pero Navarro Villoslada es mucho más: un correcto poeta, un importante periodista y un ideólogo del tradicionalismo español.

Todas estas facetas de este navarro de pro vienen siendo clarificadas magistralmente por Carlos Mata desde que publicó su tesis doctoral *Francisco Navarro*

Villoslada (1818-1895) y sus novelas históricas. Después, y gracias al trabajo realizado en los archivos del escritor, Carlos Mata ha seguido publicando inéditos y alumbrando zonas desconocidas de Villoslada. En la medida de lo posible hemos ido dando noticia en *El Gnomo* de todos estos estudios.

En efecto, *Doña Toda de Larrea* es una novela inédita cuyo manuscrito se conserva en el Archivo del escritor. Como Mata nos informa en la Nota Previa, «Pertenece a un proyecto más amplio, que figura bajo el epígrafe de *Pedro Ramírez*, en el que se incluyen borradores pertenecientes a otras novelas, cuya acción se sitúa también en la época de los Reyes Católicos, y que comparten algunos personajes de *Doña Toda*, pero que son novelas de acción distinta: *El Hijo del Fuerte*, *El cuadrillero de la Santa Hermandad...*».

Doña Toda es una «novela vascongada», pues Navarro pertenece, junto a otros escritores navarros, al grupo de la Asociación Euskara de Navarra, nacida en 1878 para defender la identidad cultural vasco-navarra en un momento en que esa identidad se veía amenazada por el liberalismo español centralista y unificador.

La novela se conserva en dos borradores, uno de los cuales no es autógrafo. No presenta grandes problemas textuales, y las intervenciones del editor quedan consignadas en nota. Carlos Mata se ha tomado la libertad de añadir el título a los capítulos, que no figuran en el manuscrito, imitando el peculiar estilo del autor, entre humorístico e irónico, de raigambre cervatina.

En definitiva una útil y cuidada edición de una novela de Navarro que a no ser por el celo de Carlos Mata es probable que hubiera permanecido sepultada entre los papeles del escritor. **Jesús Costa.**

* * *

Costumbrismo andaluz, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998. Editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer.

María Isabel Jiménez Morales, *La literatura costumbrista en la Málaga del siglo XIX (Un capítulo del costumbrismo español)*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1997.

A medida que se va poniendo orden en el estudio de la literatura producida en España durante el siglo XIX, nos vamos percatando del largo alcance de sus procesos culturales, que a veces aproximaciones apresuradas o superficiales no mostraban toda su complejidad y quedaban por ello reducidos al pintoresquismo derivado de la *imagen romántica de España* que tanta difusión ha tenido, distorsionadora y simplificadora donde las haya. Es el caso de la literatura costumbrista, que con cierta frecuencia ha sido considerada una manifestación artística menor y repetitiva.

Su revisión emprendida en los últimos años, sin embargo, va quebrando esta imagen y descubriendo la enorme variedad de propuestas que cobija la etiqueta costumbrista, que obligan a estudios minuciosos y, desde luego, abarcadores de todo el siglo y no sólo del periodo romántico como se hacía antaño.

En esta línea revisionista se inscriben estos dos libros, cuyo objeto de análisis es el *costumbrismo andaluz*, sin duda el más pujante y persistente a lo largo del siglo pasado. Recoge el primero de ellos las ponencias de un seminario sobre el tema celebrado en Sevilla entre el 16 y el 20 de octubre de 1995, auspiciado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. El ensayo de María Isabel Jiménez, por su parte, es el resultado de su tesis doctoral, centrada en el costum-

brismo malagueño. En ambos casos se insiste en la variedad de registros del costumbrismo andaluz y en su pujanza, que lo convirtió en producto cultural exportable hacia el resto de la península y en algunas de sus manifestaciones -la pintura sobre todo- hacia otros países europeos. El andalucismo tuvo no poco de contrapunto al influjo extranjero político y cultural, como señala Álvarez Barrientos en su ensayo preliminar, o después, al analizar lo andaluz en *Los españoles pintados por sí mismos*, fue un «fenómeno de resistencia» a lo exterior impulsado desde ciudades tan prestigiosas como Cádiz o Sevilla. Y esta afirmación castiza no necesariamente era conservadora, aunque sí que se detecta en los escritores costumbristas una preocupación por el cambio cada vez más rápido de las costumbres, que amenazaba con borrar señas de identidad que antaño se consideraban casi inamovibles. Esta tensión entre tradición y cambio atraviesa toda esta literatura y se detecta en colecciones periódicas que otorgaron un espacio importante a la literatura costumbrista como el *Semanario Pintoresco Español*, analizado por Alberto González Troyano (pp. 69-78); en cuadros, cuentos y novelas de marcada impronta costumbrista como *La Gaviota*, de Fernán Caballero, a los que dedican sus ponencias Ermanno Caldera (pp. 33-46) y Russell P. Sebold (pp. 181-196); o José Escobar en su comentario de «Una tienda de montañés de Cádiz», de Ángel Iznardi (pp. 47-68), quien trata de trasladar a su texto el gracejo gaditano.

Pero quizás lo más novedoso de estas actas sean las ponencias dedicadas al análisis del «género andaluz» en el teatro, y no porque sea más importante que en otros géneros, sino porque suele soslayarse con demasiada frecuencia en los estudios del costumbrismo decimonónico, cuando quizás fue desde los escenarios desde donde, de manera definitiva, se proyectó so-

bre la sociedad española el andalucismo a mediados de siglo. Se produjo entonces una amplia concurrencia de andaluces en Madrid, en ámbitos muy diversos de la vida pública. Lo andaluz tenía prestigio. Y sin duda esto favoreció la difusión del llamado «género andaluz», cuyas coordenadas sociológicas traza Leonardo Romero, destacando el notable número de piezas exitosas de temática andaluza que ofrecen las carteleras en los años cuarenta y que refuerzan la gran presencia que el canto y la danza andaluces tenían en la capital (pp. 149-168). Abundando en la misma dirección, Alberto Romero Ferrer (pp. 125-148) y Gregorio Torres Nebrera (pp. 197-222) contribuyen a delimitar las tipologías y marcas de esta literatura, que continuará vigente en la segunda mitad de siglo tal como ilustra Enrique Rubio Cremades, estudiando lo andaluz en las colecciones costumbristas de aquellos años (pp. 169-180). El «género andaluz» aportaba savia fresca procedente de la cultura popular, que sirvió de contrapunto con frecuencia al engolamiento pretencioso de los dramones románticos, oponiendo su comicidad al patetismo de aquellos, que fueron parodiados (Romero Tobar, Romero Ferrer). El exceso de traducciones y la moda historicista habían frenado la tradición sainetera dieciochesca, donde lo andaluz tenía un lugar propio, que ahora se recuperó con decisión y que a través del género chico se proyectaba hacia el siglo XX.

Las ponencias de Eduardo Huertas sobre el tipo del alcalde en la literatura costumbrista hasta mediados de siglo (pp. 79-106), y Andrés Peláez sobre el teatro como modelo para la pintura costumbrista desbordan el marco del andalucismo costumbrista dominante para internarse por otros vericuetos del costumbrismo decimonónico, mostrando cuán equívoco puede ser el término -por amplio- y cuántas producciones culturales caben bajo su gene-

roso paraguas. El primero ofrece una atractiva serie de textos que muestran cómo la literatura en apariencia inocua se carga de connotaciones políticas, mientras Peláez ofrece atractiva información sobre cómo el lugar central que ocupaba el teatro en la sociabilidad decimonónica tenía que proyectarse indefectiblemente sobre las artes plásticas, dando lugar a numerosos cuadros sobre los aspectos más variados de la vida teatral y artística.

Estas actas son de este modo una notable contribución a la revisión del costumbrismo del siglo XIX partiendo de una de sus ramas más vigorosas: el costumbrismo andaluz.

El costumbrismo andaluz no fue un fenómeno homogéneo. El prestigio de Cádiz y Sevilla fueron quizás los más llamativos, pero también otras ciudades y regiones andaluzas aportaron su ingenio. Es el caso de Málaga, estudiado por María Isabel Jiménez, que cataloga tipos comunes a casi toda Andalucía -el contrabandista, el torero-, pero también peculiares tipos urbanos más singulares, como las faeneras (pp. 132-138), jabegotes, cenacheros y charranes, que nacen de la cercanía de Málaga al mar y sus peculiares modos de vida (pp. 138-150).

En realidad, al prolongar sus averiguaciones hasta el final del siglo, sus tipos y escenas adquieren una variedad que dificulta su categorización. Para entonces, la mimesis de lo particular había sustituido definitivamente los viejos modelos universalistas, y de aquí que se cuele en las escenas de costumbres personajes a los que define más su singularidad que su tipismo. Un mismo texto puede ofrecer estratos diversos y las generalizaciones resultan equívocas. Arrastres del pasado frenan con frecuencia lo novedoso.

Los costumbristas se afanaron en inventariar una realidad que cada vez se les ofrecía más multiforme. Es de agradecer el cuidado con que María Isabel Jiménez ha

rastreado las colecciones literarias y la prensa local a la caza de textos representativos del devenir del género en cuyo cultivo se dan la mano escritores del periodo romántico -Estébanez Calderón, Gómez Sancho- con otros que se asocian más al Modernismo, pero que, curiosamente, cultivaron un costumbrismo de escenas rurales -es el caso de Salvador Rueda- y que previenen de cuán arriesgadas son las generalizaciones, que acaban nivelando cuando no ignorando fenómenos artísticos dispares.

En definitiva, este estudio, además de reprimir una serie de textos cuanto menos curiosos, ofrece un ejemplo más de cuántos y cuán variados son los registros de la literatura que se ha dado en calificar como costumbrista. **Jesús Rubio.**

Juana María Balsalobre García, *La imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, Madrid, UNED, 1998. [Publicación en microfichas]

No son frecuentes en nuestro país los estudios sobre arquitectura teatral decimonónica, menos aún desde el punto de vista elegido en esta investigación: el mundo académico. De modo que este estudio tiene en primer lugar el mérito de su carácter pionero, presentando para su debate una documentación poco frecuente: la generada por arquitectos que presentaban sus proyectos a la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San

Fernando para obtener su aprobación y el reconocimiento de sus autores como maestros de obras, arquitectos o académicos. O, en otros casos, buscando la aprobación de proyectos concretos sobre edificios teatrales que se proyectaba construir en distintas ciudades españolas.

La singularidad de esta documentación es que ofrece una doble vertiente, teórica y práctica, que va en muchos casos más allá de las necesidades inmediatas, proponiendo edificios modélicos, creados a partir de una reflexión sobre los grandes modelos internacionales -italianos y franceses, sobre todo- que contaban con mayor prestigio. Si se tiene en cuenta que fue un siglo donde la arquitectura teatral sufrió importantísimos cambios para adaptarse a la nueva realidad social y a la profunda transformación urbanística que experimentaron las ciudades, resulta obvio el interés de estas reflexiones.

Fue entre 1830 y 1870 cuando fueron sometidos a la censura de la Academia mayor número de proyectos de teatro, correspondiéndose con la situación de profundos cambios que se produjeron en las ciudades españolas tras la Guerra de Independencia y los inestables decenios que la siguieron. En este mismo volumen de *El gnomon* se publica el análisis de algunos de estos proyectos, que dan una idea de las cuestiones que los arquitectos se planteaban por entonces a la hora de dotar a sus poblaciones de locales de espectáculos. La Real Academia trató de canalizar las nuevas propuestas que se iban produciendo, actuando los académicos como moderadores y como armonizadores de tendencias. **Jesús Rubio.**