

SOCIEDAD DE LITERATURA
• ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX •

*Estéticas y estilos en la literatura
española del siglo XIX*

Marisa Sotelo
Enrique Rubio
Virginia Trueba
Marta Cristina
Blanca Ripoll
Jessica Cáliz (eds.)



*Estéticas y estilos en la literatura
española del siglo XIX*



SOCIEDAD DE LITERATURA
• ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX •

*Estéticas y estilos en la literatura
española del siglo XIX*

Marisa Sotelo
Enrique Rubio
Virginia Trueba
Marta Cristina
Blanca Ripoll
Jessica Cáliz (eds.)

UBe

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISBN

978-84-9168-587-6

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Índice

Presentación.	11
El discurso costumbrista en los <i>Episodios nacionales</i> galdosianos M. ^a DE LOS ÁNGELES AYALA	13
La elaboración de la trama novelesca en la estética naturalista ANA L. BAQUERO ESCUDERO	23
El ensayismo hispánico en la primera mitad del siglo XIX como engarce entre ética (filosofía) y estética (literatura): J. Donoso Cortés (1809-1853) y J. Balmes (1810-1848) CARLES BASTONS I VIVANCO	31
«Después del fin del arte» o el juego con los estilos en la tercera serie de los <i>Episodios nacionales</i> de Galdós LIEVE BEHIELS.	47
El realismo según Rafael Altamira, Ramalho Ortigão y Alfredo Opisso: las mil hojas de la cebolla LAUREANO BONET	57
Naturalismo sí, naturalismo no: ópticas del debate en la prensa española decimonónica JOSÉ LUIS CAMPAL FERNÁNDEZ.	71
La retórica de la nación en la primera serie de los <i>Episodios nacionales</i> TONI DORCA	79
Hacia una estética femenina en la novela histórica romántica HELENA ESTABLIER	91
Conciencia crítica en Galdós FRANCISCO ESTÉVEZ	99
El discurso sobre el artículo y la novela de costumbres: tendencias miméticas ANTONIO FERRAZ MARTÍNEZ	113
La formulación romántica de los géneros literarios y <i>El Artista</i> JOSÉ MARÍA FERRI COLL.	127

La lectura irónica o el magisterio estético de Leopoldo Alas «Clarín» CAROLE FILLIÈRE	135
Estéticas de la instantaneidad: fotografía y novela en la España decimonónica HAZEL GOLD.	155
La «decadencia» del teatro español a la luz del debate entre realismo e idealismo en la segunda mitad del siglo XIX JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS.	165
Clarín ensayista: misión y jornal del periodismo ANA GONZÁLEZ TORNERO	175
<i>La honrada</i> de Jacinto Octavio Picón: ¿la estética al servicio de la ética? RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN.	179
La estética del Ave María SOLANGE HIBBS.	199
Hacia una estética del lenguaje interior en la novela del <i>gran realismo</i> del siglo XIX YVAN LISSORGUES	211
La Geração de 70, en Portugal, la Generación del 98, en España, y el problema de la península Ibérica a finales del siglo XIX (1870-1898) ISILDA MARIA LOPES DE SOUSA RAMOS LEITÃO.	229
Creadores y artistas en la obra de Emilia Pardo Bazán (artesanía, moda y otras veleidades) JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS	249
«Del estilo en la novela», de Clarín, o las contradicciones del modelo narrativo naturalista ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO	259
El fragmento como estética romántica de un arte total CARLOS MIGUEL-PUEYO	269
El realismo, la novela ilustrada y la <i>Poética</i> de Aristóteles STEPHEN MILLER.	283
Estética de la declamación en la <i>Enciclopedia moderna</i> de Mellado: a propósito de un artículo de Manuel Bretón de los Herreros PAU MIRET	293
Hacia una definición de lo español: las ideas estéticas de Menéndez Pelayo ISABEL NAVAS OCAÑA	301

Estética del folletín en la segunda serie de los <i>Episodios nacionales</i> CRISTINA PATIÑO EIRÍN	311
La estética teatral de la segunda serie de los <i>Episodios nacionales</i> ERMITAS PENAS	327
El teatro de Galdós en la teoría dramática coeva ASSUNTA POLIZZI	347
Estética y filosofía del viaje en las <i>Impresiones</i> (1880) y los <i>Diarios de viaje</i> (1897) de Isaac Albéniz NIEVES PUJALTE CASTELLÓ	363
Matices de estilo en el diálogo texto literario – texto icónico: <i>El señor de Bembibre</i> , de E. Gil y Carrasco (1844) MONTSERRAT RIBAO PEREIRA	371
Jacinto Octavio Picón, crítico de arte BLANCA RIPOLL SINTES	385
La imagen romántica. La creación de una estética BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	395
La revista <i>Luz</i> (1897-1898) en la encrucijada finisecular. De la revolución gráfica a la regeneración artística INMA RODRÍGUEZ-MORANTA	423
Larra y <i>El Correo de las Damas</i> ISABEL ROMÁN ROMÁN	443
El crítico literario desde la perspectiva del escritor ENRIQUE RUBIO CREMADES	463
El debate teatral en la Barcelona prerromántica (1815-1824). Ensayo de cronología GABRIEL SANSANO	471
Presencia de <i>Werther</i> y <i>Fausto</i> de Goethe en <i>Pepita Jiménez</i> de Juan Valera ALAN E. SMITH	487
El debate estético en la enseñanza de la literatura: <i>Tratado del romanticismo y clasicismo</i> de Miguel Moragues (Palma, 1837) MARGALIDA M. SOCÍAS COLOMAR	493
La visión irónica de la estética romántica en <i>La estafeta romántica</i> de Galdós MARISA SOTELO VÁZQUEZ	503

«El estilo es el hombre», Rafael Altamira y la estética krausista DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ.	513
<i>La razón de la sinrazón</i> , una fábula inverosímil al servicio de la ética DOLORES TRONCOSO	525
Juan de la Rosa, crítico teatral IRENE VALLEJO GONZÁLEZ	531
La raza y el racismo como elementos estilísticos en obras de teatro ochocentistas MERCEDES VIDAL TIBBITS	545

Presentación

Este volumen recoge los frutos del VI Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, que tuvo lugar en la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona, los días 2, 3 y 4 de noviembre de 2011.

El encuentro, al que concurrieron aproximadamente cincuenta profesores y especialistas de universidades españolas, europeas y norteamericanas, evidencia el interés suscitado por el tema de estudio: *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*. Las ponencias atendieron a cuestiones de ética y estética en los diferentes géneros —poesía, teatro, narrativa y ensayo— y en los distintos períodos —romanticismo, realismo-naturalismo y fin de siglo.

La continuidad de estos encuentros y la asistencia de la mayoría de los profesores especialistas en esta área nos animan en el empeño de seguir convocando otros coloquios que permitan abordar nuevos temas, actualizar los conocimientos y posibilitar un verdadero diálogo entre todos aquellos que se ocupan del estudio de la rica literatura decimonónica española en el contexto de la literatura europea.

Finalmente, la Junta Directiva de la Sociedad quiere agradecer la colaboración del decano de la Facultad de Filología, Dr. Adolfo Sotelo Vázquez, por el apoyo prestado a la publicación de estas actas. Y, una vez más, expresamos nuestro agradecimiento a la Universidad de Barcelona, que, a través de las personas que han colaborado con nosotros, ha contribuido a la realización del VI Coloquio de la SLES XIX.

La Junta Directiva

El discurso costumbrista en los *Episodios nacionales* galdosianos¹

M.^a de los Ángeles AYALA

Universidad de Alicante. Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

La gran aportación e innovación desde el punto de vista estético de los escritores del siglo XIX al desarrollo de la literatura de su época es, sin lugar a dudas, ese acercamiento al estudio de la sociedad coetánea que hallamos en sus obras, esa indagación, análisis y plasmación artística de la realidad en que vivía el conjunto social del siglo XIX. Innovación en la que coinciden tanto los escritores costumbristas, los iniciadores de la tendencia, y los novelistas que surgirán con fuerza a partir de la Revolución del 68. Todos ellos, a través de géneros distintos, se olvidarán del estudio del hombre en general para recrearlo en las circunstancias concretas en que le ha tocado vivir.

Si observamos las manifestaciones teóricas de Larra y de Galdós, comprobaremos con nitidez las concomitancias entre el costumbrismo y el realismo, comprendiendo con total perfección la presencia del costumbrismo en la narrativa del último tercio de siglo como recurso fundamental para dar el color y tono local a las grandes creaciones de la época. Larra señalaba en su conocida reseña dedicada al *Panorama matritense* de Mesonero Romanos la gran aportación de ese nuevo género, el artículo de costumbres, que se imponía con brillantez durante el romanticismo: la aparición de una nueva mimesis artística, en la que el escritor renunciaba al estudio del ser humano «tal cual le da la Naturaleza» para centrarse en el hombre «tal como está». Una nueva mimesis artística en la que se renuncia a la representación del hombre abstracto y que convierte al «hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de sociedad» (Larra, 1960, II: 269)² en objeto de estudio. Modernidad en dicho objeto de estudio que coincide plenamente con los planteamientos artísticos postulados por los novelistas del realismo-naturalismo y, de forma significativa, con los textos canónicos

1. El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i del Ministerio de Innovación y Tecnología «Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós» (FFI2010-15995).

2. Los dos artículos dedicados al *Panorama matritense* de Ramón de Mesonero Romanos se publicaron en *El Español*, 19 y 20 de junio de 1836, respectivamente. Véanse al respecto los siguientes trabajos de José Escobar (1988: 261-270); (1987: 53-59); (1994: 195-206).

de Galdós, desde su conocido artículo «Observaciones sobre la novela española contemporánea» (1870) hasta su discurso de ingreso en la Real Academia, «La sociedad presente como materia novelable» (1897), donde Galdós insistirá en esa conjunción de verdad y ficción en la que se basa su concepción del arte literario:

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, el lenguaje que es la marca de la raza, las viviendas, que son signo de familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad; todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (1897: 11-12).

Verdad y exactitud histórica son dos de los elementos fundamentales del nuevo arte de novelar, de ahí que la observación del mundo, de la sociedad en que está inmerso el escritor se convierta en el principio básico del que partan los costumbristas y los novelistas del realismo-naturalismo español. Galdós, como ha puesto de manifiesto la crítica, llegó a la novela después de reflexionar profundamente sobre el género, por lo que no es difícil espigar entre sus primeras colaboraciones en la prensa numerosas referencias a la importancia que otorgaba a la observación directa de la sociedad, especialmente notoria en los artículos escritos en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, donde presta una extraordinaria atención al paisaje urbanístico y al movimiento humano, a la vida de los madrileños en suma. Solo, como botón de muestra, extractamos el siguiente fragmento que perfila el objeto de estudio del joven Galdós:

Es necesario a mi modo de ver..., empezar por la calle; observar primero la fisonomía material del pueblo. Es necesario retratar físicamente el individuo, trazar la cara enlodada, tortuosa, virulenta de este figurón que llaman Madrid; después podéis entrar. Su espíritu, sus costumbres se presentarán después más fácilmente a vuestra investigación (1867).³

Los artículos de Mesonero Romanos, con su magnífica descripción urbanística de Madrid, se convertirán en fuente documental de su propia creación literaria, un costumbrismo colorista, pintoresco que Galdós utilizará convenientemente en sus *Episodios nacionales*, tal como él mismo confiesa en las numerosas cartas que cruzan ambos escritores o como manifiesta en significativos fragmen-

3. «En la calle», *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, 18 de noviembre de 1867. En F. Caudet y J. M.^a Martínez Cachero (1993), *Pérez Galdós y Clarín*, Madrid, Ediciones Júcar, p. 32.

tos de su propia obra.⁴ No obstante Larra, desde un punto de vista estético, es quizá quien más influyera en su obra, pues el costumbrismo de *Figaro* no se queda en la cáscara externa de la sociedad, sino que, por el contrario, es un estudio profundo de la misma. En el mencionado artículo sobre el *Panorama matritense* de Mesonero, verdadero manifiesto del costumbrismo, insiste en las condiciones que debe reunir el escritor, al señalar que es:

necesario que el escritor de costumbres no sólo tenga vista perspicaz y grande uso del mundo, sino que sepa distinguir además cuáles son los verdaderos trazos que bastan para dar la fisonomía; descender a los demás no es retratar una cara, sino asir de un microscopio y querer pintar los poros (Larra, 1960, II: 240).⁵

Observar la realidad y describir lo relevante para comprender el porqué del comportamiento humano de su tiempo son, para Larra, las claves de la literatura moderna, de ahí que exija que el escritor contemporáneo posea la perspicacia y sensibilidad necesaria para descubrir los resortes profundos que promueven los comportamientos sociales y las costumbres de su tiempo. Galdós también aludirá, como Larra, al microscopio para subrayar la importancia de la observación minuciosa de la realidad como fuente imprescindible de la nueva novela en un artículo publicado el 11 de noviembre de 1867, «En la calle», en la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, centrado en la observación del vasto cuadro humano que ofrece la capital:

El conjunto de los habitantes de Madrid es sin duda revuelto, sordamente sonoro, oscilante y vertiginoso. Pero coged la primera de esas sabandijas que encontréis a mano: examinadla con el auxilio de un buen microscopio. ¿Veis qué figura?... ¿No os parece que tiene los rasgos suficientes en su fisonomía para ser tan individual como vos y como yo? Y si pudierais con ayuda de otro microscopio, examinar su interior, su fisonomía moral, su carácter, ¡cuántas cosas extraordinarias se presentarían a vuestros ojos! (Caudet; Martínez Cachero, 1993: 31).⁶

4. Las relaciones entre el costumbrismo de Mesonero Romanos y la creación novelesca galdosiana, así como su relación personal han sido ampliamente estudiadas. Véanse, entre otros, los siguientes trabajos: Ch. Berkowitz (1932: 201-205); E. Varela y Hervías (1943); G. Gómez de la Serna (1954); S. Ortega (1964); C. Seco (1967); S. Miller (1980); P. Palomo (1989: 217-238); M.^a A. Ayala (1989: 121-128); E. Rubio Cremades (1989a: 103-110).

5. Véase Rubio Cremades (2009: 289-302).

6. Reproducimos, dada su importancia, el fragmento completo galdosiano: «Y si de algún modo os fuera fácil enteraros del pasado, de la historia, de los innumerables detalles monográficos de cada uno; ¡qué de maravillas se presentarían a vuestra observación! Veríais hombres de treinta, de cuarenta, de cincuenta años devorados por toda clase de pasiones; hombres de veinticinco que razonan con la glacial serenidad de un sexagenario, y viejos de setenta que declaman con la apasionada verbosidad de un mozalbete. Observaríais las variadas manifestaciones de la locura, de la pasión, del capricho; locos de genio, amantes de travesura, celosos de oficio, monomaniacos de ciencia, de galanteo, de negocios; misántropos por desengaño, por gala y por fas-

Galdós, al analizar la literatura de su tiempo en el mencionado «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», es consciente de que la aparición de la nueva novela es inminente, pues la proliferación en la prensa del momento de cuadros de costumbres y sucintos cuentos, como los de su admirado Ventura Ruiz Aguilera, indican el rumbo de lo que será la misma. Del primero, como ya hemos indicado, la observación del mundo cotidiano; del segundo, la imaginación controlada del escritor para desarrollar una trama artística sencilla, pero completa en su brevedad.⁷

A Galdós, que conocía muy bien la obra de Mesonero Romanos y la de Larra, no debió de pasarle desapercibido un lazo que le unía con ellos: su admiración por Balzac. Tanto Larra como Mesonero admiraban su obra, aunque este último no participaba en el gusto de presentar personajes y situaciones inmorales en la misma. Larra, más explícito, alabará sin reserva el mundo novelesco del escritor francés. El carácter narrativo de muchos de los artículos de estos costumbristas románticos, así como la técnica de reaparición de un mismo personaje en la obra de Mesonero, son aspectos que debemos tener en cuenta. Recordemos, por ejemplo, *En este país*, *Vuelva usted mañana*, *Yo quiero ser cómico* y *El castellano viejo*, de Larra o *El retrato* y *De tejas arriba* de Mesonero, donde aparecen tramas completamente desarrolladas y protagonizadas por personajes que, sin perder su carácter representativo, se esbozan convenientemente individualizados. No olvidemos, tampoco, que Mesonero, aunque de forma rudimentaria, parece aspirar en sus *Escenas* a la creación de esa visión global que Balzac nos ofrece en su *Comedia humana* y que Galdós alcanzará en su obra, de ahí que tipos como Don Pascual Bailón Corredera pase de *Los cómicos en Cuaresma* a *La capa vieja y el baile del candil* o que D. Homobono Quiñones se convierta en el protagonista de los cuadros *El día 30 del mes* y *El cesante*, rudimentario trasiego de personajes que tanto juego dará al novelista canario.⁸

También se debe recordar que, coincidiendo con la aparición de los *Episodios nacionales*, el costumbrismo alcanza una nueva etapa de esplendor con la

tido; hombres graves, hombres desheredados; hombres frívolos, hombres viperinos, felinos y caninos; individuos, en fin, unidades, caracteres, ejemplares.» (1993: 31-32).

7. Galdós, en el mencionado artículo «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», señala la relación entre cuadro, cuento y novela de la siguiente manera: «De estos cuadros de costumbres que apenas tienen acción, siendo únicamente ligeros bosquejos de una figura, nace, paulatinamente el cuento, que es aquel mismo cuadro con un poco de movimiento, formado por un organismo dramático pequeño, pero completo en su brevedad. Los cuentos breves y compendiosos [...] representan el primer albor de la gran novela, que se forma de aquéllos, apropiándose de sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y, uno, como la misma sociedad» (1990: 113).

8. El propio Mesonero Romanos llama la atención a los lectores sobre ese trasiego de personajes de un artículo a otro. Así, en *El cesante*, artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el 13 de agosto de 1837, nos indica lo siguiente: «Como no todos los lectores de este artículo tienen obligación de haberlo sido de todos mis anteriores cuadros de costumbres, muchos habrá que no tengan noticia de las varias figuras que según lo ha exigido el momento han salido a campar en esta mágica linterna. Tal podrá suceder con Don Homobono Quiñones, empleado antiguo y exvecino mío, cuyo carácter y semblanza me tomé la libertad de rasguñar en el

aparición de numerosas colecciones donde se analiza principalmente el comportamiento de esa clase media que comienza a tomar protagonismo histórico y que se ubica en Madrid, el centro político, social y cultural por excelencia durante el siglo XIX. *Los españoles de ogaño* (1872) y *Madrid por dentro y por fuera* (1873) son dos de las colecciones más significativas a este respecto. La primera, dedicada al estudio de tipos característicos de esta época —*El orador de clubs, El jugador de Bolsa, El secretario de ayuntamiento, El cesante, El del comercio, El banquero, El empleado crónico...*—; la segunda, por la magnífica descripción urbanística que del Madrid de 1873 se nos ofrece —desde la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo, el Paseo del Prado hasta conducirnos por los cafés y teatros de moda o edificios tan representativos como la Bolsa o el palacio de Congresos—. Tipos y ambientes, comportamientos y actitudes que se plasmarán y desarrollarán plenamente en las novelas realistas.

La documentación costumbrista⁹ en los *Episodios* es abrumadora, pues no debemos olvidar que Galdós concibe la historia como una obra colectiva escrita no solo por personajes concretos y protagonistas de las grandes hazañas, sino por ese pueblo, esa masa de seres anónimos que impulsa los grandes cambios sociales: «¡Si en la Historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las personas célebres, cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno» (1970: 1207). Galdós, fiel a este principio, reconstruirá la historia del siglo XIX teniendo en cuenta todas las circunstancias posibles, desde las puramente históricas hasta las culturales, geográficas, políticas o sociales y poniendo su atención en la pintura de los representantes de los diferentes clases sociales del momento. Para este objetivo nada mejor que recurrir a la documentación costumbrista para dar tono, color, vivacidad y veracidad a lo creado.

Uno de los procedimientos más elementales que los costumbristas utilizan para la configuración de un personaje es el empleo de la onomástica significativa. Recurso utilizado con profusión por Galdós, pues le permite, dada la enorme galería de personajes creados, que el lector identifique sin dificultad al personaje

artículo titulado *El día 30 del mes*» (1993: 259), cuadro costumbrista que publicó bastantes años atrás en *Cartas Españolas*, agosto de 1832.

Como sucede en Galdós, Mesonero Romanos también desvela facetas nuevas de estos personajes que saltan de un artículo a otro. Así se percibe en los artículos protagonizados por Don Pascual Bailón, personaje que aparece por primera vez en *Los cómicos en Cuaresma* —*Cartas Españolas*, abril de 1832— y que se presenta como el personaje idóneo, por su gran conocimiento de todos los estratos sociales madrileños, para facilitar al narrador-personaje el ajuste de cómicos para formar una compañía teatral. En *La capa vieja y el baile del candil* —*Revista Española*, 25 de enero de 1833— Don Pascual Bailón es el protagonista por excelencia, pues Mesonero Romanos nos ofrece la historia de los años juveniles del personaje, cuando abandonando su hogar y las costumbres propias de su clase social, deambula por los bajos fondos de Madrid, llevando una auténtica vida disoluta. Hecho que explica el conocimiento que el mismo tiene del mundo en el que viven los cómicos en *Los cómicos en Cuaresma*.

9. Véase a este respecto, entre otros, los siguientes trabajos: Rubio Cremades (1978: 230-258) y (1989b: 207-223); Palomo (1994: 39-54); Gutiérrez (2004: 292-303).

con su forma de ser. Así, por ejemplo, en *Los apostólicos* encontramos a Benigno Cordero, el bondadoso comerciante que adquiere gran protagonismo en la segunda serie o su vecina, Solita, nombre que alude al desamparo en que queda tras la muerte de su padre; nombre significativo con claro tono irónico es el apodo que recibe en este mismo episodio Pedro López, criado de D. Felicísimo Carnicero, denominado *Tablas* por su gran afición a la bebida y al juego.

El tono caricaturesco con que son tratados algunos de los personajes,¹⁰ como en el caso de *Los apostólicos* sucede con el mencionado Felicísimo Carnicero, procede, en buena medida, de los maestros costumbristas, atraídos como el propio Galdós por la sátira de Quevedo, el escritor más realista de nuestra tradición literaria. El retrato que del apostólico agente de negocios eclesiástico nos ofrece Galdós es el siguiente:

Era de edad muy avanzada, pero inapreciable, porque sus facciones habían tomado desde muy atrás un acartonamiento o petrificación que le ponía, sin que él lo sospechara, en los dominios de la paleontología. Su cara, donde la piel parecía haber tomado cierta consistencia y solidez calcárea, y donde las arrugas semejabán los hoyos y los cuarteados durísimos de un guijarro, era de esas caras que no admiten la suposición de no haber sido menos viejas en otra época. Fuera de esta apariencia de hombre fósil, lo que más sorprendía en la cara de don Felicísimo era lo chato de su nariz, la cual no avanzaba fuera de la tabla del rostro más que lo necesario para que pudiera sonarse [...] Todo el que por primera vez contemplaba al señor don Felicísimo, suponía que su rostro había sido hecho de barro o pasta muy blanda, y que en el momento en que el artista le daba la última mano, la máscara se deslizó al suelo cayendo de golpe boca abajo, con lo que aplastada la nariz y toda la región propiamente fácil, resultó una superficie plana desde la raíz hasta la barba (2011: 733).

Su ridícula apariencia y su sempiterna vejez están en consonancia con la descripción de la ruinoso vivienda en la que habita:

Era de un solo piso alto, antiquísimo, y en invierno tenía condiciones inmejorables para que cuantos entraban en ella se hicieran cargo de cómo es Siberia. Había sido edificada en los tiempos en que la calle del Duque de Alba se llamaba de la Emperatriz, y ya, en tan largos servicios, no podía disimular las ganas que tenía de reposarse en el suelo, soltando el peso del techo, estirándose de tabiques y paredes para sepultar su cornisa en el sótano y rascarse con las tejas de su cabeza los entumecidos pies de sus cimientos. Pero Felicísimo, que no consentía que su casa viviese menos que él, la apuntaló toda (2011: 737).

Si la vivienda sufre un proceso de humanización, también los enseres y mobiliarios sufren el mismo proceso, mientras que el personaje parece cosificarse al

10. Véase el excelente trabajo de Baquero Goyanes (1960: 331-361).

presentar su lugar de trabajo, su mesa y butacón, como una extensión del mismo. Galdós, subraya, mediante estos procedimientos, la vejez, miseria y ridiculidad de este personaje adscrito al bando reaccionario.

Galdós en *Los apostólicos* se auxilia de las descripciones costumbristas para pintar con vivacidad algunos de los acontecimientos históricos de los años noventa (1829-1833). Así, por ejemplo, la llegada de María Cristina a Madrid es recreada con sumo detalle. Como los costumbristas, Galdós no se limita estrictamente a la descripción del itinerario seguido por la comitiva real desde Atocha al Palacio Real, sino que reflexiona sobre el entusiasmo que en el pueblo, en todo tiempo histórico, despierta el paso de las comitivas reales, como preludio de cambios y etapas nuevas. El paso de la misma da pie, también, a la acumulación de personajes en el balcón de la casa de Bringas, ubicada en la calle Mayor. El alegre y brillante espectáculo que contemplan todos ellos, adquiere, sin embargo, en el episodio galdosiano, un tono distinto desde la perspectiva de un personaje concreto. Sola, después de dos años sin recibir noticias de su amado Salvador Monsalud, acaba de recibir una carta del mismo y la descripción externa se adecua a la conmoción emocional que experimenta la protagonista:

Sola no veía nada, sino una confusa corriente de colorines y formas, caballos que parecían hombres, hombres que trotaban y un rodar continuo de formas y magnificencias, todo en tropel y borrosamente al modo de nube formada de la disolución de todas las visiones humanas. Un cerebro que desfallece, permitiendo la alteración de las sensaciones ópticas suele producir desvanecimiento y síncope; pero Sola hizo un esfuerzo, cerró los ojos dejando pasar la mareante comparsa (2011: 659).

Descripción costumbrista tamizada por los sentimientos y emociones del personaje, como sucede en capítulos posteriores, cuando Galdós se detiene en la meticulosa descripción del armario lleno de loza fina que posee Benigno Cordero:

Las copas puestas en fila y boca abajo, sustentando cada cual una naranja, parecían enanos con turbantes amarillos. En todas las tablas las cenefas de papel recortado caían graciosamente formando picos como un encaje, y de este modo los arabescos de la loza tenían mayor relieve. Algunas cafeteras y jarros echaban hacia fuera sus picos como aves que, después de tomar agua, estiraban el cuello para tragarla mejor, y las redondas soperas se estaban muy quietas sobre su plato, como gallinas que sacan pollos. En el chinesco juego de té que regalaron a Benigno el día de su santo, las tacitas puestas en círculo semejando la empolladura recién salida y piando junto a su madre [...] (2011: 709-710).

Galdós con singular maestría detiene su mirada en la ordenada y pulcra alacena para subrayar el futuro plácido que se le ofrece a la pobre huérfana en su triste infortunio, pues el padre Alelí acaba de insinuar a Sola las intenciones matrimoniales que alberga su protector, don Benigno Cordero. La ordenada alace-

na se convierte en símbolo de verdadero hogar, de paz doméstica al lado de un hombre bueno y madre de unos niños ajenos a los que ya adora. Descripciones costumbristas que preludian, sin lugar a dudas, el magistral uso que de las mismas Galdós alcanzará en sus mejores novelas, como en el caso de *Fortunata y Jacinta*.

Los procedimientos costumbristas utilizados por Galdós son numerosos, desde la apelación al lector o el uso del narrador testigo hasta las descripciones de lugares de grato sabor costumbrista, como tertulias, salones, tabernas, centros culturales o políticos. Solo para concluir, quisiéramos señalar que el valor simbólico que en los *Episodios* tienen los personajes al representar las distintas actitudes y formas de actuar ante los acontecimientos históricos, coincide con la finalidad que adquieren los tipos que aparecen en los artículos costumbristas, representantes de oficios o modos de ser. Es evidente que en el grandioso y complejo mundo creado en los *Episodios* los tipos que representan el liberalismo, el conservadurismo, el carlismo, etc. se desdobra a través de diferentes personajes que permiten trazar a Galdós la evolución histórica del siglo XIX. Procedimiento que, tal vez, y salvadas las distancias entre novela y artículo de costumbres, se aprecia en algunos artículos de Larra, cuando insatisfecho por la pintura plana de un tipo, nos ofrece variaciones del mismo, como sucede en su conocido artículo *Los calaveras*, donde distingue entre el *calavera silvestre* y el *calavera doméstico*, definiendo, dentro de esta última categoría, diversos subtipos —*calavera lampiño*, *calavera-temerón*, *calavera-langosta*, *viejo calavera*, *mujer-calavera*, *seudo calavera*, *calavera de buen tono*—, o como se aprecia en la serie de artículos destinada a la sátira y censura del carlismo publicada en la *Revista Española* —*Nadie pase sin hablar al portero o los viajeros en Vitoria* (18-X-1833), *El hombre menguado o el carlista en la proclamación* (27-X-1833), *La planta nueva o el faccioso* (10-XI-1833), *El fin de fiesta* (4-XII-1833), *¿Qué hace en Portugal Su Majestad?* (18-IV-1834) y *El último adiós. Y nosotros ¿nos morimos o qué hacemos?* (2-VI-1834)— (Ayala, 2009: 31-36), aspecto sobre el que quizá se debiera, en otro momento, reflexionar con mayor detenimiento.

Bibliografía

- AYALA, M.^a de los Á. (1989), «Galdós y Mesonero Romanos», *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987). Actas (Congreso Internacional, 23-28 de noviembre)*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid (121-128).
- (2009), «Larra y el carlismo: folletos políticos», *Cuadernos del Lazarillo*, 36 (31-36).
- BAQUERO GOYANES, M. (1960), «Las caricaturas literarias de Galdós», *Anales Galdosianos*, XXXVI (331-361).
- BERKOWITZ, H. C. (1932), «Galdós y Mesonero Romanos», *Hispanic Review*, XXIII, (201-205).

- CAUDET, F.; MARTÍNEZ CACHERO, J. M.^a (1993), *Pérez Galdós y Clarín*, Madrid, Ediciones Júcar.
- ESCOBAR, J. (1987), «Narración, descripción y mimesis en el cuadro de costumbres: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos», *Romanticismo*, 3-4 (53-59).
- (1988), «La mimesis costumbrista», *Romance Quaterly*, 35, 3 (261-270).
- (1994), «Literatura de lo que pasa entre nosotros. La modernidad del costumbrismo», en *Homenaje a María Josefa Canellada*, Madrid, Universidad Complutense (195-206).
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1954), «El Episodio Nacional como género literario», *Clavileño*, 14 (marzo-abril) (21-32).
- GUTIÉRREZ, R. (2004), «El costumbrismo en algunos *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. ¿Una influencia perediana?», en *Galdós y la escritura de la modernidad. Actas de VII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria (292-303).
- LARRA, M. J. de (1960), «*Panorama matritense*. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un *Curioso Parlante*», en *Obras de D. Mariano José de Larra (Figaro)*, ed. de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas (BAE), II (238-255).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1993), «El cesante», en *Escenas y tipos matritenses*, ed. de E. Rubio Cremades, Madrid, Cátedra (256-267).
- MILLER, S. (1980), «Mesonero Romanos y la novela moderna en España», *Ínsula*, 407 (octubre) (1, 10 y 11).
- ORTEGA, S. (1964), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.
- PALOMO, M.^a P. (1989), «Galdós y Mesonero Romanos (una vez más: costumbrismo y novela)», en *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta» (1887-1987). Actas (Congreso Internacional, 23-28 de noviembre)*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid (217-238).
- (1994), «El artículo de costumbres y *La Fontana de Oro*», en *Textos y contextos de Galdós*, Madrid, Castalia (39-54).
- PÉREZ GALDÓS, B. (1897), «La sociedad presente como materia novelable», en Menéndez y Pelayo-Pereda-Pérez Galdós, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello (5-32).
- (1970), *Obras completas. Episodios nacionales*, Introducción, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos por F. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, Tomo I.
- (1990), «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, ed. de L. Bonet, Madrid, Península (105-120).
- (2011), *Episodios nacionales. Segunda serie*, II, ed. de E. Penas, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- RUBIO CREMADES, E. (1978), «Galdós y las colecciones costumbristas del siglo XIX», en *II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, tomo I (230-258).
- (1989a), «El costumbrismo como documentación novelesca», en *Galdós en el centenario de «Fortunata y Jacinta»*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria (103-110).

- (1989b), «*Las fisonomías sociales de Benito Pérez Galdós*», en *III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, Tomo III (207-223).
- (2009), «Larra y el costumbrismo», en *Larra. Fígaro de vuelta (1809-2009)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, 2009 (289-302).
- SECO, C. (1967), «Mesonero y la novela realista: Galdós, discípulo y maestro», en su *Estudio preliminar a las Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, BAE, Tomo I (92-95).
- VARELA Y HERVIAS, E. (1943), *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

La elaboración de la trama novelesca en la estética naturalista

Ana L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

Considerada como un constituyente indispensable en el género novelesco, la trama ha sido objeto de innumerables transformaciones a lo largo de la tradición literaria. No deja de ser significativo que en su clásico estudio sobre el origen de la novela, Watt subrayara como factor novedoso en la producción de los autores ingleses por él analizados el distanciamiento respecto a unas tramas tradicionales.¹

En el pensamiento teórico sobre la novela, desarrollado en la segunda mitad del XIX, aparece como uno de los puntos más reiteradamente debatidos el de la elección y tratamiento de la trama. De manera específica lo encontraremos tratado en las teorías estéticas de Zola y, en consecuencia, formando parte del ideario naturalista. Fijémonos en algunas de las reflexiones expuestas en algunos de sus ensayos. En «El naturalismo en el teatro», al intentar definir lo que debe entenderse por naturalismo en la literatura, señala que este debe reflejar «la relación de la vida cotidiana»,² para incidir más adelante:

La imaginación ya no se utiliza, la intriga importa poco al novelista, el cual no se inquieta ni por la exposición, ni por el nudo, ni por el desenlace [...] En lugar de imaginar una aventura, en lugar de complicarla, de preparar golpes teatrales que, de escena en escena, la conduzcan a una conclusión final, se toma simplemente la historia de un ser o de un grupo de seres de la vida real, cuyos actos se registran con toda fidelidad (Bonet, 1972: 113).

Incluso, señala Zola, bastaría con reflejar un fragmento de existencia. En otro artículo, «El sentido de lo real», Zola vuelve a contraponer la imaginación propia del autor tradicional a la observación de los naturalistas, para precisar:

1. Watt (1956). Destaca este autor, como rasgo novedoso en el *Robinson Crusoe* de Defoe, la elección como materia novelesca de la presentación diaria de las acciones cotidianas del personaje.

2. Cito por la excelente antología de Bonet.

El novelista todavía inventa; inventa un plan, un drama; pero esta invención es un trozo de drama, la primera historia que se le ocurre y que la vida cotidiana siempre le proporciona. Después, en la economía de la obra, ello tiene una importancia mínima. Los hechos están en ella sólo como desarrollos lógicos de los personajes. La gran cuestión consiste en poner en pie a criaturas vivas que interpreten la comedia humana con la mayor naturalidad posible delante de los lectores. Todos los esfuerzos del escritor tienden a esconder lo imaginario debajo de lo real (Bonet, 1972: 182).

Y precisa: «El interés ya no reside en la rareza de esta historia; por el contrario, cuanto más banal sea y cuanto más general, tanto más típica resultará» (Bonet, 1972: 183).

De tales textos podemos deducir dos cuestiones básicas relativas al tratamiento de la historia en la estética naturalista: la primera tiene que ver con la naturaleza de la historia elegida, y la segunda con su elaboración. El escritor naturalista, señala Zola, no creará una trama compleja y excepcional, como el escritor tradicional, sino que tomará como tema de su obra un asunto cotidiano y sencillo. Una trama que desarrollará, asimismo, con buscada naturalidad, evitando las convenciones literarias presentes en la tradición —la obligada disposición de un inicio, nudo y desenlace o el principio de la tensión dramática— y ocultando el artificio literario, con el fin de conseguir el anhelado efecto de lo real.

El principio de la sencillez de la historia que será objeto de la materia novelesca no puede decirse, no obstante, que sea nuevo y específico de la estética naturalista. En realidad forma parte de los principios generales del realismo, al menos tal como se concreta en la tradición literaria decimonónica.³ Anterior en el tiempo, en nuestras letras, podemos recordar, por ejemplo, el artículo de Bermúdez de Castro, «La novela moderna», donde se refiere elogiosamente a una de esas obras antecesoras de la novela realista, *La protección de un sastre* de Santos Álvarez. En él, como una de las mayores novedades de dicho texto, destacaba el crítico la casi ausencia de argumento y la sencillez de su historia.⁴

Incluso, como señala Tomás Albaladejo, la intensificación de aspectos negativos en la novela naturalista provoca en el modelo del mundo presentado en ella, un descenso del nivel de verosimilitud. La selección de un sector determinado de la realidad, con la exclusión de otros muchos, da lugar a que la novela realista presente un mayor grado de probabilidad que la naturalista, como ya escritores del momento como Pardo Bazán pudieron constatar (Albaladejo, 1992: 113-115). La conflictiva relación teoría-praxis literaria existente en la obra de Zola se percibe, desde luego, en este punto. No puede decirse que las novelas de este autor presenten unas tramas que plasmen una realidad cotidiana y sencilla. Dificilmente puede creerse que el comportamiento campesino, tal como se refleja en *La terre*,

3. Recuérdese, además, el testimonio citado de Watt, vinculado con la aparición en Inglaterra, ya en el siglo XVIII, de la novela moderna.

4. «De la novela moderna», *Semanario Pintoresco Español*, 10-05-1840.

resulte representativo de tal estamento, y que una novela que acumula un *crescendo* de violencias y horrores como esta refleje la realidad cotidiana de esta clase social, lo típico de esta, como el mismo Zola escribió. Desde tal perspectiva no puede extrañar demasiado que ya en su propia época se llegara a hablar de los excesos, casi románticos, del padre del naturalismo.

Pese a ello, la exigencia teórica de una trama sencilla claramente enfrentada al tipo de argumento complejo y repleto de puntos culminantes, se erige como uno de los presupuestos centrales de la estética naturalista. No en balde la novela española que se ha considerado la iniciadora del naturalismo en nuestras letras, *La desheredada*, presenta tal rasgo. Con su clarividencia crítica habitual Leopoldo Alas resaltó esta manera innovadora de construir la historia, defendiendo al escritor canario de las críticas recibidas al respecto. En un primer momento destaca así, en la obra galdosiana, lo que para muchos críticos fue motivo de censura: «la sencillez de acción en la novela naturalista» (Alas, 2003: 427). Haciéndose eco de los reproches del que denomina lector *idealista*, escribe:

¿Qué argumento es éste? ¡Qué pobre y qué poco enredado y desenredado! Y es verdad. Yo recuerdo que la retórica enseña que el drama, el poema, la novela deben tener exposición, nudo y desenlace; es decir, que en la obra de arte, cuando llega a estos géneros de superior interés, debe haber una madeja que por fuerza ha de enredarse, para que después el autor se dé el placer de suplantar a la Providencia y deshacer el enredo. [...] ¡Y en *La desheredada* no hay nada de esto! (Alas, 2003: 435)

Evidentemente, al analizar la obra galdosiana desde esta perspectiva, Clarín no pudo dejar de percibir el contraste con las novelas publicadas hasta el momento por el autor. Aquellas novelas de tesis en las que, influido aún por la estética romántica, el argumento se construía a partir de una compleja disposición de sucesos, sujetos a esa tradicional arquitectura de principio, nudo y desenlace asimismo rechazada por Zola.⁵ Iniciadora de la novela naturalista en España, *La desheredada* abre, pues, una nueva vía en la manera de construir la trama novelesca, de repercusiones decisivas en la evolución del género.

En su excelente aproximación a lo que definirá como «el lenguaje» de la novela naturalista, Gonzalo Sobejano destacó como uno de los parámetros fundamentales, relativo, en este caso, al orden estructural del género, la *biomorfología*. Ya en Clarín detecta este crítico el concepto de *biología artística*, referido a la principal ley del naturalismo en la composición. Una idea esta que, precisa Sobejano, había desarrollado Alas en su espléndido artículo «Del naturalismo», sin adoptar tal término. En aquel Clarín, al referirse a la finalidad perseguida por la novela naturalista, utilizaba expresiones tan reveladoras como las de «reflejo de

5. Sobre la radical innovación de Galdós en el ámbito novelesco con *La desheredada* y la influencia zolesca, pueden verse las matizaciones expuestas por Stephen Miller (1993: cap. IV).

vida», «imitación total de la vida», «imitación perfecta de lo que podría llamarse la morfología de la vida», «ilusión de parecerse a la realidad no quieta, para ser retratada, sino moviéndose, fluyendo», «perfecta imitación del movimiento», necesidad de «dejar lo imperfecto, imperfecto»... Unas consideraciones que, como bien recoge Sobejano, inciden en apuntar que la novela naturalista no sólo semántica, sino también formalmente, debía buscar ser reflejo de la realidad. De ahí el término utilizado por Sobejano de *biomorfología*. Si tanto para Clarín como para Zola la novela, como obra artística, implicaba una composición, esta, sin embargo, debía ostentar un mínimo de artificio constructivo y un máximo de reflejo (Sobejano: 2007: 187-228). Frente al relato tradicional, la novela naturalista rechazará esa trama causal preconcebida y poseedora de puntos culminantes, para optar por un tipo de trama abierta, múltiple, capaz de reflejar, en suma, el devenir, en continuo movimiento, del bullir desordenado de la existencia. La innovación introducida, a tal respecto, por la novela naturalista, no pudo pasar desapercibida, e incluso detractores de la orientación zolesca, como Menéndez Pelayo, no dejaron de reconocer su valor e interés. Refiriéndose, así, a la influencia de la escuela francesa en Galdós escribirá:

La falta de selección en los elementos de la realidad; la prolija acumulación de los detalles, en esa selva de novelas que, aisladamente consideradas, suelen no tener principio ni fin, sino que brotan las unas de las otras [...] indican que el autor procura remedar el oleaje de la vida individual y social, y aspira [...] a la integridad de la representación humana, y por ella a la creación de un «microcosmos» poético, de un mundo de representaciones enteramente suyo, en que cada novela no puede ser más que un fragmento de la novela total, por lo mismo que en el mundo nada empieza ni acaba en un momento dado, sino que toda acción es contigua y simultánea con otras (Menéndez Pelayo, 1942: 100).

Precisamente refiriéndose Sobejano a la opción naturalista por la trama múltiple y entrelazante frente a la figuración singular, lineal y acabada, destacaba el empleo del principio narrativo de la simultaneidad, como habitual en este tipo de novelas. Diferenciará el crítico, en este sentido, entre la simultaneidad mediata —una escena aparece expuesta tras otra— y la inmediata —ambas aparecen yuxtapuestas de manera conjunta—. Una manera de construcción novelesca que se aviene bien con el principio relativo a la ausencia de protagonismo único, propio de la novela naturalista, frente a la tradición anterior. La presencia, así, de un universo novelesco en que son varios los personajes que acaparan el interés del narrador provocará el que este vaya saltando, en ocasiones, de unos a otros, con las inevitables consecuencias que ello comporta en el desarrollo del esquema temporal.

Este principio constructivo lejos de ser nuevo, no obstante, en el ámbito del relato aparece como consustancial a este, y como uno de los rasgos que diferenciarán al género narrativo del dramático, tal como el mismo Aristóteles expusiera (Villa-

nueva, 1977). El desplazamiento del narrador de unos personajes a otros, con el mantenimiento, pues, de diversos hilos narrativos resulta un principio de construcción habitual en la tradición. En su aproximación a la novela decimonónica Sebold destacó ese argumento plurimembre, presente en la narrativa romántica, capaz de conseguir, según él, una visión más completa de la realidad social, al presentar un elevado número de escenarios y personajes (Sebold, 2007).

Si dicho crítico estima como novedosa esta manera de construir una historia, no puede olvidarse que el artificio en sí mismo presenta una remota ascendencia. No en balde la conocida como técnica del *entrelazado* aparece en los mismos orígenes de la ficción novelesca: los libros de caballerías. Recuérdese cómo la manera habitual de construir la trama de tales obras se basaba en el principio de la variedad, por el cual el narrador desarrollaba simultáneamente a la historia del protagonista central, las de otros caballeros. Una manera de estructuración narrativa que la épica renacentista heredaría, para llevarla a extremos insólitos. Piénsese en el complejo y abigarrado desarrollo argumental del *Orlando furioso*. En estas obras se perciben, como expresión inequívoca del manejo de dicha técnica, fórmulas del tipo «Dejamos...», «Volvamos...», etc., que llegarán incluso hasta la tradición decimonónica.⁶ El citado Sebold ejemplificará con algunas novelas galdosianas, en las que todavía se percibe el manejo de estas expresiones que evidencian el cambio de hilo en el relato. En *La Fontana de Oro* leemos: «Dejamos a Susana en el momento...», en *El audaz*: «Mientras esto sucedía...», o en *Gloria*: «Dejamos al bueno de don Silvestre...» (Sebold, 2007: 127).

Esta forma de construir una historia, enlazando diversos hilos narrativos, se aprecia de manera evidente en modalidades tan características de la estética romántica como la novela histórica y la folletinesca.⁷ En ellas se persigue, como en el relato tradicional, la búsqueda *admiratio*, de manera que la alternancia de esos distintos hilos enreda aún más el desarrollo de una trama de por sí compleja, y en la que la tensión dramática y peripecia continua siguen presidiendo su desarrollo. Una manera de elaborar una historia que puede percibirse aún en la producción inicial galdosiana. Si en la novelística de este autor seguimos incluso percibiendo la aparición de esas fórmulas que marcan las transiciones, las mismas se prolongarán a novelas posteriores, desligadas de las influencias románticas. En *Ángel Guerra*, por ejemplo, encontramos variantes de tales fórmulas, como la que inicia un capítulo «Y a todas estas, ¿qué hacía el ingenioso Mancebo?» (Pérez Galdós, 2009; 515) o más ligadas a esquemas tradicionales: «Allá se queda don Pito, y sigamos a Jusepa, que también a ella le pasan cosas dignas de ser referidas» (Pérez Galdós, 2009: 676).

6. Un ejemplo de entrelazado sencillo se produce en el II *Quijote* con la separación de amo y escudero.

7. Recuérdense, como significativo botón de muestra, los capítulos de *Ivanhoe*, cuyos finales evidencian que se está desarrollando este esquema de acciones paralelas, al concluir todos ellos con el sonido del cuerno que interrumpe las distintas secuencias desarrolladas en el espacio común del castillo.

Que el uso de este recurso nada tiene que ver con su tradicional manejo puede constatarse en esta misma obra. Al presentar un abigarrado universo humano el narrador desplazará su visión de unos personajes a otros, mostrando no solo sus hechos sino también sus reflexiones íntimas. Recordemos, como ejemplo de escenas simultáneas, los capítulos en los que el narrador presenta el temido encuentro entre el protagonista y su madre. Galdós expondrá aquí los monólogos interiores de ambos personajes, a través de ese procedimiento de simultaneidad mediata, de manera que tras haber mostrado la turbada conciencia de la madre desplazará su foco a la no menos trastornada de Ángel —«En tanto Guerra, sin sueño alguno...» (Pérez Galdós, 2009: 122)—.⁸ En tales capítulos no puede hablarse del desarrollo de sucesos importantes para el avance de la trama, producidos en una misma temporalidad, tal como sucedía en el relato tradicional. Rechazado ese tipo de trama configurada por un complejo desarrollo, los escritores bajo la nueva estética tienden a mostrar la vida cotidiana de unos personajes. Unas existencias cuyo ritmo movedido y cambiante intenta reflejar el texto literario, de manera que se acude a la técnica de la presentación simultánea de secuencias. Ejemplos de secuencias en simultaneidad mediata los encontramos, por citar algunos casos, en *La madre Naturaleza*, dedicados los capítulos del xix al xxi a presentar la salida de Perucho y Manuela, y los siguientes a mostrar cómo vive esos momentos Gabriel. O en el capítulo x de *La Regenta*, cuando el narrador nos presenta las reflexiones de Ana, al haberse quedado sola en casa, al renunciar a ir al teatro, para desplazar a continuación su foco a don Álvaro, y mostrar su situación al abandonar aquel lugar.⁹ Como en el episodio citado de *Ángel Guerra* domina en este capítulo ese otro tiempo interior, de manera que son los monólogos íntimos de los personajes lo que entrelaza el narrador.

Que en la nueva concepción de la trama el mundo íntimo de los personajes adquiere destacada relevancia lo demuestra el que una misma situación se pueda volver a presentar ante el lector, prácticamente idéntica en su desarrollo externo. Recuérdense los famosos capítulos de la carrera de caballos de *Anna Karénina* —cap. xxiv a xxix— en los cuales unos mismos hechos son enfocados desde distintas perspectivas.

Si en estos casos las reflexiones íntimas de los personajes aparecen en esa disposición de simultaneidad mediata, en *Miau* Galdós yuxtapone en un compacto entrelazado simultáneo los sueños de Abelarda y Luis —capítulo 25—. ¹⁰ El manejo de este recurso, qué duda cabe, supone un paso más en esos intentos de la nueva novela por reflejar artísticamente ese fluir inabarcable y múltiple de la exis-

8. Sobre el precedente de esta situación en un bi-monólogo de *Realidad*, véase la introducción de D. Troncoso a la mencionada edición.

9. Sobre la temporalidad en esta obra puede verse el detallado estudio de Bobes Naves (1993), o la útil visión desarrollada en su monográfico por E. Rubio Cremades (2006).

10. Sobre la novedad de este capítulo véase lo que recoge Díez de Revenga en su edición del texto galdosiano (2000).

tencia. La búsqueda por la configuración abierta e inarticulada de la trama, propia de la estética naturalista, como señaló Sobejano, dará pie a la aparición de esta técnica verdaderamente innovadora y revolucionaria en el ámbito de la narración. Si uno de los ejemplos más famosos al respecto se encuentra en el episodio de los comicios agrícolas de *Madame Bovary*, puede recordarse, también en clave irónica, el impactante final de *Judas el oscuro* de Hardy,¹¹ o dentro de nuestra novelística ejemplos localizables en Galdós y Clarín.¹²

En conclusión, dentro de la nueva estética naturalista no hay duda de que la creación y elaboración de la trama novelesca supuso un claro distanciamiento respecto a la novela anterior. El escritor tradicional inventaba, así, historias caracterizadas por su excepcionalidad con el fin de provocar la curiosidad y admiración en sus lectores. Unas historias que adquirirían una artificiosa disposición, en una sucesión de momentos intensos, y conforme a la tradicional arquitectura de un principio, un nudo y un desenlace. En este sentido el escritor tradicional recurría a la técnica de las escenas simultáneas, que a menudo complicaban el desarrollo de los hechos e intensificaban el interés lector —piénsese en el recurso de los finales de capítulos, como momentos climáticos de esos hilos que quedaban violentamente interrumpidos—.¹³ El empleo de unas fórmulas reiteradas, que explicitaban tales transiciones, ponía de manifiesto, por lo demás, la naturaleza de artificio literario de tal recurso.

Frente a ello la novela naturalista todavía inventa, evidentemente, una historia pero esta deberá ser lo más sencilla y banal posible, con el fin de provocar ese «sentido de lo real». Además no solo la historia contada deberá crear esa sensación de realidad, sino también la manera en la que se contará. De ahí esa tendencia señalada por Sobejano a la configuración abierta y múltiple que dará pie al manejo de la simultaneidad temporal, con una finalidad, no obstante, completamente diferente a la del relato tradicional. El narrador que transita de unos personajes a otros presenta, en ocasiones, escenas simultáneas que muestran momentos cotidianos de las vidas de los personajes, sin acudir a esas tradicionales fórmulas que manifiestan la interferencia del creador literario. La presencia de tal convención, lejos de regirse así por unas marcas que evidencian el artificio literario, carece de signos introductorios. De esta forma se requiere del lector una activa participación e inmersión en un texto que intenta, de alguna forma, remedar el propio fluir de los sucesos en su constante y aparentemente descontrolado movimiento. Frente al relato tradicional a veces será, además, el tiempo interno el que ocupe el lugar central en el desarrollo de esas secuencias paralelas. El caso de la obra galdosiana, en la que señalábamos esas escenas del fluir interior de conciencia en simultaneidad tanto mediata como inmediata, resulta significativo. Una nueva manera, esta última, de mezclar secuencias distintas, verdade-

11. Un escritor que construye, no obstante, sus tramas conforme a esquemas muy tradicionales.

12. Recuerda Sobejano, como ejemplo de simultaneidad inmediata, el cap. xxiii de *La Regenta*.

13. El ejemplo mencionado de *Ivanhoe* resulta una buena prueba de ello.

ramente innovadora en el panorama literario, y que será desarrollada con un mayor y más profundo alcance por novelistas posteriores. Si bien tendremos, en consecuencia, que esperar a esa gran ruptura de principios del xx y al desarrollo posterior del género¹⁴ para encontrar una proyección más directa de algunos de los principios teóricos defendidos por la novela naturalista, no puede olvidarse que el germen de algunas de esas grandes innovaciones posteriores se encuentra en aquella.¹⁵

Bibliografía

- ALAS, L., «Clarín» (2003), *Obras completas*, T. IV, ed. de L. Bonet, J. Estruch y F. Navarro, Oviedo, Nobel.
- ALBALADEJO, T. (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- APARICIO MAYDEU, J. (2001), *El desguace de la tradición*, Madrid, Cátedra.
- BOBES NAVES, C. (1993), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.
- BONET, L. (1972), *Émile Zola. El naturalismo*, Barcelona, Península.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1942), *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, T. V, Madrid, CSIC.
- MILLER, S. (1993), *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2000), *Miau*, ed. de J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra.
- (2009), *Ángel Guerra*, ed. de D. Troncoso, Madrid, Biblioteca Castro.
- RUBIO CREMADES, E. (2006), *La Regenta de Clarín*, Madrid, Síntesis.
- SOBEJANO, G. (2007), *Clarín crítico, Alas novelador*, Murcia, Real Academia Alfonso X.
- SEBOLD, R. P. (2007), *En el principio del movimiento realista*, Madrid, Cátedra.
- VILLANUEVA, D. (1977), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello.
- WATT, I. (1956), *The Rise of the Novel*, University of California Press.

14. Recuérdense las aspiraciones a una novela sin fábula expuestas, por ejemplo, por Azorín. Sobre el uso del recurso de la simultaneidad en la novela del siglo xx véase el citado libro de Villanueva (1977), o el reciente estudio de J. Aparicio Maydeu (2001: 313-332).

15. Estudio realizado dentro del Proyecto de Investigación «La interconexión genérica en la tradición narrativa» —FFI2008-03188— financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

El ensayismo hispánico en la primera mitad del siglo XIX como engarce entre ética (filosofía) y estética (literatura): J. Donoso Cortés (1809-1853) y J. Balmes (1810-1848)

Carles BASTONS I VIVANCO
Institut Jaume Balmes (Barcelona)

Nos encontramos en las primeras décadas de la primera mitad del siglo XXI, lo cual significa, en lo que ahora y aquí nos atañe, dirigir una mirada amable y objetiva a lo que fue el ensayismo hispánico hace doscientos años, es decir, entre 1800 y 1850, después de la madurez alcanzada en el siglo XVIII gracias a las plumas de Cadalso, Feijoo y Jovellanos y de un desarrollo muy meritorio en la segunda mitad de la centuria decimonónica con F. Giner de los Ríos al frente y su continuidad en los albores y primeras décadas del siglo XX.¹ Sirvan estas palabras de marco, de presentación y justificación a la vez que es obligado, una vez más agradecer, al comité organizador la aceptación de este trabajo en el que, para responder con exactitud a una de las propuestas temáticas, intentaremos conectar *per se* la dimensión ética y estética del ensayo, es decir, filosofía y literatura, ambas inseparables según manifestó en su día el profesor de esta casa J. M.^a Valverde, «*Nulla aethetica sine ethica*»,² o con anterioridad había apuntado Gómez de Baquero:

El ensayo es la didáctica hecha literatura, es un género que le pone alas a la didáctica y que reemplaza la sistematización científica por una ordenación estética [...] Según entiendo el ensayo, su carácter específico consiste en esa estilización artística de lo didáctico que hace del ensayo una disertación amena [...] El ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía (1924: 124).

Por otra parte, se da la circunstancia, además, de que el ensayo español de la primera mitad del siglo XIX, época del romanticismo, se cultiva poco y dispone de escasas figuras, solo J. Donoso Cortés y J. Balmes. Prueba de ello es que en muchos manuales de historia de la literatura su tratamiento queda reducido a la

1. J. Costa, Á. Ganivet, M. de Unamuno, Azorín, R. de Maeztu, J. Ortega y Gasset y su escuela, etc.

2. Frase popularizada que hemos visto en esta ocasión en el catálogo *Valverde, imatges i paraules*. UB, 2007.

mínima expresión o ni tan siquiera se mencionan el género y sus representantes, según hemos podido comprobar minuciosamente en algunos tratados de historia literaria hispánica.³

En consecuencia nuestra comunicación, partiendo del concepto de ensayo como género literario, pretende marcar sus límites y alcance, sus conexiones con otros géneros⁴ y trazar, en un periodo tan poco propicio, un breve perfil, casi rei-

3. De los consultados: Valbuena Prat de Donoso Cortés afirma solo: «Castelar en el tono grandilocuente había tenido un precursor, de contenido conservador muy deferente del ideario castelarino es Juan Donoso-Cortés cuyo ‘Discurso sobre la Biblia’ encierra para el mismo lector de hoy bellezas de imagen e ímpetu robusto. Pero Castelar sobrepasaba con mucho la cultura histórica de Donoso» (Valbuena Prat, 1937, II: 773). De Balmes escribe: «En el pensamiento Cataluña aporta, en lengua castellana, la obra de Jaime Balmes. Su construcción sistemática o la hábil apologética encierran una filosofía del sentido común, que se amolda al espíritu de su siglo sobre todo en España. Polemista agudo y expositor claro no pasaba de ser un escritor correcto» (Valbuena Prat, 1937, II: 782). A. del Río: «Las dos únicas figuras de la época cuyo nombre merece recordarse son las apologistas del catolicismo Balmes y Donoso [...] En el campo del pensamiento y el ensayo filosófico terminó por imperar el tradicionalismo: religión y patria. Se recuerdan y aún se leen dos escritores católicos: Jaime Balmes y Juan Donoso Cortés. Este fue orador de altos vuelos y figura brillante en la política y en la diplomacia» (Río, 1963, II: 108 y 144). Más expansivo es Ferreras: «[...] Donoso combate el liberalismo planteando un falso problema, o lo que es lo mismo, enfrentando al liberalismo contra un catolicismo que ha hecho sus pruebas. Sus discursos parlamentarios y su acción política le sitúan como uno de los más inquebrantables defensores del catolicismo [...] Su obra más importante *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* tuvo gran repercusión en España y en el extranjero; se puede decir que todos los teóricos del antiliberalismo, aun en nuestros días, se apoyan más o menos directamente en este libro. La corriente del pensamiento católica y filosófica tiene su mejor representante en el catalán Jaime Balmes; posee una sólida formación filosófica moderna; es partidario y defensor de la filosofía escocesa del ‘sentido común’. Balmes no es exactamente un enemigo de las nuevas ideas; al contrario es tan moderno que intenta admitir todo lo nuevo al mismo tiempo que lo integra; por otra parte, Balmes es acérrimo partidario del raciocinio, de la necesidad de la crítica, confesando así su filiación con el siglo positivista. La actividad de Balmes, y a pesar de la brevedad de su vida, es sorprendente; por una parte, intentará vulgarizar ese raciocinio crítico... por otro interviene activamente en la política de su tiempo con una visión moderada de los conflictos y con un afán de apaciguamiento y de progreso...» (Ferreras, 1980: 357-358). Shaw dedica un párrafo a cada uno. Entresacamos lo siguiente: «Juan Donoso Cortés, político, diplomático y orador fue el gran portavoz del conservadurismo tradicional. Su *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851) completó eventualmente el de Balmes sobre el catolicismo y el protestantismo [...] Donoso alabó desde el punto de vista práctico y utilitario la belleza de las soluciones católicas. Se recuerda a Jaime Balmes por sus enérgicos intentos de dar nueva vida a los estudios filosóficos en España sobre una base escolástica ortodoxa, matizada por evoluciones del pensamiento más recientes y sobre todo por el uso del sentido común. *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844) y *Cartas a un escéptico en materia de religión* (1846) eran vigorosas reafirmaciones de la religión tradicional mientras que con el criterio su obra más popular se dirigía directamente al público lector en general, dejando de lado a los filósofos contemporáneos. El conjunto de esta aproximación se fundaba en la apelación a un robusto, práctico sentido común y se dirigía claramente a la mentalidad de la clase media. La importancia que tiene para nuestro estudio reside en el hecho de que culpaba a los románticos de haber provocado la situación que requería sus esfuerzos de réplica. Censurando los escritos románticos como calamidad pública, abogaba exclusivamente en un retorno a los más ortodoxos principios de religión y moralidad» (Shaw, 1973: 74-76). Zavala (1982) alude muy escasamente. Con todo, quien más espacio dedica es González López (1965, II: cap. XXV). En tres obras recientes, la información es escasa por no decir nula: Rodríguez Cacho (2008): nula; c. Alonso (2010), esporádica; y en Pozuelo (2011: 477) solo aparece citado Donoso. Añádanse a todo ello, las tres páginas que dedica Aullón de Haro (1984: 22-25), las de Fernández Carvajal (1958, V: 206-208) y las entradas en dos obras de carácter casi enciclopédico: Bregante (2003) y Baasner y Ariza (2007).

4. Crítica literaria, erudición, periodismo.

vindicativo, de sus dos únicos representantes⁵ cuyas vidas casualmente coinciden en un mismo arco cronológico. Escritores hoy poco valorados y que acaso deban ya actualizarse, con la máxima objetividad y rigor, sus aportaciones a las estéticas y estilos de la literatura española del siglo XIX, sin olvidar su rol de pensadores, tampoco muy considerado desde la óptica filosófica, aunque todo hay que reconocerlo, el ensayista catalán ha sido objeto de una mayor atención.⁶

Creemos, pues, que antes son necesarias unas precisiones iniciales, a modo de interrogantes pensando una vez más en los constantes replanteamientos a que se puede someter y de hecho se someten el canon, los conceptos literarios, las fronteras, los límites, las interconexiones y el alcance de los géneros literarios, etc. He aquí dos de las cuestiones, como premisas previas, a nuestro análisis: ¿Qué es el ensayo y cuáles son sus límites? ¿Por qué el ensayismo español de la primera mitad del XIX cuenta solo con dos representantes, después de su magnífico desarrollo en el siglo XVIII?

Que sepamos no existe un estudio sistemático, reciente, riguroso, clarificador sobre el ensayo como género literario ni siquiera una antología exclusiva de textos ensayísticos, como las hay en abundancia de carácter general, de poesía, o de periodística.⁷ Es cierto que existen algunos trabajos⁸ pero, con todo, no establecen con claridad su esencia y su existencia. Nos parece, oportuno recurrir a tres definiciones, dos canónicas, extraídas de diccionarios académicos:

1. En el *DRAE* se lee «Escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato erudito. Género literario al que pertenece este tipo de escrito».⁹

2. En el *DIEC* consta: «Gènere en prosa, generalment breu, que aborda d'una manera lliure i no especialitzada els problemes més diversos amb voluntat de creació literària».¹⁰

Por su parte, resulta orientativa la definición del profesor Estebáñez Calderón, inspirada en otras que a su vez sintetiza: «Es un escrito en prosa, generalmente breve, de carácter didáctico e interpretativo en el que el ensayista aborda, desde un punto de vista personal y subjetivo, temas diversos, con gran flexibilidad de métodos y clara voluntad de estilo» (1996: 326-328) y le adjudica como

5. No aludimos a Agustín Durán y A. Alcalá Galiano por razones obvias.

6. Son interesantes, por el ejemplo, los estudios de Abellán, (1984, cap. XIV) o Forment (1998, cap. II).

7. Abundan las de poesía. Todos recordamos las de J. M. Blecua, G. Bleiberg, A. Vilanova, etc. De periodismo sigue siendo útil la de Casasús (1994).

8. Carballo Picazo (1954), Gómez Martínez (1981), el prólogo de J. Marichal (1957).

9. En su última edición (2001) p. 925, segunda y tercera acepción. Es interesante reflejar los cambios en las sucesivas ediciones. La edición de 1992 dice: «Escrito generalmente breve constituido por pensamientos del autor sobre un tema, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia» (p. 845, 2.ª acepción); la edición de 1970: «Escrito. generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia».

10. P. 155, 3.ª acepción, edición de 2009.

rasgos la brevedad, el carácter sugeridor y confesional, la intención dialogal, la carencia de una estructura prefijada, la variedad temática y la voluntad de estilo. De hecho sintetiza lo escrito por otros estudiosos.¹¹ Aún deseamos reproducir unas consideraciones extraídas de tres artículos recientes de *La Vanguardia*.¹²

El terme s'aplica a un tipus d'escriptura que raona i argumenta i que bé es pot qualificar en les seves millors expressions de literatura d'idees.

L'assaig vindria a ser un gènere no narratiu, no imaginatiu, que tracta qüestions, tota mena de qüestions, de manera oberta, no sistemàtica, amb voluntat d'estil i tot sovint amb la intervenció del jo que no dissimula o s'amaga. Pensament fresc i escriptura expressiva.

Podríem temptar una classificació orientativa del tipus d'obra que, generalment s'engloba sota el rètol d'assaig en la qual figurarien sens dubte l'assaig literari, l'assaig estricte (sobre qüestions generals) polític, filosòfic, històric i fins i tot la divulgació científica.

Una combinació encertada de bon estil literari, informació adequada sobre la matèria que es tracta i voluntat de persuasió serien els eixos de l'assaig...

El ensayo, por tanto, puede englobar la crítica literaria, la erudición, etc. Aquí nos interesan los ensayistas *sensu stricto*. Si incluyéramos como ensayistas los críticos literarios, eruditos, nos sería muy útil *ma non troppo* una obra del año 2007¹³ en la que se estudian figuras decimonónicas que impulsaron la erudición y la crítica en nuestro país. Remitimos a ella según la percepción y juicio del lector o lectora, para excluirlos o incluirlos en ulteriores estudios.

El segundo interrogante formulado *supra* implica una respuesta más compleja, condicionada, sin duda, por la mentalidad y sensibilidad románticas mucho más tendentes a la poesía y al teatro. Quede solo apuntado como tema para otro trabajo.

Nos centramos ya en las dos únicas figuras antes citadas, presentes, aunque con escaso tratamiento, en muchos manuales de historia de la literatura y de historia de la filosofía.¹⁴ Ambos tienen, además, un valor añadido: el primero poco estudiado, poco valorado hoy con estudios publicados sobre todo en los años cincuenta del siglo pasado,¹⁵ seguramente generados con motivo del centenario de su muerte y también por una situación política favorable y el segundo, porque recientemente se ha conmemorado con más pena que gloria el bicentenario de su nacimiento,¹⁶ aunque, y en honor a la verdad, hay que dejar constancia de que ha tenido un reconocimiento oficial e institucional en el Congreso de los Dipu-

11. Véase, sobre todo, la segunda parte del libro de Gómez Martínez citado en la nota 8.

12. Sus autores: M. Guerrero Brullet, X. Pla y G. Muñoz. Suplemento de «Cultura/s», 7-IX-2011.

13. Baasner y Acero (2007).

14. Véase la nota 6 y 28.

15. Caturelli (1958), Suárez (1954, 1964 y 1999), Galindo (1955).

16. Una jornada balmesiana celebrada en la Fundació Balmesiana; véase *La Vanguardia*, 1-V-2011 (44).

tados,¹⁷ no logrado, acaso, por otras figuras de las letras hispánicas. Le dedicamos también mayor atención por celebrarse este coloquio en la Universidad de Barcelona, que vio nacer y albergó mucho tiempo el instituto de enseñanza secundaria que se honra con el nombre del pensador catalán.

Juan Donoso Cortés, extremeño de nacimiento, tuvo una vida marcada por episodios familiares y políticos. Enviudó pronto y estuvo muy implicado por los vaivenes de la política española del siglo XIX hasta el punto que llegó a ser secretario de la reina María Cristina. Además, como ya se ha dicho, su valoración posterior se ha visto también afectada por coyunturas político-ideológicas muy dispares. Sin ir tan lejos, en la época franquista se recuperó, reivindicó su pensamiento,¹⁸ por ser extremadamente conservador y católico, mientras que hoy apenas se le reconoce mérito. Por este motivo, y sin caer en apreciaciones subjetivas consideramos que es una figura, si no señera, sí importante dentro del reducido panorama del ensayismo español de la primera mitad del siglo XIX. Además, encarna y defiende una línea de pensamiento respetable como cualquier otro, aunque no sea compartido. Analizando su producción, solo un título contiene la palabra ensayo: *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* recientemente reeditado,¹⁹ pero cuya primera edición es de 1851. Lo más importante de este libro es que como dice A. del Río «a pesar del extremado carácter combativo y apocalíptico de las ideas, tiene interés tanto por el fuego de la prosa, de gran retórica, como por la absoluta convicción tradicionalista que le inspira y sus atisbos de interpretación histórica» (1965: 144).

En una lectura atenta hemos rastreado y encontrado algunas ideas aún hoy de cierta relativa validez, como, por ejemplo:

¿Quién vence en ciencia a Sto. Tomás, en genio, a San Agustín, en majestad a Bossuet, en fuerza a San Pablo ¿quién es más poeta que Dante, quién iguala a Shakespeare, quién aventaja a Calderón, quién como Rafael, puso jamás en el lienzo inspiración y vida [...] Cardenales y teólogos fueron Jiménez de Cisneros y Alberoni, los dos ministros más grandes de la monarquía española. El nombre de aquel está gloriosa y perpetuamente asociado al de la reina más esclarecida y al de la mujer más insigne de nuestra España [...] Al hombre le ha sido dado poner a sus pies la sociedad desgarrada con sus discordias, echar por tierra los muros más firmes, entrar a saco en las ciudades más opulentas, derribar con estrépito los imperios más extendidos y nombrados, hundir con espantosa una las civilizaciones más altas... (250).²⁰

17. Véase el Diario de Sesiones IX legislatura, núm. 709. Comisión de Cultura. Sesión 24 del 22-II-2011 (6).

18. La prueba es la bibliografía aparecida mayoritariamente en torno mediados del siglo XX. Véase la nota 15.

19. Núm. 23 de la colección «Grandes pensadores españoles». Planeta-Agostini, Barcelona, 2011.

20. Obsérvese el tono apocalíptico, mesiánico, casi profético (crisis de valores, caída URSS y muro de Berlín, revoluciones, derrumbamiento de dictaduras —España, Yugoslavia—, primaveras árabes —Túnez, Egipto, Libia, Siria—, crisis económica y financiera, etc.).

Como contrapunto, escribió González López:

En una y otra fase de su carrera de ensayista político, fue hostil Donoso al concepto de democracia, de la soberanía popular, que postulaban en España los progresistas y los moderados más avanzados, y un firme creyente en el papel político de las minorías, ya fueran las de la inteligencia o las que tenían esta función como herencia tradicional histórica (1965: 308-309).

El profesor Navas recoge muy bien una de las tesis de Donoso sintetizada en la frase: «Donoso sostiene con evidente fervor frente a los clasicistas que el mundo moderno proviene de los bárbaros» (2007: 296), inspirada *ad pedem litterae* en: «No nos avergoncemos de decirlo: los bárbaros del norte han sido nuestros padres», afirmaciones que nos parecen incongruentes y bastante difíciles de aceptar en estas primeras décadas del siglo xxi.

Al igual que Donoso, Balmes²¹ se trata de una personalidad poco estudiada en estas últimas décadas²² y en especial en este siglo xxi: no ha despertado la atención de investigadores; no existe un estudio completo actual sobre su vida y obra; se le dedican no más de dos columnas en enciclopedias²³ y diccionarios biográficos; ha sido objeto de algunos trabajos en la segunda mitad del siglo xx;²⁴ apenas ha generado tesis doctorales²⁵ y solo algunos artículos monográficos en revistas especializadas²⁶ o en la prensa diaria con una finalidad divulgativa,²⁷ o ya, desde una perspectiva filosófica, capítulos en historia de la filosofía.²⁸

De su corta vida solo unas pinceladas para demostrar su formación humanística y sus inquietudes intelectuales. Nacido en Vic, estudió en la universidad de Cervera, se ordenó sacerdote, se doctoró en Teología, fue profesor de Matemáticas en su ciudad natal, residió en Barcelona, en Madrid y viajó a París, Bruselas y Londres. Fue un hombre de letras polifacético. En primer lugar, se trata de una personalidad literario-filosófica bilingüe que pertenece, por derecho propio, a la cultura ibérica, hispánica ya que su aportación a la historia de las ideas fue en dos lenguas (con predominio de la castellana) y por ello hay que situarlo

21. Sus *Obras completas* fueron editadas en 35 volúmenes entre 1925 y 1927 y, posteriormente, entre 1948 y 1950, en 8.

22. Roca Blanco (1997), Fradera (1998), Fernández Burillo (1991 y 1998), López Medina (1997), Larraz (1965).

23. En una de ellas —la *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. iii—, se incluye un aserto que recuperamos en la parte final.

24. Véase, además de los citados en las notas 26-28: Casanovas (1932), Rodríguez de Valcárcel (1972), Mendoza (1961), Gutiérrez Casanta (1956), Roig (1969), Torres (2004).

25. Solo hemos localizado la del sacerdote A. Bordas i Belmonte (1991) y la de la profesora M. Anglès (1992).

26. Guillamet (1992), Sanz Pascual (2010), Vilanou (2007), Ragner (1999), Lázaro Carreter (1948).

27. Artículos de Ragner (2010), Manent (2010), Reixach (2010), Bastons (2010).

28. Abellán (1984), Forment (1998).

en paralelo al lado de otras figuras,²⁹ todos ellos escritores también ensayistas en distintos ámbitos y formas, o de creación, usuarios indistintamente del catalán o del castellano como lenguas literarias vehiculares y que con sus respectivas aportaciones han enriquecido el patrimonio cultural de las letras hispánicas en las dos últimas centurias.³⁰

Cultivó el periodismo:³¹ creó y dirigió revistas de pensamiento en lengua catalana y en lengua castellana.³² Sin embargo, en este campo su aportación va más lejos por cuanto nos ha dejado una concepción, muy al estilo ensayístico, de la prensa todavía hoy válida. La entendía como un producto del pensamiento de Gutenberg, como un destello luminoso en un horizonte de tinieblas. Además, defiende la renovación de la prensa cultural y no diaria con lo que auguraba, sin duda, la importancia actual de la revista periódica de alta divulgación y especializada, con sus artículos pre o paraensayísticos.

Aparte de poeta, en lengua catalana, traductor del *Arte poética* de Horacio, escribió una obra en forma epistolar³³ y fue mediador en temas políticos y religiosos. En lo primero intercedió, tras la muerte de Fernando VII (1833), para un posible matrimonio entre Isabel II y el carlista conde de Montemolín, el hipotético Carlos VI. Tema que suscitó interesantes comentarios de J. M.^a Pemán que opinaba así sobre el particular:

Si en medio del bosque de sus obras, y entre las mil solicitudes de su personalidad polifacética tuviera uno que decidirse por un rasgo para definir y comentar su figura yo no dudaría. Para mí Balmes antes que el autor de *El Criterio* o de *La filosofía fundamental* es el hombre que quiso casar a doña Isabel II con el Conde de Montemolín, el hijo de don Carlos el pretendiente. [...] sus voces de concordia, no eran más que expresión de una más ancha visión europea. Una voz clamante de Balmes continua llena de actualidad en esta hora (1953, V: 625).

Además, Balmes escribió *Consideraciones políticas sobre la situación de España*, una obra que avala una vez más su interés por las cuestiones políticas. En el aspecto religioso estuvo muy próximo al papa Pío IX de quien admiraba sus iniciales reformas liberales y a quien dedicó el opúsculo *Pío IX* (1847) que al decir del jesuita I. Casanovas según reproduce H. Raguer (2010):

29. Entre otros, M. Milà i Fontanals, V. Balaguer, J. Maragall, E. D'Ors, J. Pla, M. Batllori, J. Vicens Vives, J. Ferrater Mora, P. Gimferrer, M. Roig, C. Riera.

30. Todos ellos, en mayor o menor grado, intelectuales y escritores bilingües. Otra cuestión es la de los escritores catalanes que usan con carácter casi exclusivo la lengua castellana, grupo en el que también podría entrar nuestro autor, objeto de estudio. Véase Bastons (2006: 157-168).

31. No se olvide que el periodismo y ensayo muchas veces han seguido líneas paralelas y que un artículo de opinión puede ser —o *de facto*— el embrión o germen de un ensayo.

32. *Lo Verdader Català*, 1843; *La Civilización, La Sociedad, El Pensamiento de la Nación*, 1844.

33. *Cartas a un escéptico en materia de religión*. Son 19 y algunos la consideran un ensayo religioso.

Cayó como una bomba en el campo de los católicos españoles y que todas las murmuraciones que en secreto corrían contra el Papa se volvieron descaradamente contra Balmes, el cual quedó solo amargado y herido de muerte al verse tratado como un hereje al defender al Papa.

Como pensador, desde el siglo XXI, se le calificaría de moderadamente conservador, jamás reaccionario y menos aún retrógrado, en la línea de una discreta escolástica, actualizador moderno de la misma desde una posición ecléctica, influido también por Descartes y Leibnitz, autor de dos tratados aún hoy de relativo valor *per se*: *Filosofía fundamental* (1846) y *Filosofía elemental* (1847). En ellas plantea cuestiones y conceptos que conviene recuperar, tales como la defensa del sentido común, de la cordura, de la sensatez desde la ética; y desde la estética, la originalidad en arte y literatura, como expresiones de la sociedad y del genio como intérprete de la relación entre arte y sociedad.

Como ensayista es autor de la obra de carácter religioso *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea*, de 1844, traducida al francés, al italiano y al alemán y muy difundida por toda Europa. También escribió *Reflexiones sobre el celibato*, de carácter apologético. En este sentido, se le considera adaptador del catolicismo al contexto de la España liberal.

No obstante, su obra más importante y conocida es *El Criterio*, libro que plasma todas las ideas de un ensayista avanzado en su tiempo y de un preclaro pedagogo. Título *per se* ya muy significativo, desde nuestra obligación, ética y estética, de aplicarlo con coherencia y sensatez.³⁴ En esta obra, se encuentran unos principios pedagógicos que en nuestros tiempos hoy suscribiríamos y firmaríamos todo el colectivo de docentes;³⁵ seguro que si se aplicaran *ad pedem litterae*, adaptándolos a cada circunstancia y a cada sistema, mucho mejoraría nuestra tan malparada educación y enseñanza. Alude sobre el enseñar, el aprender y el instruir; sobre los objetivos de la enseñanza; sobre el perfil y la situación del profesor; al talento, como capacidad intelectual, tema en el que inciden, en la actualidad y desde otra perspectiva,³⁶ el prestigioso ensayista J. A. Marina (2010) o el profesor X. Sala i Martín (2010) en un artículo periodístico:

- 1) El arte de enseñar bien no se aprende tanto con reglas como con modelos.
- 2) ¡Cuánto y cuánto falta que observar en materia de educación e instrucción!
- 3) Los padres, los maestros, los directores de los establecimientos de educación y enseñanza deben fijar mucho la atención en este punto, para precaver la pérdida de un talento que, bien empleado, podría dar los más preciosos frutos [...] El mismo

34. Aun nos permitimos añadir: necesario para operar con elementos de juicio propios, no adocenados ni aborregados, ni influidos por los hoy llamados poderes mediáticos

35. Maestros, profesores, catedráticos. En definitiva, docentes de los tres niveles educativos.

36. Balmes lo defiende como don y Marina como hábito. Véase: *Culturals- La Vanguardia* n.º 438, 10-XI-2010 (11).

interesado ha de ocuparse también en este examen; el niño de doce años tiene por lo común reflexión bastante para notar a qué se siente inclinado, qué es lo que le cuesta menos trabajo, cuáles son los estudios en que adelanta con más facilidad, cuáles son las faenas en que experimenta más ingenio y destreza...

- 4) La enseñanza tiene dos objetivos:
 - a) instruir a los alumnos en los elementos de la ciencia.
 - b) desenvolver su talento para que al salir de la escuela puedan hacer los adelantos proporcionados a su capacidad
- 5) La carrera de la enseñanza debiera ser una profesión en que se fijaran definitivamente los que la abrazasen. Desgraciadamente no sucede así, y una tarea de tanta gravedad y trascendencia se desempeña como a la aventura y solo mientras se espera otra colocación mejor. El origen del mal no está en los profesores, sino en las leyes, que no los protegen lo bastante y no cuidan de brindarles con el aliciente y estímulo que el hombre necesita en todo. Un solo profesor bueno es capaz, en algunos años, de producir beneficios inmensos a un país. Él trabaja en una modesta cátedra, sin más testigos que unos pocos jóvenes pero estos jóvenes se renuevan con frecuencia y a la vuelta de unos años ocupan los destinos más importantes de la sociedad.³⁷

Palabras y expresiones tan actuales y necesarias en nuestra época, como «ingenio», «talento», «conciliación», «sensatez», «autoridad científica», «sentido común», «defensa del saber y del conocimiento», «fuerza de voluntad», «perjuicios del orgullo y de la vanidad»,³⁸ salpican con frecuencia las más de cien páginas de esta su *opera prima*.

Por otra parte, intelectuales posteriores emitieron juicios ponderativos, o no tanto, de Balmes. Así Menéndez Pelayo³⁹ escribe con motivo del cincuentenario de la muerte del escritor catalán:

Balmes comprendió mejor que ningún otro español moderno el pensamiento de su nación, le tomó por lema, y toda su obra está encaminada a formularle en religión, en filosofía, en ciencias sociales, en política. Durante su vida, por desgracia tan breve, pero tan rica y armónica, fue sin hipérbole el doctor y el maestro de sus conciudadanos. España entera pensó con él y su magisterio continuó después de su tumba [...]. Por la forma clarísima de sus escritos, por la templanza de su ánimo libre de toda violencia y exageración, por el sano eclecticismo de su mente hospitalaria, Balmes estaba predestinado para ser el mejor educador de la España de su siglo y en tal concepto no le aventajó nadie [...] No fue un puro metafísico, un solitario de la cien-

37. *El Criterio*. Barcelona, Balmes, 1996, 11.ª edición, pp. 8, 17-18, 20, 174 y 184, respectivamente.

38. Todas ellas muy próximas a la expresión «la cultura del esfuerzo» tan esgrimida por políticos y que nosotros nos permitimos darle la vuelta y añadir también el «esfuerzo por la cultura».

39. Sirva también esta referencia para recuperar su figura y su legado ante la conmemoración en 2012 del centenario de su muerte.

cia, sino un combatiente intelectual, un admirable polemista. Es el único de nuestros filósofos modernos que ha pasado las fronteras y que ha obtenido los honores de la traducción en diversas lenguas [...] Balmes hizo cuanto pudo para divulgar la ciencia filosófica y hacerla llegar a las inteligencias más humildes [...]. Balmes hablaba y escribía con suma facilidad la castellana y nunca había empleado otro instrumento de comunicación científica fuera del latín (Menéndez Pelayo, 1908).

Azorín, por su parte, vierte el siguiente comentario:

Balmes fue uno de los espíritus más independientes y progresivos de nuestro siglo XIX. Fue filósofo y periodista. De su independencia y de su originalidad no tienen ni la más remota idea los progresistas que afectaban desdeñarle. Jaime Balmes es, en suma, uno de los espíritus más luminosos de nuestro siglo XIX. Examinarán otros su obra de filósofo y la ensalzarán. Yo rindo tributo en las páginas de un periódico al gran periodista (Azorín, 1908).

Unamuno⁴⁰ reconoce en varias ocasiones que entró en la filosofía, cuando era estudiante de secundaria, gracias a Balmes, al que considera escritor:

¡Qué efecto, Dios mío, cuando allá, en el cuarto de mi bachillerato, leí a Balmes y Donoso, únicos escritores de Filosofía que encontré en la biblioteca de mi padre! Por Balmes me enteré de que había un Kant, un Descartes, un Hegel. Apenas entendía palabra de su *Filosofía fundamental* —el ahínco mismo que regeneró mi cuerpo, me empeñé en leerla toda y la leí (1966, VIII: 144).

No puedo, pues, negar que Balmes contribuyera tanto o más que otro cualquiera a despertar mi curiosidad filosófica (1968, III: 548).

Siempre creí que en España no ha habido verdaderos filósofos y acabó de confirmarme, de corroborarme y remacharme en ello cuando vi que se daba el nombre de filósofos a escritores como Balmes (1966, I: 1228).

A la vista de su personalidad poliédrica y de las opiniones de algunos intelectuales, surge la pregunta de por qué apenas ha tenido eco mediático en los medios de comunicación su bicentenario⁴¹ cuando se trata tal vez del pensador hispánico más importante de la primera mitad del siglo XIX⁴² de esa España dominada por el absolutismo —exceptuando el trienio liberal de 1820-1823— del reinado de Fernando VII (1808-1833). Balmes era católico, sacerdote, conservador, pero no reaccionario ni de ideas cerradas; por el contrario, era una mente abier-

40. Para completar la relación Unamuno-Balmes véase Iturriz (1947) y Bastons (1991).

41. Véase la nota 2. En la prensa comarcal (*9 Nou* de la Cataluña Central) aparecieron a primeros de octubre unos artículos muy puntuales y localistas de escaso valor académico, ni tan siquiera periodístico. La revista *Recull* de Blanes (La Selva) en el número 1999 le dedicó un editorial mucho más sólido.

42. Y acaso ¿por qué no uno de los primeros en importancia de toda Europa?

ta,⁴³ con visión europea y europeísta, incomprendida por muchos de aquel entonces y otros tantos de ahora. Para la cultura española representa una personalidad valiosa, íntegra e integradora, no integrista, precursora y observadora de muchos temas y cuestiones actuales.

Á. del Río, con su habitual rigor y objetividad, afirma:

Balmes es el pensador más importante de su tiempo. Fue sacerdote y como periodista católico de combate intentó en algunas de sus campañas trazar normas conciliadoras para los bandos políticos e ideológicos que dividían a España, pero la parte más característica de su obra pertenece al campo de la filosofía y su estudio corresponde a la historia de las ideas. Solo *Las cartas a un escéptico en materia de religión* y uno de sus libros principales, *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844), pueden en cierto modo entrar en la historia de la literatura. Más que obra filosófica en el sentido técnico, esta confrontación de las dos grandes ramas de la religión cristiana es un extenso ensayo sobre la cultura y la historia occidentales (1965: 144).

En definitiva, pocas figuras, única sin duda, en su tiempo,⁴⁴ son tan «globales» desde el ámbito de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, y más inmersas, en un contexto histórico poco propicio, primera mitad del siglo XIX: en lo político, con el absolutismo monárquico de Fernando VII⁴⁵ hasta su muerte en 1833; en lo literario, con una época muy romántica en la que el sentimiento se imponía a la «ratio» en toda Europa. Fue una voz probablemente incomprendida por unos y otros, apagada prematuramente, que representaba ya puentes de diálogo⁴⁶ entre Madrid y Barcelona, entre Castilla y Cataluña, entre el uso normal e indistinto de la lengua castellana y de la lengua catalana, entre las dos culturas más ricas del estado, coincidiendo en el tiempo con la eclosión de la Renaixença catalana⁴⁷ y con la plenitud romántica castellana.

En los tiempos actuales, su sacerdocio, los juicios de intelectuales considerados hoy conservadores o incluso retrógrados⁴⁸ y la crisis actual de las Humanidades han incidido muy negativamente en la valoración de su vida y de su obra y han empañado, en consecuencia, su prestigio. Con todo, el jesuita M. Batllori, intelectual puro, historiador reconocido internacionalmente, solo movido, a pesar de su condición de eclesiástico, por el rigor, por la ética y por la objetividad,

43. *Ma non troppo* para sus detractores que, sin duda, los tuvo, los tiene y los seguirá teniendo siempre.

44. No lo superan, por supuesto, ni J. Donoso Cortés ni A. Alcalá Galiano.

45. Con la salvedad, como ya se ha dicho, del trienio liberal. Y también con el problema sucesorio dinástico, el enfrentamiento entre carlistas y cristinos, entre conservadores y liberales; la regencia de María Cristina (1833-1840), su renuncia, la regencia del general Espartero, la mayoría de edad de Isabel II, las guerras carlistas.

46. Acertada expresión de S. Espriu (1968: 148).

47. Situada hacia los años treinta, más concretamente 1833, año en que Aribau publica «Oda a la Pàtria» en la revista *El Vapor*. Véase Bastons (2011).

48. Según los citados Menéndez Pelayo, Azorín, Pemán.

escribe en torno a Balmes, en torno a este pensador que, con sus luces y sombras, con sus inevitables tics decimonónicos es, con todo, una figura relevante en la historia de las letras hispánicas, del pensamiento hispánico o del ensayismo hispánico si se prefiere, catalán y español a la vez,⁴⁹ la siguiente reflexión que, además, nos sirve como punto final, previo a las conclusiones: «L'ideal social de Balmes era de procurar la major intel·ligència, la major moralitat i el major benestar possibles per al major nombre d'homes possible...» (Batllori, 1971, III: 110).

Sean el poco espacio y tiempo para unas conclusiones provisionales:

- 1) Es necesario y urgente un estudio definitivo sobre el ensayo como género literario y situarlo en el campo de las Humanidades que exigen también una urgente reivindicación, según apunta J. Llovet (2011). Este estudio tendría que ir acompañado de una antología de textos ensayísticos.
- 2) Recuperar en sus justos límites la figura de Donoso Cortés y respetar su pensamiento.
- 3) Defender la personalidad y producción de Jaime Balmes en su poliédrica actividad: la política, la periodística, la literaria, la pedagógica.⁵⁰ En definitiva, la de pensador, la de ensayista proyectada en los ambientes intelectuales y/o culturales de este siglo XXI, tan huérfano de mentes humanistas, sabias y preclaras.
- 4) Expresar con ilusión, con esperanza, con convicción personal, profesional y académica, el deseo de que haya mucho más sentido común y criterio —dos palabras, por cierto, muy balmesianas— en los distintos colectivos sociales del mundo de hoy, o, por lo menos, en los responsables políticos de la educación y de la enseñanza (en todos sus niveles) del país, muy insensibles, por lo general, al mensaje ensayístico-pedagógico del preclaro intelectual de Vic.
- 5) Tanto Donoso como Balmes, a su manera, prepararon el terreno para una nueva eclosión del ensayo, como dice Á. del Río:

Entre tanto en pleno romanticismo se preparaba la iniciación de un poderoso movimiento intelectual de tipo moderno y raíces románticas con el viaje a varias capitales europeas y la estancia en Alemania entre 1843-1844 del fundador del krausismo español, Julián Sanz del Río (1963: 144).⁵¹

Ello constituye ya un nuevo capítulo en la historia del ensayismo hispánico.

49. Acaso también le valdría del calificativo de europeo y europeísta por sus ideas.

50. Los comentarios, entre otros, de Pemán, Azorín, Unamuno y los juicios de M. Menéndez Pelayo y C. Vilanou así lo avalan.

51. Me permito añadir que recientemente ha aparecido un estudio sobre Julián Sanz del Río. Por ser un estudio riguroso y su autor —el profesor Antonio Machín Romero— buen compañero y excelente catedrático de instituto, cito el título *Julián Sanz del río. Heterodoxo por necesidad*, Soria, Edita Soria, 2007.

Bibliografía

- ABELLÁN, J. L. (1984), «La escuela catalana del sentido común», en *Historia General del pensamiento español*, vol. IV Liberalismo y romanticismo 1808-1874, cap. XIV, Madrid (346-368).
- ALONSO, C. (2010), *Hacia una literatura nacional 1800-1900*, Barcelona, Crítica.
- ANGLÉS, M. (1992), *Els criteris de veritat en Jaume Balmes*, Barcelona, Balmes.
- AULLÓN DE HARO, P. (1984), *El ensayo en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor.
- AZORÍN (1908), «Sobre Balmes», *Diario de Barcelona*, 18-VIII-1908.
- BAASNER, F. y ACERO, F. (eds.) (2007), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- BALMES, J. (1996), *El Criterio*, Barcelona, Balmes.
- BASTONS, C. (1991), *Unamuno i la cultura catalana*, TD, UB, vol. I (255-257).
- (2006), «Contribución al canon de los escritores de Cataluña en lengua castellana desde una perspectiva comparatística», *1616, Anuario 2006* (157-168).
- (2010), «Jaume Balmes en el bicentenario de su nacimiento (1810-1848). Vigencia de su personalidad y obra en el siglo XXI», *Càtedra Nova*, 30 (117-126).
- (2011), «Víctor Balaguer (1824-1901) y Ramón López Soler (1799-1836), románticos catalanes, importadores de cultura europea», en E. Rubio, M. Sotelo, M. Cristina, V. Trueba y B. Ripoll (eds.), *La Literatura Española del Siglo XIX y las literaturas europeas*, Actas V Coloquio Sociedad Española Literatura Siglo XIX (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008), Barcelona, PPU (43-54).
- BATLLORI, M. (1971), «Jaume Balmes i Llucià», en *Gran Enciclopèdia Catalana*, III (110).
- BORDAS I BELMONTE, A. (1991), *La missió de l'església en la societat segons Jaume Balmes*, Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya.
- BREGANTE, J. (2003), *Diccionario Espasa. Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, (96-97 y 257).
- CARBALLO PICAZO, A. (1954), «El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España», *Revista de Literatura*, enero-junio (93-156).
- CASANOVAS, I. (1932), *Balmes. La seva vida, el seu temps. Les seves obres*, Barcelona, Balmes.
- CASASÚS, J. M. (1994), *Artículos que dejaron huella*, Barcelona, Ariel.
- CATURELLI, J. (1958), *Donoso Cortés. Ensayo sobre su filosofía de la historia*, Universidad de Córdoba.
- ESPRIU, S. (1968), «Poema XLVI», *La pell de brau*, Madrid, Edicusa (148).
- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, D. (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, (326-329).
- FERNÁNDEZ BURILLO, S. (1991), *L'Art de pensar bé: una introducció a Jaume Balmes*, Barcelona, Drac.
- (1998), *El misterio del conocimiento Jaume Balmes y la filosofía transcendental*, Barcelona, Balmes.
- FERNÁNDEZ CARVAJAL, R. (1958, V), «El pensamiento español en el siglo XIX», en *HGLH*, Barcelona, Barna (206-208).

- FERRERAS, J. I. (1980), *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus.
- FORMENT, E. (1998), *Historia de la filosofía tomista en la España contemporánea*, Madrid, Encuentro, cap. II (86-153).
- FRADERA, J. M. (1996), *Jaume Balmes i els fonaments racionals d'una política catòlica*, Vic, Eumo.
- GALINDO, S. (1955), *Donoso Cortés*, Madrid, Publicaciones Españolas.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1924), *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. L. (1981), *Teoría del ensayo*, Salamanca, Publicaciones USAL.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1965), *Historia de la literatura española*, Nueva York, Las Américas.
- GUILLAMET, J. (1992), «Aportació de Jaume Balmes, Pere Mata i Abdó Terrades a la periodística catalana», *Periodística*, 5 (5-76).
- GUTIÉRREZ CASANTA, F. (1956), *Balmes el filósofo de la Hispanidad*, Logroño, Tombre.
- ITURRIOZ, J. (1947), «Balmes y Unamuno. Sentido común y paradoja» *Pensamiento*, III, número extraordinario (295-314).
- LARRAZ, J. (1965), *Balmes y Donoso Cortés*, Madrid, Rialp.
- LÁZARO CARRETER, F. (1948), «Los problemas lingüísticos en el pensamiento de Balmes», *Revista de Filosofía*, núm. extra, año VII, octubre (887-906).
- LLOVET, J. (2011), *Adéu a la Universitat. L'eclipsi de les humanitats*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- LÓPEZ MEDINA, E. (1997), *El sistema filosófico de Balmes*, Vilassar de Mar, Oikos-Tau.
- MANENT, A. (2010), «Balmes no era integrista», *La Vanguardia*, 17-X-2010.
- MARINA, J. A. (2010), *La educación del talento*, Barcelona, Ariel.
- MENDOZA, J. de D. (1961), *Bibliografía balmesiana: ediciones y estudios*, Barcelona, Balmes.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1908), *Dos palabras sobre el centenario de Balmes*, Vic, Portabella.
- NAVAS, R. (2007), «Balmes Urpía, Jaime (1810-1848)», en F. Baasner y F. Acero (eds.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, Madrid, CSIC (112-117).
- (2007), «Donoso Cortés, Juan (1809-1853)» en F. Baasner y F. Acero (eds.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, Madrid, CSIC (294-300).
- PEMÁN, J. M. (1953), *Obras completas*, vol. V, Madrid, Escelicer.
- POZUELO, J. M. (2011), *Las ideas literarias 1214-2010*, Barcelona, Crítica.
- RAGUER, H. (1999), «El catalanisme de Balmes», *Àmbits*, 12 (63-65).
- (2010), «Bicentenario de Balmes», *El País*, 6-IV-10.
- REIXACH, P. (2010), «Jaume Balmes», *Diari de Girona*, 17-VII-2010.
- RODRÍGUEZ CACHO, L. (2008), *Manual de historia de la literatura española*, Salamanca, Publicaciones USAL.
- RÍO, Á. del (1963), *Historia de la literatura española*, vol. II, Nueva York, Holt, Rinehart Winston.
- ROCA BLANCO, D. (1997), *Jaime Balmes*, Madrid, Orto.
- RODRÍGUEZ DE VALCÁRCEL, A. (1972), *Balmes, hombre y político de la armonía*, Vic, Anglada.
- ROIG, J. (1969), *Balmes filósofo: investigación sobre el sentido íntimo y actualidad de su pensamiento*, Barcelona, Balmes.

- SALA I MARTÍN, X. (2010), «El verdadero fracaso escolar», *Cultural's La Vanguardia*, 438, 10-XI-2010 (11).
- SANZ PASCUAL, A. (2010), «El tiempo en la filosofía de Balmes», *Manual Formativo de la revista de Acta*, núm. 55 (53-59).
- SHAW, D. L. (1973), *Historia de la literatura española 5. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel.
- SUÁREZ, F. (1954), *Donoso Cortés en el pensamiento europeo del siglo XIX*, Madrid, Rialp.
- (1964), *Introducción a Donoso Cortés*, Madrid, Rialp.
- (1999), *Vida y obra de Juan Donoso Cortés*, Pamplona, Eunate.
- TORRES, C. (2004), *La Ética de Jaime Balmes*, Pamplona, Public. Universidad de Navarra.
- UNAMUNO, M. de, (1966), «Recuerdos de niñez y juventud», *Autobiografía y Recuerdos, Obras completas VIII*, Madrid, Escelicer.
- (1966), «Sobre la lectura e interpretación del Quijote», *Paisajes y Ensayos, Obras completas I*, Madrid, Escelicer.
- (1968), «Un filósofo de sentido común», *Nuevos Ensayos, Obras completas III*, Madrid, Escelicer.
- VALBUENA PRAT, A. (1937), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VILANOU, C. (2007), «Jaume Balmes, criteri i pedagogia», *Revista Catalana de Pedagogia*, 5 (285-340).
- ZAVALA, I. (1982), *Romanticismo y realismo*, en *HCLE*, Barcelona, Crítica.

«Después del fin del arte» o el juego con los estilos en la tercera serie de los *Episodios nacionales* de Galdós

Lieve BEHIELS

Lessius / Katholieke Universiteit Leuven

El filósofo de la historia y crítico de arte Arthur Danto publicó en 1984 un libro controvertido bajo el título *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Como todo libro con un título tan llamativo y una reputación de escándalo, las lecturas no fueron siempre las más acertadas. Danto nunca extendió el certificado de defunción del arte. La tesis del libro consiste en que lo que ha terminado es el gran relato del arte, después de lo cual los artistas pueden seguir trabajando libremente, sin tener que insertarse en un relato progresivo y sin tener que justificar su actividad conquistando siempre nuevas parcelas. En un artículo posterior, Danto declara que para él, el fin del arte significa el fin de la tiranía de la historia, del hecho de que para tener éxito como artista, uno tenga que llevar adelante la historia del arte, colonizando el futuro novedad por novedad.¹ Es en este sentido en que el arte actual se puede calificar de «posthistórico».

Arthur Danto ha configurado una teoría estética que le permita dar cuenta de las artes plásticas que veía surgir en las galerías de Nueva York a partir de los años sesenta del siglo xx, no se trata, pues, de una teoría que se pueda trasplantar sin más a la literatura del siglo xix. Lo que me parece sugerente en el pensamiento de Danto es su visión integradora del arte, que comprende también las formas artísticas que caen fuera del «linde de la historia» y su distanciamiento frente a la idea de que para poder hablar de una obra de arte es necesario que esta obra signifique un avance que excluya lo anterior. Para Danto, esto no implica que ya no haya criterios de calidad para juzgar una obra.

En los estudios de literatura sigue existiendo, aunque muchas veces de modo implícito, la convicción de que una corriente supera de alguna manera la anterior. El cambio suele tener connotación positiva, trátese del abandono de géne-

1. «When I say that this condition is the end of art, I mean essentially that it is the end of the possibility of any particular internal direction for art to take. It is the end of the possibility of progressive development. [...] In my case [...] it means the end of the tyranny of history—that in order to achieve success as an artist one must *drive art history forward*, colonizing the future novelty by novelty» (Danto, 1998: 139-140).

ros² o de tendencias. Así el folletín, que forma parte de la subliteratura, en boga, grosso modo, entre los años cuarenta y sesenta del siglo XIX, se condena al olvido, tanto por los novelistas y críticos de las décadas siguientes como por los del XX. El propio Galdós, como veremos a continuación, también intervino en este proceso. Incluso en las metáforas utilizadas por la crítica se descubre la apreciación de lo folletinesco como algo condenado a desaparecer: unos hablan de «un leve contagio» (Ynduráin, 1970: 71), otros de una «sombra» (Blanco Aguinaga *et al.*, 1979: 112), en el mejor de los casos, de un «fertilizante» (Zavala, 1971: 175).³ Un ingrediente importante, tanto del drama romántico como de la novela popular y la literatura del realismo europeo, es el melodrama. Como observa Peter Brooks, sigue habiendo muchos críticos que lamentan los supuestos extravíos melodramáticos de los grandes autores del XIX como Balzac o James, pasando así al lado del papel fundamental del melodrama en estas novelas.⁴

Tratándose de la novela, entre los escritores y críticos del XIX (y del XX) se ha producido una especie de relación metonímica entre el folletín y la novela de la época romántica.⁵ Como los novelistas más populares de esta época son los autores de novelas por entregas, novelas «de intriga, con sucesos y coincidencias muy dramáticos, sorprendentes e inverosímiles», según reza la definición del diccionario de María Moliner, hay manera de destinar al olvido el romanticismo con los mismos argumentos que el folletín.

Veamos unos ejemplos del propio Galdós. En su reseña de los *Cantares* de Melchor Palau, publicada en *La Nación* el 25 de febrero de 1866, arremete alegremente contra las expectativas del lector del folletín y de la novela por entregas:

2. No entramos en la discusión de si realmente se puede considerar el folletín como un género. Para una definición, ver Andreu, 1982: 34-35.

3. Zavala toma el caso de la novela *Los misterios del Saladero* (1860) de Ceferino Tressera, para ilustrar que sus «personajes son, en gran medida, configuraciones anteriores de la novela realista posterior»: relaciona don Pío, militante en todos los partidos, con Juan Bragas de Pipaón, Amparo con Isidora Rufete, la historia de amor entre Rafael y Rosendo con la de *El audaz* (Zavala 1971: 148-149). La autora observa también una continuidad entre la novela social de Ayguals de Izco y la gran novela realista: «Las enrevesadas y truculentas narraciones anticlericales de Ayguals, el mundo madrileño y andaluz de las clases bajas, las historias de amores vedados, la intolerancia religiosa, serán los grandes temas de Galdós, Valera, Clarín» (Zavala, 1971: 164).

4. «The sentiment that melodrama is only vulgar and degraded near-tragedy, that the Romantic theatre is warmed-over Renaissance bombast and failed tragedy, that such novelists as Balzac, Dickens, Dostoevsky, even Henry James have more or less frequent lapses from 'serious (social) realism' into lurid romance, remains prevalent and blocks an understanding of the very premises of all this literature» (Brooks, 1995: 55).

5. No hay lugar aquí de detenernos ni en la definición ni en la periodización del romanticismo en España. Como explica muy bien Leonardo Romero Tobar, «Las propuestas de parcelación del acontecer histórico tienen siempre altas dosis de imprecisión, en la medida que traducen construcciones teóricas poco flexibles y, también, peculiares índices de refracción personal de los proponentes. La delimitación temporal del romanticismo español es prueba elocuente de ello» (Romero Tobar, 1994: 100). Como muestra de que el folletín se toma como la parte que representa el todo (el romanticismo), una cita de un artículo de Biruté Ciplijauskaitė: «En su estudio sobre el realismo romántico, Fanger enumera varios rasgos característicos de este tipo de escritura, que fácilmente se encuentran en el primer Galdós: escenas con misterio folletinesco, uso del contraste y del *chiaroscuro*, énfasis en la metrópolis y en los barrios bajos» (Ciplijauskaitė, 1998:93). Todos los rasgos enumerados forman parte del repertorio folletinesco, identificado aquí con el romanticismo.

Dennos impresiones fuertes, un cangilón de acíbar y otro de menta en cada página, aunque la pintura de caracteres no sea muy feliz, y el sostenimiento de los mismos esté un poco descuidado: dennos un puñal que destile sangre y ocho corazones que destilen hiel, aunque el plan no peque de verosímil y el ideal poético brille por su ausencia. Realidad, realidad: queremos ver al mundo tal cual es: la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa... etcétera... [...] El gancho de traperero que empuña la *novela social*, rebuscadora de inmundicias, ese gancho-escalpelo es el único plectro con que puede hacer resonar su lira la musa de nuestro siglo (Pérez Galdós, 2004: 299-300).

Iris Zavala comenta esta reseña satírica como «la burla más destructora del romanticismo» (Zavala, 1971: 172). Siguiendo esta línea de pensamiento se podría, pues, leer este texto galdosiano como un manifiesto antirromántico, y considerar la literatura del XIX hasta cierto punto como un arte que se mueve por manifiestos («manifiesto-driven art», Danto, 1997: 37) que deciden lo que sigue «dentro» y lo que se deja «fuera» del linde de la historia.⁶ En las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», un texto de 1870, Galdós, aludiendo a las expectativas del público lector de novelas, abunda en el mismo sentido: «El público ha dicho: “Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adúlteros, extremos de amor y odio”, y le han dado todo esto» (Pérez Galdós, 2004: 11). El eco de estas condenas que se enuncian por críticos y autores del siglo XIX que se encuentran en una dinámica vanguardista, se percibe hasta la época presente. Por otro lado, existe una tendencia a «recuperar» a autores del siglo XIX apuntando a rasgos que faciliten su aceptación dentro de un canon contemporáneo: así Galdós se transformó en posmoderno *avant la lettre*.⁷

Este fuerte ataque de Galdós contra una literatura que destruye en el lector la capacidad de percibir los matices sutiles y el espíritu crítico no impide que sus primeras novelas, *El audaz* y *La Fontana de Oro*, así como las primeras series de *Episodios nacionales*, y sobre todo la primera, obedezcan a una estructura folle-

6. Ver Andreu (1982: 95-100) para un análisis de los textos críticos en los que Galdós arremete contra la novela de tipo folletinesco.

7. Así por ejemplo, el traductor Adri Boon empieza su posfacio a la traducción al neerlandés de *Tormento* del modo siguiente: «Het werk van Benito Pérez Galdós vertoont veel postmoderne trekjes avant-la-lettre en in deze negentiende-eeuwse soap springen ze wel bijzonder evident naar voren» (“La obra de BPG muestra muchos pequeños rasgos posmodernos *avant la lettre* y en este culebrón decimonónico se hacen particularmente evidentes”). A este respecto, nos quedamos con el siguiente comentario de John Kronik: «Pero no es que Galdós se adelantara a su tiempo, como se suele decir de Stendhal o de Buchner o del teatro de Valle-Inclán. Galdós es en todos los aspectos un escritor de su tiempo. Los responsables de las redefiniciones y redennominaciones de Galdós lo son sus lectores, que han encontrado en los textos galdosianos aquellos códigos que ellos, en sus situaciones particulares, en sus nuevas condiciones espaciales y temporales, estaban capacitadas para descifrar» (Kronik, 1995: 2006).

tesca.⁸ Sabemos que Galdós pasa de la sátira antifolletinesca virulenta a la ironía no desprovista de ternura en el tratamiento que le dispensa al género en su obra de ficción. El folletín ocupa hasta cierto punto el papel funcional que cumplía la novela de caballerías en la obra de Cervantes. Galdós es un caso ejemplar de los «asimilaciones y rechazos»⁹ que se producen en la novela realista de la estética del romanticismo. Isidora, la protagonista de *La desheredada* (1881), «cae» porque «quiere vivir un folletín» (Zavala, 1971: 149),¹⁰ Ido del Sagrario (*Tormento*, 1884; *Fortunata y Jacinta*, 1886-87) es el más famoso folletinista entre los personajes galdosianos, y con las reminiscencias a sus lecturas folletinescas, Ponce y Obdulia se caracterizan como los personajes de *Misericordia* (1897) que menos tienen los pies en la tierra. El género depreciado se recupera con la debida distancia irónica.

La condena de la estética folletinesca se relaciona con una concepción estético-social que distingue el arte «superior» o «culto» del arte «inferior» o «popular» y que ha entrado algo en decadencia en las últimas décadas en las que expresiones de la cultura popular tanto contemporánea como histórica se encuentran valorizadas y puestas en el centro del análisis cultural. Ahora que hay series televisivas más valoradas que películas de cine, gracias a su complejidad narrativa (Mittel, 2006), un crítico como Rubén Benítez puede afirmar que «el género [folletinesco] va a subsistir [...] como una estructura característica definitivamente incorporada no solo al radioteatro y otras formas de la cultura popular, sino también a la novela culta española a partir del Realismo» (Benítez, 1997: 695). Esto se explica porque «los novelistas populares del siglo XIX han descubierto la psicología social de los lectores» y, más importante aún, porque

la novela popular mantuvo viva la estructura básica de toda ficción: el relato de un suceso común o extraordinario en el que el *buen narrador* marca con tonos de mayor intensidad aquel detalle, sentimental, patético o macabro, cuya eficacia convierte al

8. Montesinos plantea en forma de pregunta lo que intenta realizar Galdós a partir del folletín: «Ya vimos cuántos esfuerzos hizo Galdós por alejar de sí lo que tenía de deleznable y ridículo, pero ¿no cabía hacer con él algo parecido a lo que hizo Cervantes con los libros de caballería? ¿No sería posible, apartando de la novela lo más absurdo, lo más inverosímil del folletín, mantenerla en la misma marcha vertiginosa que seducía a los lectores, y, por lo que parece, a Galdós también?» (Montesinos, 1980a: 107). En la página siguiente, Montesinos pasa de describir lo folletinesco a destacar «lo más novelesco, a la antigua manera, a lo “romántico” (los personajes de Lord Gray y Miss Fly), con lo cual quedan fusionados una vez más los distintos conceptos. Un término que permite ‘ennoblecere’ el procedimiento seguido es el de “novela bizantina”» (Montesinos, 1980a: 106).

9. «La novela, la novela corta y el cuento español entre 1870 y el fin de siglo dan fe de un complejo juego de asimilaciones y rechazos del romanticismo, que pueden ser abiertos o subrepticios, conscientes o insospechados». Ver Behiels y Steenmeijer, 1999: 7.

10. Alicia Andreu ha dedicado un estudio a la novela popular decimonónica dirigida un público femenino y destinada a constreñir el imaginario femenino dentro de los límites de la decencia burguesa; muestra hasta qué punto Galdós, a pesar de condenar esas novelas por falsas, en su propia obra aboga por valores bastante similares. Según Andreu, la novela popular con la que más parecido tiene la intriga de *La desheredada* es *La Cruz del Olivar* de Faustina Sáez de Melgar (Andreu, 1982: 116-130).

oyente o al lector en activo participe del acto de narrar (Benítez, 1997: 695, cursiva nuestra).

Con lo cual a las formas artísticas que quedan fuera del linde de la historia también se les pueden aplicar criterios de calidad.¹¹

Antes de adentrarnos en el juego de los estilos en la tercera serie de los *Episodios nacionales*, conviene detenernos en el segundo texto programático más conocido de Galdós, su discurso de ingreso en la Real Academia de 1897. Observa la nivelación de las jerarquías sociales junto con una inconsistencia de las ideas artísticas:

[...] en el orden literario, parece que es ley la volubilidad de la opinión estética, y de continuo la vemos pasar ante nuestros ojos, fugaz y antojadiza, como las modas de vestir. Y así, en brevísimos tiempos, saltamos del idealismo nebuloso a los extremos de la naturalidad; hoy amamos el detalle menudo, mañana las líneas amplias y vigorosas; tan pronto vemos fuente de belleza en la sequedad filosófica mal aprendida, como en las ardientes creencias heredadas (Pérez Galdós, 2004: 111).

Esta misma «confusión evolutiva» (Pérez Galdós, 2004: 111) la observa entre los críticos. La conclusión programática que saca Galdós es que, al desaparecer las categorías sociales y los tipos que las representaban, el arte debe dedicarse a «dar a los seres imaginarios vida más humana que social» (Pérez Galdós, 2004: 112). Al año siguiente, en 1898, empieza la redacción de los nuevos *Episodios nacionales*. Es tentador preguntarse si en estas novelas históricas Galdós ha sacado algunas conclusiones de estas reflexiones.

Hemos visto que el violento rechazo de lo romántico-folletinesco en los textos críticos de la primera época no ha impedido un uso fecundo de esta estética en las grandes novelas realistas de los años ochenta y noventa al modo irónico. El uso de la estructura folletinesca como base de un conjunto novelesco amplio, centrado en un mismo personaje, también se perpetúa en los nuevos *Episodios*. Comparando los manuscritos de la tercera serie con la versión publicada en libro, Peter Bush ha observado cambios léxicos que demuestran cómo Galdós intensificó conscientemente el juego con lo folletinesco.¹² María de la Paz Yáñez ha comparado el uso intertextual del folletín en la primera y en la tercera serie. La mayor diferencia entre las dos series consiste según ella en el proceso de enunciación.

11. El propio Galdós parece distinguir grados de calidad. En *Narvéz*, segunda novela de la cuarta serie, reproduce un diálogo entre dos personajes que comentan un dicho de la reina María Cristina según la cual la historia de España es un folletín:

«— Pero la reina madre habló del folletín sin calificarlo, y ahora debemos decir *folletín malo*...

— No, *folletín tonto*» (*Narvéz*, cap. 28 en Pérez Galdós, 2007a: 279).

12. Según Bush, «In his revisions, he played with the vocabulary of intrigue and brought in a range of synonyms to keep the reader amused by his ingenuity» (Bush 1981: 46).

Mientras la primera serie se caracteriza por un narrador único, en la tercera son múltiples las voces narrativas que se expresan en diálogos y sobre todo a través de la correspondencia epistolar. Las cartas cruzadas¹³ comunican las visiones contrapuestas de los personajes y piden un lector que coopere activamente en la búsqueda de una verdad siempre elusiva, con lo cual estamos muy lejos de la voz narrativa monologante y autoritaria del folletín (Yañez, 1996: 166-167).

Pero en esta tercera serie, que en lo histórico abarca los años de 1834 a 1846, se advierte además un uso no irónico de lo folletinesco y melodramático, como veremos a continuación. Los años tratados corresponden con el auge del movimiento romántico en España y la guerra carlista y Galdós no deja de poner en paralelo la furia contraproducente de románticos y guerreros.¹⁴ El romanticismo como estilo literario y estilo de vida es tematizado en la trayectoria de algunos de los protagonistas como Fernando Calpena y Aurora Negretti y queda discutido por otros personajes en múltiples ocasiones.¹⁵ A primera vista, se establece un cuadro interpretativo sencillo que equipara lo romántico con lo malo y lo clásico con lo bueno. La pareja de locamente enamorados no termina en la muerte o el suicidio, sino que ambos terminan casándose con personas psicológica y socialmente más adecuadas.¹⁶

Pero si consideramos la descripción de acontecimientos decisivos, vemos que Galdós se sirve en ocasiones de procedimientos del melodrama puro, cuya eficacia es tanto mayor en cuanto en otras ocasiones lo evita cuidadosamente. Fernando Calpena desconoce su ascendencia y esta incógnita pesa sobre él. Su madre encomienda la revelación de su origen en toda discreción a su amiga Valvanera, y el hecho se relata escuetamente en una carta de Calpena a su amigo don Pedro Hillo (Pérez Galdós, 2007a: 810). No asistimos a ninguna escena espectacular de anagnórisis. Pero además de saber quiénes son sus padres, Fernando necesita una posición social transparente. Para poner fin a la situación que le impide a su hijo establecerse en el mundo, Pilar decide confesar su desliz a su esposo. Como no hay comunicación en el seno de la pareja, confía esta delicada tarea a un amigo común, abogado. El cuerpo da la medida de la autenticidad de las emociones y así entramos en el melodrama. Anota Pilar en una carta a Valvanera: «Bastante tengo con mi drama, de cuya realidad no puedo dudar por los torozones y ho-

13. Para la función de lo epistolar en la configuración del personaje de Pilar Calpena, ver Behiels, 2001.

14. Un ejemplo: en el episodio *La estafeta romántica* el propio Fernando Calpena asocia los suicidios de los jóvenes que participan en la ola wertheriana con el clima de la guerra civil, en una reflexión sobre la decadencia de la raza española: «¿Y qué me dices de la facilidad con que los chicos y las chicas que han sufrido algún desengaño siguen las huellas del joven Werther? ¿Pues y la guerra civil, esta sangría continua, esta prisa que se dan unos y otros a fusilar rehenes y prisioneros, como cobraran de la tierra o del negro abismo un tanto por cadáver? ¿No es esto, en la vida española, una instintiva querencia del aniquilamiento?» (Pérez Galdós, 2007a: 759).

15. Como bien dice Montesinos, es «El romanticismo al alcance de todos» (Montesinos, 1989b: 61).

16. Como dice Diane Urey, se puede considerar la vuelta al redil de Fernando como el sacrificio simbólico del romanticismo al realismo: «He is the symbolic sacrifice of romantic idealism to realism» (Urey, 1989: 58).

ribles sacudidas que me causa pataleando dentro de mí» (Pérez Galdós, 2007a: 817). Pilar vive los días anteriores a la confesión indirecta en una gran tensión que describe así a su amiga Valvanera: «Te daré cuenta del romanticismo que se apodera de mí como una enfermedad del cuerpo y del alma, con fiebres y terrores [...]» (Pérez Galdós, 2007a: 830). A continuación relata sus pesadillas. En los días que siguen la comunicación de la terrible noticia para el marido engañado, los esposos residen en lugares separados. Según el abogado, Felipe, que ama con locura a su mujer, necesita reposo. Pero Pilar no resiste a la tentación de ir a observar en secreto a su marido:

La cabeza de Felipe, que apenas blanqueaba hace quince días, es ya enteramente blanca; su cuerpo, antes arrogante y derecho, se encorva hacia la tierra; su paso es vacilante; se agarra a las sillas que encuentra próximas. [...] Desapareció hacia la sala de armas; le seguí, apoyándome también en los muebles para no dar con mi cuerpo en tierra... Pasó por habitaciones oscuras, por habitaciones alumbradas. Iba hacia la mía, hacia donde yo vivo, donde duermo, donde sufro y medito y tramo mis combinaciones mentirosas. Allí está mi pensamiento, que permanece en aquel ambiente cuando yo salgo, y allá va Felipe a buscarme... (Pérez Galdós, 2007a: 840)

El hundimiento moral del esposo, que no encuentra expresión mediante las palabras, se exterioriza a través del lenguaje mudo del cuerpo.¹⁷ Esta escena en la que los gestos del marido espiados por la esposa dan fe del fracaso matrimonial es una escena melodramática que la maestra del dominio de sí misma y de la ironía que es Pilar condenaría si la viese representar en un escenario, pero que describe con toda seriedad a su amiga Valvanera. En el párrafo siguiente libra a su corresponsal las reflexiones metaliterarias que le inspira lo ocurrido: «Su figura claudicante, agobiada por el dolor, los blancos cabellos, el rostro extenuado, la respiración ansiosa, se representaban no sólo ante mi imaginación, sino ante mis ojos. [...] ¿Será esto romanticismo? Sólo sé que es verdad» (Pérez Galdós, 2007a: 840). Finalmente, Felipe perdona a su mujer, pero en la carta en la que Pilar anuncia esta noticia, no figura la descripción de ninguna escena de perdón, porque los esposos siguen sin comunicarse directamente (Pérez Galdós, 2007a: 853). Tampoco se ofrece al lector un relato pormenorizado de la escena del primer encuentro directo entre Fernando y Pilar, aunque sí se nos obsequia con un comentario del narrador acerca del lenguaje de los cuerpos: «El gesto, el signo,

17. La conclusión de Peter Brooks en su estudio sobre el melodrama puede servir de comentario de esta escena: «Melodrama offers us heroic confrontation, purgation, purification, recognition. But its recognition is essentially of the integers in combat and the need to choose sides. It produces panic terror and sympathetic pity, but not in regard to the same object, and without the higher illumination of their interpenetration. Melodrama cannot figure the birth of a new society — the role of comedy — but only the old society reformed. And it cannot, in distinction to tragedy, offer reconciliation under a sacred mantle, or in terms of a higher synthesis» (Brooks, 1995: 205).

la sonrisa, la expresión de ojos y boca, eran para entrambos nuevo lenguaje» (Pérez Galdós, 2007a: 887).¹⁸

La última vuelta de tuerca que da Galdós al carácter folletinesco de la tercera serie se produce en el episodio *Los ayacuchos* cuando Fernando se reencontra con Demetria, convencido de que se van a casar por fin al día siguiente. Pero esta le impone una demora más porque primero Fernando debe recuperar a Santiago Ibero para Gracia, la hermana menor de Demetria. Después de ocho novelas en las que el vocablo «romántico» ha servido numerosas veces para calificar los asuntos de los personajes y los de la guerra, este relanzamiento de las aventuras de Fernando cuando la conclusión estaba a la vista, se describe ya no en los términos del folletín, sino en los de la mucho más prestigiosa mitología clásica: Demetria presenta la búsqueda de Santiago como el séptimo trabajo de Hércules que tiene que acometer Fernando (Pérez Galdós, 2007a: 1164). En uno de los últimos capítulos de la novela, Fernando lanza un comentario que también se puede leer como una reflexión metanarrativa:

Este *séptimo trabajo* que mi mujer me impuso ha resultado tan fácil, que debemos dudar de su desenlace lisonjero. No he tenido que afrontar peligros, ni que dar batallas, ni que vencer obstáculos serios de la naturaleza y de los demás hombres. Si después de tantas felicidades, llegáramos al fin del *trabajo* viendo realizado todo lo que apetecíamos, se alteraría el orden natural de las cosas humanas (Pérez Galdós, 2007a: 1231).

Cuando todo sale bien, ya no puede haber relato. La llegada de la felicidad anhelada significa necesariamente al mismo tiempo el final de las aventuras y del placer de la lectura.

A nuestro parecer, hacia 1900, cuando está en el cénit de su carrera literaria y dueño de su arte, Galdós ya no necesita excluir de su quehacer ni géneros ni estilos. Aunque la ironía frente al movimiento literario romántico español y europeo y los comportamientos excesivamente irreflexivos de algunos personajes están muy presentes, lo folletinesco subyace a la estructura del relato ficticio y puede considerarse una elección adecuada para dar cuenta de los sobresaltos que se producen en la historia española entre 1834 y 1846.¹⁹ Además, aparecen en la serie escenas melodramáticas que no pasan por el tamiz de la ironía. Así pues, Galdós se ha liberado de la tiranía del progreso histórico para tramar sus novelas en libertad, integrando también el melodrama en la «obra de arte total» (Romero To-

18. Una reflexión metaficticia del narrador deja claro que aquí se quiere evitar el sentimentalismo empalagoso: «Y como el más lerdó puede imaginar, cual si las viera, las ternuras, la hermosa efusión del encuentro de aquellas almas, se omite la descripción prolija del suceso» (*Vergara*, cap. 11, en Pérez Galdós, 2007a: 887).

19. Comenta Montesinos: «La guerra, la política, la literatura, combinadas para hacer de España un manicomio endiablado. La expresión literaria de ese mundo había de ser un desmelenado folletín» (Montesinos, 1980b: 52).

bar, 1988: xlix) que constituye su narrativa. Así concretiza la «confusión evolutiva» que observa en el panorama literario finisecular.

Bibliografía

- ANDREU, A. (1982), *Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL.
- BEHIELS, L. (2001), «Las cartas de Pilar de Loaysa: ejercicio del poder y exploración de la conciencia», *Anales Galdosianos*, 36 (65-72).
- BEHIELS, L.; STEENMEIJER, M. (1999), *Asimilaciones y rechazos: presencias del romanticismo en el realismo español del siglo XIX*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi (*Foro Hispánico* 15).
- BENÍTEZ, R. (1997), «Novela popular y folletinesca», en V. García de la Concha, *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe (675-695).
- BLANCO AGUINAGA, C.; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, I. M. (1979), *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) II*, Madrid, Castalia.
- BROOKS, P. (1995), *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press.
- BUSH, P. (1981), «The Craftmanship and Literary Value of the Third Series of *Episodios nacionales*», *Anales Galdosianos*, 16 (33-53).
- CIPLIAUSKAITĖ, B. (1988), «El romanticismo como hipotexto en el realismo», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del XIX*, Barcelona, Anthropos (90-99).
- DANTO, A. (1997), *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press.
- (1998), «The End of Art: a Philosophical Defense», *History and Theory*, 37, 4, (127-143). (Theme Issue 37: *Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*).
- KRONIK, J. W. (1995), «Galdós, novelista realista, moderno, postmoderno...», *Siglo diecinueve*, 1 (205-214).
- MITTEL, J. (2006), «Narrative Complexity in Contemporary American Television», *The Velvet Light Trap*, 58, (29-40). <http://justtv.files.wordpress.com/2010/12/mittell-narrative-complexity.pdf> (09-10-2010).
- MONTESINOS, J. F. (1980a), *Galdós I*, Madrid, Castalia.
- (1980b), *Galdós III*, Madrid: Castalia.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2004), *Prosa crítica*. Introducción y edición de J.-C. Mainer, Madrid, Espasa Calpe.
- (2007a), *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*, Barcelona, Destino.
- (2007b), *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*, Barcelona, Destino.
- ROMERO TOBAR, L. (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- (1998), «Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España», en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe (XIX-XLIX).
- UREY, D. (1989), *The Novel Histories of Galdós*, Princeton, Princeton University Press.

- YÁÑEZ, M.-P. (1996), «De Amaranta a Pilar: La evolución de Galdós entre las dos etapas de *Episodios nacionales*», en E. Geisler y F. Povedano (eds.), *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, Frankfurt-am-Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana (149-168).
- YNDURÁIN, F. (1970), *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus.
- ZAVALA, I. M. (1971), *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya.

El realismo según Rafael Altamira, Ramalho Ortigão y Alfredo Opisso: las mil hojas de la cebolla

Laureano BONET
Universitat de Barcelona

Elle se comparait elle-même à ces meduses dont l'éclat transparent, si vif dans la fraîcheur et le mouvement des vagues, s'en vient mourir sur le rivage en petites flaques gélatineuses.

ALPHONSE DAUDET, *Le Nabab*¹

La presente comunicación llega con varios años de retraso. Su hábitat más idóneo habría sido el simposio que nuestra Sociedad celebró en 2005 bajo el título de *La literatura española del siglo XIX y las artes* o, acaso, el que tuvo lugar en 2008 a propósito de *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*. Sin embargo, esa demora tiene una explicación nada infrecuente en el mundo filológico, donde las vías muertas, los caminos inciertos, las dificultades en descubrir pistas retrasan la preparación de un libro, un artículo o, en este caso, una breve disertación. Hasta que por fin, y de manera imprevista, la comunicación empieza a tomar vuelo, aun cuando sea un poco a destiempo. A decir verdad, llevo casi dos lustros preparando la edición del ensayo —de hecho, un libro serializado— «El realismo y la literatura contemporánea» que a lo largo de buena parte de 1886 Rafael Altamira dio a conocer en *La Ilustración Ibérica*: la paciencia de la universidad que publicará dicha edición es prodigiosa...

Quien les habla se topó largo tiempo con un escollo al parecer insalvable: Altamira elogia unos artículos acerca del realismo —bajo el doble filo pictórico y literario— que alguien, un crítico portugués escondido tras la tan burlona más-

1. Daudet 1878: ix, 169. (Cuando cite una novela, pondré siempre en romanos el capítulo y, acto seguido, la página para con ello facilitar a los lectores la localización del texto). Como hago constar después en el texto, quisiera también en esta nota mostrar mi gratitud más sincera a los profesores Maria Joao Lello Ortigão de Oliveira (Universidad de Lisboa) y António Apolinário Lourenço (Universidad de Coimbra) por su generosidad en facilitarme una serie de documentos de altísimo valor que han permitido que la presente comunicación llegara a buen fin.

cara de «Simplicio Feijão» («Simplicio Alubia», o «Simplicio Habichuela»),² publicaría en el diario progresista de Oporto *A Folha Nova* el 17 y 20 de enero de 1884 con el título «Arte e Horta. Pontos de Estética». Varias cartas públicas dirigidas a Anatólio Calmels —un escultor academicista en el Portugal de la época—³ que, en septiembre y octubre del mismo 84, Alfredo Opisso traducirá para *La Ilustración Ibérica*, a su vez bajo el seudónimo de «Carlos Mendoza», un seudónimo que solía utilizar en sus críticas de arte y literatura e, igualmente, en diversos libros de divulgación historiográfica.

Finalmente hemos logrado dar con el personaje que se esconde tras dicha máscara: José Duarte Ramalho Ortigão, el ilustre cómplice de Eça de Queirós en tantas aventuras literarias. Me encontré con dicha pista en un blog portugués de carácter cultural, donde se aludía a una conferencia ofrecida por la profesora de bellas artes M. J. Lello Ortigão de Oliveira, descendiente del propio Ramalho Ortigão. Más tarde, gracias al profesor A. Apolinário Lourenço, he podido ya consultar los textos originales y adentrarme en el pensamiento literario de este crítico, cuyas *Farpas*, a la vez sabias e irónicas, podrían ubicarse en un terreno no lejano al de los *Paliques* clarinianos: en ambos sobresale el mismo afán por ejercer una ‘crítica higiénica’ nada indulgente, incluso despiadada, pero densa siempre en ideaciones. Poco después la lectura de los libros *O Paraíso Invisível* y, sobre todo, *Aurélia de Sousa em contexto. A cultura artística no fim de século*, de la misma profesora de la Universidad de Lisboa, me ha brindado nuevas, y muy sabrosas, pistas. En ellos se hace referencia a esos artículos tan repletos de «intuições insuspeitadas» (Oliveira, 2006: 164), y que, informa por su parte Opisso, desataron cierta polémica en los círculos intelectuales de Lisboa:⁴ uno de sus

2. Corrijo la grafía portuguesa de este seudónimo: en *La Ilustración Ibérica* aparece siempre «Simplicio Feijao».

3. Célestin Anatole Calmels, más conocido como Anatólio Calmels (1822-1906), fue un escultor francés, formado en París, y que pasó gran parte de su vida en Portugal. Sus monumentos, esculturas y medallones decoran los palacios y recintos públicos de diversas ciudades lusitanas, especialmente Lisboa y Oporto.

4. En el *incipit* que abre su traducción de los textos de Ortigão declarará Opisso: «Un discretísimo escritor portugués que ha tenido por conveniente ocultar su nombre bajo el seudónimo [de Simplicio Feijão], ha publicado recientemente una serie de *Cartas* que han llamado poderosamente la atención en los círculos artísticos y literarios de Lisboa, por exponerse en ellas, en una forma tan humorística como profunda, la doctrina completa de la moderna crítica naturalista» (Opisso, 1884: 614). Entiende, a ese respecto, José-Augusto França que los artículos de Ramalho Ortigão pudieran calificarse de «o manifesto possível da estética naturalista em Portugal» (Oliveira, 2006: 164). No obstante, y en algún párrafo, supera a las claras Ortigão el ámbito naturalista para acercarse a algunas querencias simbolistas que tomarán decisiva importancia en los modernismos peninsulares e iberoamericanos del fin de siglo. Es de notarse, pongo por caso, el siguiente énfasis puesto en favor de la sinestesia, a la luz quizá del soneto «Voyelles» de Rimbaud (tres años atrás José Martí había aplaudido también los cruces entre sensaciones en *Sección constante*, y otro tanto hace Opisso en un artículo que verá la luz un poco más tarde, en 1885, en *La Ilustración Ibérica*): «[...] enquanto os fisiologistas do sistema nervoso nos não explicarem o segredo de mil analogias inteiramente misteriosas, achadas pelo nosso espírito entre sensações na aparência as mais estranhas entre si; enquanto, por exemplo, eles nos não disserem por que razão, para um grande número de indivíduos, o nome de Luisa é azul, enquanto o nome de Ana é branco e o nome de Ricard é vermelho, o cheiro do cravo é quente, a letra A é grave e a letra I é aguda; enquanto isto se não esclarecer —digo eu— a estética poderá estar suficientemente constituída para os usos especulativos da cri-

textos «mais decisivos sobre a radicalidade do pensamento estético» (Oliveira, 1999: 81). Ahora la doctora Ortigão de Oliveira me está facilitando nuevas noticias con lo que nuestra comunicación apenas será poco más que *work in progress*: unos simples apuntes sobre diversas reflexiones contenidas en «Arte e Horta» y la huella que depositarían tanto en Opisso como en Altamira.

La traducción que realiza Alfredo Opisso es fiel al texto portugués —aunque en algún pasaje resulte fragmentaria—⁵ y está, además, arropada por numerosas acotaciones, muy útiles para ir pulsando el pensamiento realista en la década de 1880, una década con tantos sobresaltos polémicos a cuenta de Émile Zola, sus códigos estéticos, sus logros o carencias en el terreno de la escritura narrativa, según es bien sabido. Solo un instante de esta traslación acusa cierta infidelidad si bien ello, paradójicamente, enriquezca aún más el enunciado puesto en la pluma de Ramalho Ortigão. En pleno desarrollo de su interpretación del realismo, en sintonía siempre con el concepto de «lo feo», y bajo la atenta vigilancia de la mimesis (una mimesis no libre, empero, de *opacidad* formalizadora), comentará Ortigão que

Assim como o contacto da mediocridade diminui e degrada a proporção natural das coisas, o talento artístico expurga exalta e enobrece, pelas suas simples propriedades de refracção, todas as imagens que nos transmite.

A arte é a eterna desinfectante de toda a prodição em que toca. Perante a evocã do génio as coisas mais abjectas, passando com toda a sua intensidade viva da realidade natural para a realidade artística, deixam por esse simples facto de ser una vergonha de raça, de nação ou de família para se converterem numa conquista e numa glória da humanidade (Ortigão, 1988: 286).⁶

Alfredo Opisso (muy cercano al naturalismo, pese a algún que otro reparo) trasladará del siguiente modo tales enunciados, añadiéndole, hecho nada irrisorio, al sustantivo *refracción* el epíteto *fidelísima*:

tica, mas não o está decerto para a técnica de nenhuma das belas-artes» (Ortigão, 1988: 287-288). No he podido consultar directamente dichos artículos tal como aparecieron en *A Folha Nova* por estar estos últimos meses cerradas, y en obras, diversas dependencias de la Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa).

5. En el *incipit* mencionado en la nota anterior, proseguía Opisso, justificando esos recortes: «Nada mejor que transcribir por entero los deliciosos artículos de que hablamos, pero embárganos la duda de si sería posible insertarlos en toda su integridad en vista de la crudeza de algunas citas, por lo cual nos limitamos a trasladar lo más sustancioso de las expresadas *Cartas*» (Opisso, 1884: 614).

6. Conforme irá observando el lector, solo en muy contados casos facilito el texto portugués de estos artículos de Ramalho Ortigão: utilizo, al contrario, la traslación castellana de Alfredo Opisso dado que nuestra comunicación gira en muy buena parte en torno a Rafael Altamira y su ensayo *El realismo y la literatura contemporánea*, en una de cuyas páginas confiesa el autor que ha leído justamente la versión española de las *Farpas ramalheanas*, interesándose además por las acotaciones que va desarrollando Opisso al hilo de esa traducción. Constituye, a su vez, tal comunicación un nuevo eslabón en una ya larga serie de trabajos míos dedicados a Rafael Altamira —algunos de los cuales se mencionarán en diversas notas al pie de página—.

Así como el contacto de la medianía disminuye y degrada la proporción natural de las cosas, del mismo modo el talento artístico expurga, exalta y ennoblece, por sus simples propiedades de refracción fidelísima, todas las imágenes que nos trasmite. El arte es el eterno desinfectante de toda la podredumbre en que toca. Ante la evocación del genio, las cosas más abyectas pasando con su intensidad viva desde la realidad natural a la realidad artística, dejan por ese mero hecho de ser una vergüenza de raza, de nación o de familia, para convertirse en una conquista y en una gloria de la humanidad (Opisso, 1884: 634).

Esos grupos léxicos en cuyo seno brillan conceptos tan decisivos como copia *refractada* si bien *fidelísima*; tensiones entre la fealdad y una pulcritud inherente al arte; pugna, por lo tanto, entre dos «realidades», la natural y la artística; la purificación, como síntesis última, de la realidad más grosera por medio de esa *poiesis* nos sitúan en el meollo de las especulaciones de Ortigão, Opisso y, por último, Rafael Altamira quien leyó con sumo interés dicha traducción cuando estaba preparando «El realismo y la literatura contemporánea». Haciendo hincapié en la importancia de lo feo para la acuñación de una fórmula naturalista que haga suya eso que entendemos por *vida total* (la más empírica y, a su vez, la enraizada en las oscuridades de la conciencia), estimará nuestro crítico muy «recomendable» la serie de *Cartas* de «Simplicio Feijão». Pues:

En medio de burlas, lleno de gracejo, marca perfectamente el carácter del Arte moderno, trayendo con buen acuerdo citas de Fromentin y de Thoré, dos críticos franceses poco conocidos en España. El señor «Mendoza» ha dado cuenta de estas cartas en *La Ilustración Ibérica* y [...] sus observaciones finales sobre la crítica y el Arte, concretas y precisas, son dignas de leerse y de tenerlas muy en cuenta, relacionándolas con las últimamente publicadas por Lemaître en la *Revue Politique et Littéraire*, con las que concuerdan y se completan mucho aquellas. La cuestión de lo feo en el Arte está bien tratada por «Feijão» y bien comprendida por «Carlos Mendoza» (Altamira, 1886: 666-667).

La trama semántica que bulle en esas citas va espesándose poco a poco: el *feísmo*, muy en particular, visto como una conquista del «Arte moderno», a saber, el *arte naturalista*. (Es de recordar que en Barcelona, y en fechas cercanas, Ramón D. Perés había calificado el realismo/naturalismo de «modernista», pese a no agotarse en Zola sino, al contrario, extenderse hacia un sentido más bien polisémico: se trataría, en rigor, de los primeros atisbos de una Modernidad, o *Modernism*, que irá tomando cuerpo en Europa a lo largo de las siguientes décadas y que no se extingue, pues, con la sensibilidad del *fin de siècle*.)⁷ E, igualmen-

7. Será en *L'Avens*, y en 1884, cuando R. D. Perés fije por vez primera en las letras catalanas la categoría estética de *modernismo*, en su alcance primigenio de aceptación de las aportaciones europeas más audaces que coincidían, aquellos días, con unos planteamientos de cariz realista-naturalista, según confesará posteriormen-

te, la mención de un crítico que el joven Altamira respetaba mucho: Jules Lemaître —tan encomiado a su vez por Clarín—, quien había meditado también acerca del engarce entre la fealdad, o las impurezas inherentes a la vida, y el texto literario que, como tal, aspira a alcanzar una cierta pulcritud formal, una artísticidad plena y autosuficiente.

Esa artísticidad que ennoblece lo vulgar, lo tosco, otorgándole una cierta belleza constituirá, en efecto, el hilo conceptual con que Ramalho Ortigão va enhebrando sus cartas: una belleza que, entiende, nada tiene que ver con los cánones más puristas de la época y con tantas raíces dieciochescas aún. Pero no debiera olvidarse que este crítico sabe muy bien deslindar lo feo «en» el arte de lo feo «del» arte, ya que esto último significaría, a todas luces, el «mal arte» por decirlo con la clásica fórmula de Bernard Bosanquet vertida en 1892 (1934: 403). Y aquí entra el trozo más llamativo del título que abre nuestra comunicación: la presencia de la *allium cepa*, la *cebolla*, esa planta cuyas hojas lucen «una delicada transparencia de pérola» y, pese a ello, es considerada muy vulgar —la contrafigura de la aristocrática *rosa*, dirá Ortigão: una flor, esta última, «desnaturada» por mil trucos de laboratorio— (Ortigão, 1988: 297).

Pues bien, la humildísima *cebolla* se expande en forma de punzante imagen que irá iluminando más y más los sucesivos textos de Ramalho Ortigão. Su razón anida en una noticia que recoge *Arte e Horta*: en Lisboa, y a comienzos de 1884, la pintora Berta Ortigão Ramos, hija de nuestro crítico, colgó en una exposición organizada por la Sociedade de Belas-Artes un lienzo cuyo título era *As Cebolas*.⁸ Tal tema no fue del agrado de Anatólio Calmels, representante, vale reiterarlo, de un ya por entonces más que entumecido academicismo, quien declaró en el *Jornal do Comércio*:

te: «Quan aquesta paraula [modernisme] s'usava sobretot al estranger, en la època en que aquí fou escrita [1884], no era més que un sinònim de *modern*, y moderníssima era llavors la tendència realista en l'Art, que després ha sigut despreciada per les noves generacions» (Perés, ¿1920?: 44). En el seno de la literatura castellana Clarín juzga asimismo el naturalismo como una suerte de «literatura modernísima», según expone en el artículo «Lecturas. A muchos y a ninguno», inserto en *La Ilustración Ibérica*, 19 de marzo de 1887, y recogido dos años después en *Mezclilla* (Alas, 2003: IV, 1212; las cursivas son del autor). En rigor, la voz *modernismo*, y derivaciones tales como *modernista*, *modernísimo*, *moderno*, empezaban a entrecruzarse en la prensa cultural española de los primeros 1880, destilando en mayor o menor medida esas connotaciones realistas/naturalistas. Así, y una vez más en *La Ilustración Ibérica*, aparecerá también en la pluma de «Fernanflor» en un par de ocasiones dentro del mismo artículo: aludiendo a unas páginas de *Lo prohibido* hace notar este periodista que constituyen «un fragmento interesante como estudio de las corrientes modernas». Y después, refiriéndose a un poema de Eusebio Blasco, indica con más precisión nominalista que su «mayor mérito es, el muy grande, de su *modernismo*» (Fernández Flórez, 1885: 258; cursiva del autor). Aporto nueva documentación sobre estas cuestiones en: «Las memorias inéditas de Ramón D. Perés y algunos de sus protagonistas: M. Menéndez Pelayo, Clarín y J. E. Rodó», *Salina*, en prensa.

8. Berta Ortigão Ramos, nacida en 1863, «foi discípula de Columbano Bordalo Pinheiro e expôs sobretudo naturezas-mortas em várias exposições, entre as quais na XIII da Sociedade Promotora e I do Grémio Artístico». Pero su prometedor carrera artística se frustraría al casarse «com un homem rico», e interesarse cada vez más «na vida social», ante el enfado de su padre (Oliveira, 2006: 217).

No podemos dispensarnos de censurar la escuela del cuadro número 122. ¡Tan lindas manecitas removiendo cebollas! Un bulbo feo, bueno únicamente para hacer llorar a las cocineras. ¡Cuánto más agradable no sería copiar flores o frutas! (Opisso, 1884: 614)

Dicho comentario incitará a «um indignado Pai Ramalho» a descomponer entre burlas y veras, al amparo de Zola «e possivelmente Taine» (Oliveira, 2006: 163 y 165), los lugares comunes típicos de un neoclasicismo ciertamente *pompier* con el paso del tiempo y al servicio —son palabras suyas— de las «altas classes dirigentes» (Ortigão, 1988: 262), donde lo estético se mezcla con un moralismo muy rancio también en 1884. El concepto de *petrificación* podría, a ese respecto, aplicarse a aquellos rasgos del pensamiento conservador en las cosas del arte que encarna de manera un tanto simplona el «pobre» Anatólio Calmels (Oliveira, 2006: 168): un arte ajeno a la Historia y que desprecia cualquier atisbo de vida, una vida bulliciosa e insolente —incluso *sucia*—.

Un arte, en suma, que postula una noción de la belleza encaminada a confortar al espectador: sus «ojos» —le recrimina Ortigão a Calmels— están subordinados a la «inspiración cortesana», al «arte aristocrático» y no admiten el «arte libre» (es muy revelador ese membrete naturalista) tan afín a la tradición pictórica anterior al neoclasicismo y cuyas raíces se ahondan en la fecunda tierra del Medioevo (Opisso, 1884: 615). Aquella tradición que, añade Ramalho Ortigão, renacerá con el siglo XIX, y en cuyo seno se agita la realidad, con sus miserias, sus llagas, su visión orgánica, y nada abstracta, de la muerte —también sus risas, sus muecas—, de acuerdo con un buen número de obras maestras. Tal ocurre con *Los borrachos*, de Velázquez; *El mendigo*, de Murillo; *La mujer hidrópica*, de Gerrit Dou; o *La lección de anatomía*, de Rembrandt, con un cadáver ya «en [...] descomposición». A las que debiéramos agregar —continúa Ortigão, en traslación, una vez más, de Opisso— pinturas donde impera la mueca sórdida y perversa, como las debidas a Frans Hals, Adriaen van Ostade, Goya, Wilhelm Busch o Paul Gavardi. En dichos lienzos se agitan borrachos, pordioseros, pocilgas, tabernas, «utensilios asquerosos de cocina», «vasos rabelesianos», animales «inmundos» o «incontinentes»... Un revoltillo asqueroso y vivaz que —concluye— acecha a modo de «infección [...] el santuario de las academias» y «cuyo aspecto carnavalesco, enteramente regocijado», inyecta «una alegría perversa» en nuestra imaginación (Opisso, 1884: 615).⁹

9. Nótese la modernidad que destilan esas breves citas, y que parecen presagiar la estética de *lo grotesco*, donde se mezclan la vida y el horror, la fiesta y la muerte, el regocijo y el sacrilegio, según irán teorizando en el siglo XX Ramón Pérez de Ayala, Mijail B. Bajtin, Wolfgang Kayser, Philip Thomson o Joyce Carol Oates, por citar unos pocos nombres. Le reprocha también Ortigão a Calmels su devoción por los «asuntos bonitos», en detrimento de los «asuntos feos», desagradables y «sórdidos» (Opisso, 1884: 614). Puntualizará, por ejemplo, la mencionada J. C. Oates en su «Afterword to Haunted: *Tales of the Grotesque*» que lo grotesco es cabalmente «la antítesis más radical de *lo bonito*» (Oates, 1994: 304).

Antagonismo, en resumidas cuentas, entre el «orden» como requisito para la «belleza» —de acuerdo con el *dictum* neoclásico urdido entre nosotros por Samaniego—¹⁰ y esa «grande nature» que entra a borbotones en un cuadro, tras barrer la «routine» más yerta, conforme sentenciará Zola en *L'oeuvre* (1886: X, 399). Altamira, al igual que Ortigão y Opisso, aboga también por relativizar la noción de belleza —frente a las, en su sentir, *sequedades* dieciochescas— para, con ello, reinventar tal categoría, a fin de conciliar el arte y la «intensidad viva» de la realidad. Una relativización que se adivina en la cita que transcribe Ortigão: el aforismo que algunos adjudican a Alberto Durero «Toda a preocupação da beleza é inútil na arte» (Ortigão, 1988: 265). Una sentencia que, desde el siglo XVI, parece presagiar, con insólita precisión, uno de los rasgos más cruciales en la cultura europea de estos dos últimos siglos y, muy en particular, el espíritu de las vanguardias...

Frente al sesgo totalizador con regustos neoclásicos, Ramalho Ortigão advierte —a través de un cierto tamiz romántico, nada inusual entre los naturalistas— que lo bello es un «fenómeno [...] subjetivo». Mas dicha experiencia de lo bello implica también —matizará acto seguido— «una correlación de mis propias ideas con las ideas en boga en el medio [social] en que me hallo»: ese tamiz romántico se ajusta, por consiguiente, a un criterio en gran manera positivista. La belleza, así, es heterogénea, libre, dinámica en un doble plano subjetivo e histórico o social: «un argumento sin vuelta de hoja», anota exultante Alfredo Opisso (1884: 638).

Pero Altamira irá muchísimo más lejos que Ortigão y Opisso, equiparando en buena parte belleza y fealdad, toda vez que ambas —arguye— se atraen mutuamente en el seno de la «experimentación» naturalista. Vida y arte, en definitiva, dejan de entorpecerse —según ocurría, a su juicio, con el neoclasicismo—, enriqueciéndose por el contrario uno al otro. Indica que «parece un contrasentido eso de usar lo *feo* en un arte eminentemente *bello*». Y, sin embargo, «nada más legítimo». Puesto que la

idea de belleza envuelve el concepto de *perfección*; algo totalmente bello habla de ser totalmente perfecto, cosa imposible [...] tratándose de este mundo. De aquí que en todo objeto haya —siquiera mínimamente— un rincón de fealdad. Viceversa, no hay objetos absolutamente feos, sino feos en un aspecto, o en la mayoría de sus puntos de vista, o en aquel con que preferentemente se ofrece en la vida. Tratándose de obras cuyo campo de acción es la humanidad, se contraponen el lado moral y el físico, a veces tan en desacuerdo en esto de *fealdad* y *belleza*. Resulta siempre, que bien por el algo *bello* que hay en [...] las cosas, bien por el recurso estético de la contrapo-

10. Como es bien sabido, frente a Vicente García de la Huerta proclamará Samaniego que «el *orden* es la ley primera y primer principio de todas las cosas; [...] sin él no puede haber belleza ni perfección» (Menéndez Pelayo, 1974: I, 1301). Cabe, empero, reconocer que el contexto inmediato dulcifica un tanto este dictamen tan fulminante, como bien advierte el mismo Menéndez Pelayo.

sición de luz y sombras, lo *feo* tiene cabida en el arte [...]. Hay más. La *fealdad* en las cosas es algo *real*, una parte de la vida en que nos movemos, por lo tanto un aspecto de la experimentación total del artista (Altamira, 1886: 634-635).¹¹

En esa trama de nombres, intertextos que va configurando nuestra comunicación apareció ya Jules Lemaître, a quien Altamira estudiará atentamente entre 1885 y 1886.¹² También dicho ensayista reflexiona sobre la *relativización de lo bello* a la luz del naturalismo, y a propósito del libro de Jean-Marie Guyau *Les Problemes de l'esthétique contemporaine*, impreso en el otoño de 1885 (es decir, unos meses más tarde que «Arte e Horta»): conjunto de disquisiciones que enriquecerá algunas páginas de «El realismo y la literatura contemporánea». Sus tesis concuerdan con las esgrimidas por Ortigão y Opisso pues califica la belleza de fenómeno «en très grande partie subjectif», dado que «n'est rien en soi: il consiste dans certains rapports entre les choses et l'âme humaine». Por ello,

Il faut donc renoncer à en donner une définition unique, qui sera toujours très vague, très incomplète et fautive par quelque point. Le mieux est de chercher ce qu'est le beau pour les différents groupes d'esprits. [...] Mais je songe maintenant que l'enquête serait peut-être inutile, car la plupart des hommes n'ont point une conception du beau qui leur soit propre. Quelle est, dans nos admirations, notre part à nous, et celle de l'enseignement, de la tradition, de la mode? Il suffirait donc de chercher ce qu'est le beau pour chacun des principaux artistes et, par suite, pour la troupe de ses fidèles, de ceux qui sentent comme lui. L'esthétique ne serait plus ainsi qu'une branche de ce que Sainte-Beuve appelait l'histoire naturelle des esprits.

Gracias a esa relativización será posible (añade Lemaître, apoyándose directamente en Guyau) «democratiser le beau», verlo «partout», incluso «dans l'industrie moderne, dans la démocratie et dans les machines à vapeur» (Lemaître, 1884: 489). Ya que, argumenta ahora el propio J.-M. Guyau, el arte y el industrialismo absorben sin vacilación la realidad más fisiológica —la vida en voraz borboteo— y no hay, en consecuencia, incompatibilidad alguna entre ellos, a diferencia de lo que sostenían Ruskin y Sully Prudhomme. La máquina, en definitiva, como *obra de arte* nada desdeñable —en ella se encarna, además, una nueva «beauté du mouvement»— puesto que

11. Estudié ya algunas de estas consideraciones altamiranas sobre la estética de la fealdad en mi trabajo «Rafael Altamira y la cuestión del 'feísmo' en las letras realistas», en *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alicante, del 10 al 13 de diciembre de 2003*, ed. de E. Rubio Cremades y E. M.ª Valero Juan, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004 (107-119).

12. Análisis la exégesis que realiza el joven Altamira de unos textos de Jules Lemaître en: «Rafael Altamira, lector de la *Revue Bleue*: ecos del debate francés sobre el naturalismo», *Rafael Altamira: prensa, epistolario y escritura memorialista* (Seminario internacional), Universidad de Alicante, 5-6 de octubre de 2011 (En prensa).

un grand nombre des machines de l'industrie possèdent déjà au plus haut degré une beauté poétique, parfois una véritable sublimité, qui tient précisément à ce que leur reproche M. Sully Prudhomme, à ce que les puissances prodigieuses dont elles disposent sont condensées, cachées en leur sein, et se révèlent tout à coup par un apparent miracle. Les forces mécaniques de la nature sont si bien transformées en elles que, lorsqu'elles arrivent au point d'application, elles y aboutissent méconnaissables et éclatent à nos yeux comme une création nouvelle (Guyau, 1921: 118).

Una sublimidad en ocasiones, *effrayante*, turbadora, que puede asimismo mimetizar aquellos rasgos más poderosos de la naturaleza, según lo atestiguan —dice ahora Guyau—, los «tentacules énormes» de una grúa, el ojo amenazador de un cañón, o «une locomotive [...] courant sur les rails de fer qu'elle fait trembler» y «puissante comme la volonté humaine». O, por citar otro ejemplo, «le corps [...] monstrueux» de los más modernos navíos de guerra, comparable «au *Léviathan* de Hobbes». En este último caso tenemos, además, «une personification, sous une forme étrange, non plus seulement des forces de la nature, mais des forces sociales unifiées, disciplinées, dirigées par un pouvoir invisible [...]» (Guyau, 1921: 118, 120 y 121-122). Arte, naturaleza, vida social, por tanto, se encadenan entre sí, propiciando la acuñación de una nueva tipología de la belleza, en absoluto suave o complaciente.

Ignoro si Ramalho Ortigão conoció los diversos pasajes del libro de Jean-Marie Guyau que vieron ya la luz, antes de 1884, en la *Revue de Deux Mondes* y la *Revue Philosophique*. Un libro que, en cita ahora bien elocuente de Alfred Fouillée, «montre le coté vital de l'art, je veux dire son lien essentiel avec la vie» (Fouillée, 1921: x). O, conforme este crítico pormenoriza aún más en una monografía dedicada también a J.-M. Guyau, «Si l'art n'était qu'un jeu, on pourrait craindre qu'il ne disparût devant la science et l'industrie; s'il est, au contraire, la prise au sérieux de la vie en toutes ses manifestations [...], l'art devra se trouver toujours mêlé à l'existence morale et matérielle de l'humanité» (Fouillée, 1901: 38).

Queda, en consecuencia, un hilo conceptual y erudito oscilando en el aire, sin lograr emparejarse con los restantes. En cualquier caso, ese descubrimiento, tan 'moderno' ya, de una *rara belleza* todavía no asumida por la Academia (que sigue juzgándola *fea*), inserta en la vida urbana, con sus muchedumbres fluyendo por las calles, sus fábricas en pleno hervor creativo se adivina a su vez en los textos ramalheanos, al amparo ahora de una página del pintor y literato Eugène Fromentin. Un trozo de esta cita —y cita que entusiasmará a Opisso— dice:

La pintura de hoy es la de la multitud, la del ciudadano, del trabajador, del *parvenu*, del primero que aparece, hecha para ellos y de ellos. Trátase de ser humilde con las cosas humildes, pequeño con las pequeñas cosas, sutil con las cosas sutiles, acogiéndolas todas sin omisión y sin desdén, entrando fácilmente en su intimidad, indagando con afecto su manera de ser. Es un caso todo de simpatía, de curiosidad y de

paciencia. De hoy en adelante el genio consistirá en no preconcebir cosa alguna, en no saber que se sabe, en dejarnos sorprender por el modelo, en no preguntarle sino a él de qué modo quiere que lo representen. En cuanto a hermohear, nunca; ennoblecer, nunca; corregir, nunca; otras tantas mentiras y trabajo inútil (Opisso, 1884: 650).¹³

Un alegato *democratizador* del hecho pictórico que enlaza con la frase atribuida a Durero —y mencionada atrás— de que la «preocupación de belleza es inútil en el arte» (Opisso, 1884: 614):¹⁴ ahora los filamentos de la trama vuelven a juntarse para reflejar así uno de los cauces que irán anudando esta agudísima *Farpa* de Ramalho Ortigão. En fin, en ese juego de intertextos que van y vienen surge algo incuestionable: Ortigão, Altamira y Opisso atestiguan que por la década de 1880, en un tiempo de intensa pugna entre realismo e idealismo, entre lo *concreto* (o matérico) y lo *genérico* (o abstracto) se culmina la ruptura con una determinada herencia neoclásica y, a la vez, tiene lugar una reorganización del discurso artístico. Y, con ello, la búsqueda de un nuevo canon estético —bajo la guía del positivismo— que cierre la deconstrucción realizada por el romanticismo del *ordenancismo* dieciochesco, pero otorgándole más rigor, más coherencia:¹⁵ el nuevo realismo, que triunfa por toda la Europa de la segunda mitad del XIX como una «precisa», amplia y serena «reforma literaria», según resaltará el propio Altamira (1886: 467). Acierta en este sentido René Wellek cuando señala que el naturalismo fue una «teoría tanto de exclusión como de inclusión», y en dicha inclusión entran aquellas simas de la realidad que más soliviantan a los idealistas: «lo feo, lo repulsivo, lo vulgar» se volverán ya, con todo derecho, en «temas legítimos para el arte» (Wellek, 1963: 241).¹⁶

13. La cita portuguesa y, a partir de esta, la versión española son muy fieles. Comp. Fromentin, 1876: 165. Estudio la presencia de la multitud urbana en la narrativa del último tercio del XIX —y a la luz de Walter Benjamin— en «*La papallona*, de Narcís Oller: els murmuris, les llums i les ombres de Barcelona», Narcís Oller, *La papallona*, Valls, Cossetània Edicions, 2010 (7-40).

14. Anotaba también Jules Lemaître en su artículo sobre el libro de J.-M. Guyau que una de sus máximas características lo constituye el énfasis puesto en «*démocratiser le beau*» y «*le faire descendre du ciel en terre*» (Lemaître, 1884: 486). Una *democratización* de las bellas artes muy representativa, a no dudarlo, del naturalismo imperante en la década de 1880. Otro tanto sostendrá Eugène-Melchior de Vogüé en el prólogo a su *Roman russe* y que Altamira parafrasea y aplaude sin la menor reserva: entiende Vogüé que el «origen» del naturalismo radica en «la evolución moderna» que en la política, las ciencias, la literatura «nos lleva a atribuirlo todo a lo infinitamente pequeño, a las pequeñas causas, que vienen a revestir gran importancia representando el triunfo de la multitud sobre el héroe [...], tanto que el autor se decide a llamar a nuestra literatura realista *democrática*» (Altamira, 1886: 682).

15. No se olvide que Émile Zola reconocería, en los años de mayor combate en favor del realismo positivista, que los naturalistas eran «*enfants plus o moins révoltés du romantisme*» (Zola, 1881: 117). Altamira, por su parte, admite que «la generación de la idea realista se percibe muy clara en muchos, los más avisados, de los autores románticos» (Altamira, 1886: 615).

16. Temas a buen seguro «legítimos» pero, a la par, nuevas formas plásticas, o literarias, que poco tienen que ver con el concepto neoclásico de belleza armónica, templada y en absoluto estridente. Esa transmutación de lo feo, lo prosaico en una *nueva belleza* —y belleza siempre perturbadora— tiene lugar, según apunté arriba, en el seno de una muy deliberada *poiesis*. Una construcción de formas en buena parte inéditas que, como tales, implican por sí solas nuevos contenidos, encaminándose todo ello a crear esa «aparición de realidad» que tan-

Tiene lugar, así, una democratización del gusto, paralela a los anhelos igualitarios que van diseminándose por la Europa del siglo XIX, en claro distanciamiento con el Viejo Orden. Y algo similar ocurre, añade Wellek, con «temas tabúes» como «la sexualidad y la muerte» en sus acepciones más carnales o fisiológicas (1963: 467). La «nature vivante», con su «labeur continu et victorieux» —por decirlo con Zola (1967: V, 1244)— pasa a ser ya *magister artis*, y eso tanto en los ámbitos más saludables, más bullentes de la realidad, como en otras zonas más opacas e inquietantes. (Otro tanto ocurrirá, no se olvide, en la violenta expansión del industrialismo, dado que la máquina hace suyo el poderío, la *musculatura* de los organismos vivos.) Se anudan ahora definitivamente, sin dejar ningún fleco suelto, las aserciones de Ortigão, Opisso, Altamira, Guyau, Lemaître y «el gran Fromentin» (Opisso, 1884: 650), a tenor de los textos citados en presentes páginas.

A esta comunicación quizá le convenga, a manera de coda, retomar la imagen que figura en su título: ese manojo de cebollas «obra da natureza» (Ortigão, 1988: 297) que una joven Berta Ortigão se atrevió a exhibir en 1884 y que tanta cólera suscitaría en Anatólio Calmels, el «crítico anti-cebollino» por excelencia, ironiza con buen humor Opisso (1884: 638)... Pues hemos ido deshojando, en un sentido metafórico e ideológico, diversos pliegues de una cuestión capital en el realismo/naturalismo: cómo la fealdad se muda en *una nueva belleza artística*, nada complaciente ya, más bien intranquila, áspera y que logra acomodarse a la escala de valores que rigen la literatura en su máxima modernidad, según así lo entendían los críticos y novelistas más rompedores de la década de 1880. Una modernidad en la que un cierta levadura romántica se alía con el positivismo más estricto, en síntesis no exenta de alguna que otra tensión y en absoluto afín a un «seudoclasicismo» lleno de «reglas empalagosas, restrictivas [...], a veces incapaces de educar genios, y menos de evocar el pasado grecorromano que pretendían», expresará Rafael Altamira, para quien esas abstracciones dieciochescas son ajenas a la vida, a sus contraluces, sus disonancias (Altamira, 1886: 499).¹⁷

to anhelaron los creadores realistas. Argüirá al respecto «Clarín» en *Mezclilla* —por citar un ejemplo— que el novelista debiera siempre «sacarle la sustancia poética a la vida prosaica» y alcanzar, así, una «ilusión de realidad» (Alas, 2003: 1247 y 1167). En fin, *ilusión* (mezcla entre lo ficticio y lo verosímil) y no simple remedo de la realidad empírica: volvemos, por lo tanto, al planteamiento ‘experimental’ según lo entendían los naturalistas y recoge nuestro Altamira en *El realismo y la literatura contemporánea*.

17. Deja claro también René Wellek que el tratamiento abstracto de la vida y la condición humana, por parte del clasicismo dieciochesco mal se avenía con el naturalismo aun cuando, por otro lado, no puedan desdeñarse algunas analogías entre ambas escuelas. En efecto, «El clasicismo, al igual que el realismo, pretende ser objetivo, aspira a alcanzar lo típico y es, qué duda cabe, didáctico. Ahora bien, el realismo rechaza la “idealidad» del clasicismo: considera que el ‘tipo’ es un tipo social y no un tipo universalmente humano» (Wellek, 1963: 253). Por su parte, la visión que sustenta Altamira del neoclasicismo es un tanto sesgada, debiérsele reconocer, y no libre de algunas incoherencias: para él se trata, repitámoslo, de un falso clasicismo repleto de «cansancio» y «medianía» que «forzosamente habían de acogerse a la formalidad de las reglas para ocultar la vaciedad de la creación personal» (Altamira, 1886: 499). Tal visión, muy ostensible en todo el texto de *El realismo y la literatura contemporánea*, es hija de M. Menéndez Pelayo y su *Historia de las ideas estéticas en Espa-*

Un deshojamiento de sucesivas capas significadoras al amparo de varios escritos ansiosos de polémica que salieron en Oporto, fueron vertidos al castellano en Barcelona y avivaron la curiosidad del también jovencísimo Rafael Altamira —afincado todavía en Valencia—, quien consideró tales escritos como herramienta idónea para ir desvelando algunos de los resortes más delicados del realismo/naturalismo. Una experiencia, en fin, con tres protagonistas —y un trasfondo francés— que parece suscribir el juego paronomástico concebido por Claudio Guillén de que *traducir* es *introducir*, internacionalizándose, con ello, conceptos, palabras, literaturas (Guillén, 1985: 352).

Bibliografía

- ALAS («Clarín»), L. (2003), *Mezclilla, Obras completas*, IV, *Crítica*, ed. de L. Bonet, Oviedo, Nobel, (1106-1323).
- ALTAMIRA, R. (1886), «El realismo y la literatura contemporánea», *La Ilustración Ibérica*, 173-199 (24 de abril-23 de octubre de 1886) (262-682).
- BOSANQUET, B. (1934), *A History of Aesthetic*, New York, The MacMillan Company.
- DAUDET, A. (1878), *Le Nabab*, Paris, G. Charpentier.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ («Fernanflor»), I. (1885), «Madrid. El libro del año. *Andalucía*», *La Ilustración Ibérica*, 121 (25 de abril de 1885) (258-259).
- FOUILLÉE, A. (1901), *La Morale, l'Art et la Religion d'après Guyau*, Paris, Félix Alcan.
— «Note» (1921), en J.-M. Guyau, *Les problèmes de l'Esthétique Contemporaine*, Paris, Félix Alcan, (x).
- FROMENTIN, E. (1876), *Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Plon.
- GUILLÉN, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GUYAU, J.-M. (1921), *Les problèmes de l'Esthétique Contemporaine*, Paris, Félix Alcan.
- LEMAÎTRE, J. (1884), «Questions d'esthétique d'après MM. Séailles et Guyau», *Revue Politique et Littéraire. (Revue Bleue)*, 2.º semestre 1884, 16 (18 de octubre de 1884) (484-490).
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Madrid, CSIC.

ña, verdadera carta de navegación para nuestro joven crítico. Es muy revelador que, en diversas páginas, se dejan ver citas directas, indirectas, reminiscencias, ecos conceptuales procedentes del magno libro de don Marcelino. Véase, a ese respecto, mi comunicación «*La Ilustración Ibérica* i el jove Rafael Altamira. Neoclassicisme, romanticisme i realisme», *Pensament i literatura en l'època del realisme. Jornades internacionals*, Grup d'Estudi de la Literatura del Vuitcents, Universitat de Barcelona-Universitat de Lleida-Residència d'Investigadors CSIC, 2007, en prensa. En fin, no debíerose olvidar, frente a esas reticencias altamiranas con las ideas estéticas del siglo de las luces, que escritores o críticos como Galdós y J. Yxart mantuvieron una posición bastante más mesurada: es muy reveladora, pongo por caso, su admiración hacia Moratín, *hijo* (tan compartida también por «Clarín»). En el caso del autor de *Misericordia*, véanse algunas penetrantes consideraciones de Alan E. Smith insertas en «Postergación y gradación: Galdós y la estética realista», *Studies in Honor of Vernon Chamberlin*, ed. de M. A. Harpring, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2011 (201-214.)

- OATES, C. J. (1994), «Afterword», *Haunted: Tales of the Grotesque*, New York, Dutton/Plume, (303-307). Disponible también en <http://www.usfca.edu/ljco>
- OLIVEIRA, M. J. L. O. de (1999), *O Paraíso Invisível. Sarah Bernhardt e Ramalho Ortigão*, Lisboa, Grifo.
- (2006), *Aurélia de Sousa em Comtexto. A Cultura Artística no Fim de Século*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- OPISSO («Carlos Mendoza»), A. (1884), «Revista Artística. Arte y Huerta. Puntos de Estética por Simplicio Feijão», *La Ilustración Ibérica*, 91, 92 y 93 (27 de septiembre, 4 y 11 de octubre de 1884) (614-619; 634-638 y 650-654).
- ORTIGÃO, R. (1988), «Ao Sr. Anatólio Calmels (sob o pseudónimo de Simplicio Feijão)», *As Farpas*, II, *Obras completas*, Lisboa, Clássica Editora (261-300).
- PERÉS, R. D. (¿1920?), «Poesies. Prosa», *Lectura Popular. Biblioteca d' Autors Catalans*, 347, Estampa La Renaixença (25-45).
- WELLEK, R. (1963), «The Concept of Realism in Literary Scholarship», *Concepts of Criticism*, ed. de S. G. Nichols, Jr., New Haven, Yale University Press (222-255).
- ZOLA, É. (1881), «Stendhal», *Les Romanciers Naturalistes*, Paris, Charpentier (75-124).
- (1886), *L'Oeuvre*, Paris, Charpentier.
- (1967), *Le docteur Pascal, Oeuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, vol. VI, Paris, Cercle du Livre Précieux.

Naturalismo sí, naturalismo no: ópticas del debate en la prensa española decimonónica

José Luis CAMPAL FERNÁNDEZ
Real Instituto de Estudios Asturianos (Oviedo)

I. Cuando se aclimaten al caso español las ideas programáticas del naturalismo francés se desencadenará, en los cenáculos y círculos intelectuales, una tormenta digresiva acerca de sus componentes ideológicos y morales, así como de su pertinencia o inconveniencia para el ejercicio artístico, que muy pronto va a trasladarse a las columnas de periódicos y revistas, debido el incontestable ángulo de influencia que todavía posee el medio escrito a la hora de determinar tendencias y gustos. En las páginas siguientes, y tomando como espectro temporal el de la eclosión genesiaca del movimiento en nuestro país, esto es, el primer lustro de la década de los 80 del siglo XIX, recuperamos algunos de esos testimonios, brotados al calor inmediato del debate apasionado, pero donde no faltan tampoco los argumentarios exentos de virulencia. Hemos obviado, por suficientemente conocidos y manejados, los artículos de las acreditadas firmas del momento (Clarín, Pardo Bazán, Juan Valera, Rafael Altamira, Urbano González Serrano, Manuel de Revilla, E. Gómez Ortiz, etc.), al igual que las recensiones de obras capitales de nuestra literatura que, inmersas o no, de lleno o indirectamente, en la nueva corriente, suscitaron enconada controversia (*Un viaje de novios*, *La cuestión palpitante*, *La desheredada*, *La Regenta*, etc.).

A la altura de 1884, el crítico literario del diario matritense *El Liberal* daba cumplida cuenta de cómo se había producido la penetración e implantación de la vertiente naturalista en España y de los obstáculos que hubo de sortear entre la clase ilustrada:

Es verdaderamente notable el predicamento que adquiere el Naturalismo contemporáneo en la literatura española. Se acogió en un principio al huésped de allende el Pirineo con mal disimulado enojo, fulminaron contra él sus rayos de cartón algunos escritores sesudos en no menos sesudos periódicos. Se calificó al Naturalismo de innovación repugnante, de grosería reñida con la finalidad artística y con todo idealismo más o menos trascendental: no faltó quien lanzara el grito de alarma desde los burladeros de su pudor alarmado, anunciándonos la invasión avasalladora de la pornografía como última expresión de lo bello...

Hiciéronse, sin embargo, traducciones de las más importantes obras de Zola, y esas traducciones fueron leídas con avidez por el público. Los editores hicieron buen negocio: señal alarmante. Creció de punto la alarma cuando nuestros primeros novelistas comenzaron a dar indicios de no temer demasiado la proximidad del monstruo, y aun imitaron sus ademanes y movimientos, rindiéndose ante su temible influencia. Pérez Galdós escribió *La desheredada* y *El amigo Manso*. Fueron traducidas las mejores novelas de Flaubert y Daudet. Las gentes empezaron a comprender que el Naturalismo es una cosa aceptable, que no implica necesariamente las descripciones lascivas; que puede abarcar el gran panorama de la vida humana en todas sus complejas manifestaciones (Vera, 1884: 3).

A pesar de que el terreno se encontraba convenientemente abonado para su floración dentro de la Península, los corresponsales españoles en la patria del naturalismo no dejan de arremeter contra la nueva literatura. Así, uno de ellos afirma que París se halla «más abandonado que nunca a la manía de los *informes* y de los *documentos*», y que «informes y documentos constituyen la locura del día», enunciando acto seguido el siguiente axioma: «El naturalismo es el reporterismo de la novela; como el reporterismo es el naturalismo del periódico». Esta apelación al poder del juicio de las masas lo recolectamos igualmente en otro columnista, que proclama que si Zola es el padre del naturalismo, su madre es «la opinión pública».

Los refractarios a la escuela experimental también acudían al verso para verter sus insidias. Es lo que hace, por ejemplo, Manuel del Palacio (1831-1906) en un soneto donde repudia la desabrida y sórdida degradación pintada por los naturalistas:

Debo creerlo, porque tú lo dices,
y no es mi voluntad causarte enojos;
hay para cada rosa cien abrojos,
y hace cada feliz mil infelices.

Pero ¿a qué retratar con sus matices
lo que el vicio y el mal dan por despojos,
si al ver después el cuadro con los ojos
tenemos que taparnos las narices?

Se alumbra con la luz, no con el fuego;
el bajo instinto, la pasión bastarda,
aunque ofrezcan placer, quitan sosiego.

Belleza de expresión, forma gallarda
ostentan esas obras, no lo niego;
mas ¿quién borda de perlas una albarda?

Esta leve concesión al valor del continente no es compartida por otros cronistas: el de *La Moda Elegante* recrimina a los partidarios de la novela experi-

mental que claudiquen ante la forma, que lo único que interese sea «la envoltura, lo superficial, lo exterior».

II. La transigencia o rechazo causados por la oleada naturalista entre los eruditos nacionales se materializaron en diversas incisiones sobre el nuevo credo estético. José Ortega y Munilla (1856-1922), propagandista mesurado de la tendencia y cultivador de la misma, sostiene que, lejos de ser un capricho, el naturalismo «es una necesaria evolución del arte», surgida como reacción a la complacencia romántica:

Tiempo era ya de que acabara en España el reinado de lo azul. [...] El exceso de aquél producía dolor en los ojos. [...] La gente adivinaba que tras esta decoración de flores, agua, pájaros, ciudades iluminadas por el sol, cielos sin nubes y felicidades sin contraste, debía prepararse para salir al mundo el arte de las verdades, el arte hermano de la ciencia, que os hablará de los dolores de la humanidad. [...] Apareció por fin el arte naturalista. A su aparición, el cielo azul del arte se llenó de nubes, sopló aire de tempestad sobre las perspectivas risueñas y sobrevino la reacción (Ortega y Munilla, 1882).

El fin de siglo, apostilla Ortega y Munilla, abría camino a «los grandes cuadros en que resplandezca la vida» y «describirlos, pintarlos, hacerlos patrimonio del arte es la faena de hoy». No todos participan de la misma opinión, pues las urgencias por sumarse a la nueva estética provoca estragos, como nos indica Mariano de Cavia (1855-1920): «Ora desorientando y adulterando ingenios que lucirían mejor y más a menudo si se entregasen sinceramente a la libre interpretación artística, ora robando a otros, cuando no el tiempo, las ganas de escribir». Catastrofismo que recuerda las estrafalarias y apocalípticas invectivas del ultracatolicismo hablando de «las víctimas del naturalismo» y equiparándolas a una «secta herida en la frente [...] como Luzbel por el rayo de Dios» (Cavia, 1883: 3).

La pugna que se establece entre realismo e idealismo aboca a un entendimiento y a la extinción naturalista, ya que, al decir de Cavia, «sólo el realismo compartirá con el idealismo el dominio de los vastos y serenos espacios del arte. Sentir de adentro hacia afuera, o de afuera hacia adentro, he ahí las dos grandes fórmulas. Acomodar la realidad a la idea, o la idea a la realidad» (Cavia, 1883: 3). Para Eduardo de Palacio (¿1836?-1900) definir el radio de acción del movimiento es muy impreciso, llegando a declarar que «la interpretación del naturalismo ofrece mayores dificultades que la interpretación del sánscrito». Por su lado, Rafael Ginard de la Rosa (1848-1918) duda de que la captación fotográfica de la realidad en sus detalles pueda constituir rango de escuela y se pregunta si no «será más bien resultado del progresivo desenvolvimiento de una aspiración eterna de las letras y que la cultura creciente de los tiempos hace ahora posible y practicable». Este crítico exige a las obras naturalistas algo más que estudio psicoló-

gico y fisiológico y afirma que si se busca la desaparición del argumento o trama en la novela:

aún no se han escrito novelas naturalistas, ni es probable se escriban nunca, porque en todas las que conocemos hay los mismos resortes dramáticos, los mismos incidentes novelescos, la misma fábula que en las obras literarias del romanticismo, si bien es verdad usadas con moderación y lógica (Ginard, 1882: 7-8).

III. Estos posicionamientos asertivos o de veto acerca de las directrices naturalistas pasaron de la taxonomización genérica a las concretas realizaciones literarias. Recojo un breve muestrario de las mismas a través de la desigual recepción sufrida por cuatro novelas debidas a otros tantos escritores de proyección y alcance tan dispar como Narcís Oller, Ortega y Munilla, López Bago y Rodríguez Solís.

De *La papallona* (1882), original de Narcís Oller y Moragas (1846-1930), a la que Savine consideraba la más acabada novela naturalista española y cuya edición francesa prologó Zola —a quien había conocido durante su estancia en París—, se ocupó, cuando todavía no se había traducido al castellano, en *La Época* el crítico Luis Alfonso y Casanovas (1845-1892), el cual no escondía sus desafecciones: «Rechazo el naturalismo en literatura como escuela y como fin, pero lo acepto como procedimiento y como medio». Ello no fue óbice para que alabara la sobria desnudez de la obra («escaso es en ella el argumento, y no menos escasa de novedad y acción la fábula») y el detallismo bien condimentado, ya que no «degenera en interminables disertaciones o minuciosísimos inventarios».

A Ortega y Munilla le cabe el honor de haber firmado la primera novela naturalista impresa en nuestro país (*Lucio Tréllez*). Tres años después publica *El fondo del tonel*, en la que el anónimo comentarista de *La Ilustración Española y Americana* ensalza la ajustada traslación de un submundo de podredumbre: «Abundan las descripciones de una exactitud irreprochable, los tipos correctamente retratados y los *specimens* del lenguaje pintoresco del pueblo, cogidos al vuelo».

Eduardo López Bago y Peñalver (¿1855?-1931) puso en práctica los postulados del zolaísmo positivista en sus novelas medicosociales, donde inspeccionaba el cuerpo social con el escalpelo del naturalismo radical para identificar de un modo tremendista los males a extirpar. *El cura*, primera parte de una trilogía anticlerical que alcanzó más de media docena de ediciones y sufrió proceso judicial por ofensas a la moral pública e injurias contra la Iglesia, fue reseñada por Miralta, crítico de *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, quien le recrimina su antinaturalidad y con ello su carencia de sujeción a la forma naturalista, imputándole continuada ignorancia de los ambientes y mundos que disecciona:

Las descripciones de cosas de la Iglesia resultan completamente faltas de verdad, defecto gravísimo en un libro naturalista, que demuestra a las claras el más profundo desconocimiento del medio en que se ha desarrollado la acción. [...] No hay detalle

de descripción que no sea inexacto. [...] Escenas imposibles, descripciones de formas humanas y de fenómenos o funciones naturales, crudezas inauditas, que si no responden al verdadero estudio médico huelgan por subidas de color en el social y no tienen trascendencia al objeto en libro alguno (Miralta, 1885: 4).

Nada más comenzar 1884 E. Vera recensionó *Evangelina*, novela de Enrique Rodríguez Solís (1843-1925), a quien califica de «laborioso y distinguido, consagrado a la noble empresa de la redención moral y material de la mujer», poniendo el acento en su capacidad de observación —que le concedía, por tanto, «excelentes condiciones para el naturalismo»— y en que ha rehuido habilidosamente la sensiblería «que tan en boga anduvo y anda aún en las obras de este género y que lleva a los autores a crear caracteres inverosímiles». El comentarista asigna, además, espacio al recordatorio («notable de suyo») que lleva a cabo el narrador para esclarecer dónde residía el germen de la escuela y entroncar así su escritura con la tradición literaria, aduciendo «pruebas para demostrar que el naturalismo es ya antiguo en nuestra España» y citando, «al efecto, multitud de obras de autores de los siglos xv al xviii» (Vera, 1884: 3). Mientras que Vera adjudica esta novela a la vía del «naturalismo trascendental», el crítico de *La República* señala que Rodríguez Solís emplea «un naturalismo... de lo más natural imaginable» y el de *El Día* objeta «el punto de vista» adoptado por el escritor.

La enrabiada discusión en la cual se enzarzarán los analistas sobre la conveniencia o no de que prospere en las letras hispanas el canon importado de Francia no dejará de brindarnos alguna extremosidad, cual es la de tomar por naturalistas textos cuya adhesión a dicho movimiento resulta un tanto nebulosa. Es lo que va a suceder, pongo por caso, con *El gusano de luz* (1889), novela costumbrista de Salvador Rueda (1857-1933). Aunque Pattison la catalogue como libro naturalista menor, el comentarista del semanario *El Motín* Luis París se queja de que se haya proclamado que el andaluz poseía «la verdadera fórmula del naturalismo español; fórmula de transición entre lo que allá en Francia mantiene Zola y aquí en España hace la señora Pardo» —aludiendo a la visión sensualista de la naturaleza con la que comulgaba el escritor malagueño—, para, acto seguido, apuntar maledicentemente que ese aserto «no sólo es disparatado, sino falso en absoluto» y que «medrado estaría el naturalismo en España si no tuviera otro representante que la señora Pardo, y además, eso de encontrar fórmulas medias entre el naturalismo francés y el español y de que el inventor sea el señor Rueda tiene muchísima gracia». En su opinión, la novela «calumnia una fórmula literaria y una aspiración artística que está muy por encima de su triste meollo», pues al problema planteado en la obra su autor ni lo «resuelve, ni estudia, ni crea, ni observa... ni entiende». A juicio del reseñista, la presunta adscripción naturalista se explicitaría en su gusto por «escenas de la más perfecta voluptuosidad y de la más inútil crudeza», cuando no por sesgos antinaturalistas como las «descripciones platerescas» en las que se acumulan «todas las voces eufónicas del Diccionario de la Lengua», junto con «las onomatopeyas más extrañas e incongruentes» (París, 1889: 1).

IV. Aunque la eclosión naturalista se correspondió con la década del 80, al comienzo de la siguiente todavía coleaba con pujanza la disputa dialéctica que buscaba dilucidar la razón de ser de sus tesis. Ello traspasó incluso nuestras fronteras, como puede cotejarse en un trabajo que, bajo el rótulo de «La novela moderna», envió desde Lima a *El Álbum Ibero Americano* la ensayista y escritora feminista Mercedes Cabello Llosa de Carbonera (1843-1909). En el mismo reconoce sin ambages que «nos hallamos en el momento preciso, en la época decisiva y preciosa para sentar las bases sobre las cuales ha de cimentarse el edificio de la novela del porvenir». Igualmente, da la bienvenida a:

la tendencia experimental que el Naturalismo se propone; esa nueva modalidad del arte abre ancho campo al novelador, pues que, a más de estudiar sobre el cuerpo vivo el caprichoso curso de los sentimientos y pasiones, puede también crear situaciones que respondan a todos los movimientos del ánimo (Cabello Llosa de Carbonera, 1892).

Pero al mismo tiempo descarta «la imposición que nos obliga a explicar el drama de la vida humana tan sólo por el instinto ciego o la desenfrenada concupiscencia, desatendiendo los más poderosos y activos resortes de la vida, cuales son el sentimiento y la pasión». Mucho más jugosas resultan las divergencias que establece entre realismo y naturalismo:

El Naturalismo, que todo lo refiere a la materia [hace] depender de ella todas las causas de los actos humanos, los que, según esa escuela, no son más que expresión de las fuerzas creadoras de la naturaleza sujetas al mismo determinismo que debe regir la piedra del camino y el cerebro humano; no así el Realismo, que al copiar lo real abarca la parte psíquica del ser humano y considera sus manifestaciones con toda la espontaneidad propia de nuestra naturaleza moral, sin desviarse de la verdad ni aun con el objeto de moralizar, purificar o alcanzar un fin en el perfeccionamiento humano.

[...] El Naturalismo pretende someter el sentimiento y la pasión a leyes que no sólo le restringen y anonadan, sino que lo suprimen en absoluto, prescindiendo de ciertos movimientos del alma, que son tan ciertos e inevitables como son las sensaciones de hambre y sed en nuestro organismo. Entre Naturalismo y Realismo cabe una distinción sustancial, dado que el primero se refiere más bien a la materia y el segundo a las leyes que la rigen, abarcando todas las manifestaciones psicológicas (Cabello Llosa de Carbonera, 1892: 257).

V. La prensa decimonónica, plataforma vigilante de toda novedad artística, consciente del alcance que la problemática naturalista iba a engendrar, asumió las veces de un influyente crisol donde se confrontaron los enfoques más ambivalentes, y del que la presente incursión apenas es una periférica aproximación.

Bibliografía

- ALARCÓN Y MELÉNDEZ, J. (1887), «Las víctimas del Naturalismo», *El Siglo Futuro* [Madrid], 1-XII-1887 (1).
- ALFONSO, L. (1882), «*La papallona*», *La Época* [Madrid], 27-XI-1882 (4).
- ANÓNIMO (1882), «*El fondo del tonel*», *La Ilustración Española y Americana* [Madrid], 15-III-1882 (174).
- (1884), «Bibliografía», *El Día* [Madrid], 6-I-1884 (4). (1882), «*El fondo del tonel*», *La Ilustración Española y Americana* [Madrid], 15-III-1882 (174).
- (1884), «*Evangelina*», *La República* [Madrid], 20-II-1884 (3).
- CABELLO LLOSA DE CARBONERA, M. (1892), «La novela moderna», *El Álbum Ibero Americano* [Madrid], IV, 22, 14-VI-1892 (255-257).
- CAVIA, M. de (1883), «Menos teorías y más novelas», *El Liberal* [Madrid], 4-VIII-1883 (3).
- GINARD DE LA ROSA, R. (1882), «El naturalismo», *Semanario de las Familias* [Madrid], 2-I-1882 (7-8).
- LÓPEZ BAGO, E. (1885), *El cura (Caso de incesto)*, Madrid, Juan Muñoz y Cía.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, L. (1977), *El Naturalismo y España*, Madrid, Alhambra.
- MIRALTA (1885), «*El cura (Caso de incesto)*», *Las Dominicales del Libre Pensamiento* [Madrid], 7-XI-1885 (4).
- OLLER Y MORAGAS, N. (1886), *La papallona (Novela de costums del nostre temps)*, Barcelona, Estampa de La Renaixensa, 1882. Traducción castellana de Felipe B. Navarro: Barcelona, Daniel Cortezo.
- ORTEGA Y MUNILLA, J. (1879), *Lucio Tréllez (Relación contemporánea)*, Madrid, A. Flórez y Cía.
- (1881), *El fondo del tonel (Relación contemporánea)*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, «Biblioteca recreativa».
- (1882), «Madrid», *Los Lunes de El Imparcial* [Madrid], 20-II-1882 (1).
- PALACIO, E. de (1884), «Naturalismo», *El Imparcial* [Madrid], 8-XI-1884 (1-2).
- PALACIO, M. del, «Sobre el Naturalismo», *Gil Blas* [Madrid], 9-III-1882 (100).
- PARÍS, L. (1889), «*El gusano de luz*», *El Motín* [Madrid], suplemento al n.º 4, 31-I-1889 (1).
- PATTISON, W. T. (1969), *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ SOLÍS, E. (1883), *Evangelina (Historia de tres mujeres)*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val.
- RUEDA, S. (1889), *El gusano de luz (Novela andaluza)*, Madrid, Imprenta de El Crédito Público.
- VERA, E. (1884), «Un libro nuevo», *El Liberal* [Madrid], 2-I-1884 (3).
- X. X. (1881), «Correspondencia parisiense», *La Moda Elegante* [Madrid], 22-II-1881 (55).

La retórica de la nación en la primera serie de los *Episodios nacionales*

Toni DORCA
Macalester College

Hablar de la retórica de la nación en Benito Pérez Galdós remite a la aparición en las letras españolas de un subgénero nuevo, la «*novela histórica nacional*» (Ferrerías, 1997: 221), que el autor canario inaugura en 1873 con la publicación de *Trafalgar* —sin olvidar, claro está, el precedente de *El audaz* (1871)—. Dicha modalidad, que Galdós bautiza con el nombre de *episodio nacional*, entronca con la novela histórica romántica, pero su referente se sitúa en un pasado inmediato y más próximo a las experiencias del autor y sus contemporáneos. Otra novedad reside en la agrupación de los episodios galdosianos en cinco series, las cuales abarcan cronológicamente otros tantos períodos de la historia española del siglo XIX: la Guerra de la Independencia, el reinado de Fernando VII, la primera guerra carlista, el reinado de Isabel II y, por último, la Revolución de 1868 y la Restauración. La cercanía del tiempo al presente, así como la unidad argumental y temática de cada serie, favorecen una «visión histórica» de conjunto que tiene una dimensión «obligatoriamente nacional» (Ferrerías, 1997: 220). Más allá del interés que suscita la trama, Galdós no pierde nunca de vista el objetivo de aleccionar a sus lectores acerca del accidentado proceso de formación de la nación española a lo largo de la centuria.¹ La voluntad pedagógica es además inseparable, sobre todo en las dos primeras series, de la delineación de un proyecto afín al liberalismo que sirva de plataforma para la pacificación y el progreso del país.

La invención del episodio nacional ha de inscribirse también en un discurso más amplio de construcción de la nación que caracteriza buena parte de la industria cultural europea del siglo XIX. Al compás de los nacionalismos que brotan por doquier durante la época romántica, las instancias del poder impulsan la creación de un imaginario colectivo al que se adhiera la ciudadanía. La labor de intelectuales y artistas, en connivencia con la clase política, resulta decisiva en este sentido.

1. Las declaraciones de Galdós sobre la primera serie han de tomarse con cautela, pues no se ajustan a su plan: «presentar en forma agradable los principales hechos militares y políticos del período más dramático del siglo, con objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) a los aficionados a esta clase de lecturas» (Pérez Galdós, 2005k: 26).

Muchas de las producciones en el campo de la historiografía, la literatura, las artes plásticas y la música (por citar solo las más relevantes) coadyuvan así en mayor o menor medida a potenciar una fase que se ha denominado de «nacionalismo cultural» (Álvarez Junco, 2003: 188-89). En España, el estado moderno comienza a edificarse después del triunfo de los cristinos en la primera guerra carlista (1833-1840), aunque la tenaz oposición de los seguidores de la reacción supone un lastre a la postre insalvable que impide culminar con éxito el proceso.²

La inestabilidad que impera en España desde la restauración del absolutismo fernandino en 1814 agudiza la escisión del nacionalismo en dos bloques irreconciliables que comparten, paradójicamente, un referente común: la Guerra de la Independencia. Ni que decir tiene que cada uno explica a su manera las causas del alzamiento contra Francia, así como la trascendencia del mismo y las motivaciones ideológicas de quienes participan en él. Ya desde los prolegómenos de la guerra, el pensamiento reaccionario abona la tesis de una defensa a ultranza de las tradiciones autóctonas frente al contagio procedente de la Francia ilustrada, revolucionaria y atea. Las líneas maestras de este relato hacen hincapié en la necesidad de salvaguardar los pilares del Antiguo Régimen —léase «absolutismo monárquico, inmovilismo social y ortodoxia católica» (Herrero, 1971: 378)— que configuran las señas de identidad de una colectividad amenazada por los ejércitos de Napoleón. Los partidarios del liberalismo, por su parte, crean su propia mitología en torno al concepto de soberanía nacional, cuya legitimidad y preservación deben pasar según ellos de la autoridad omnimoda del monarca a la de las Cortes.³ Las valoraciones que merece la actuación del estado llano constituyen un segundo punto de desacuerdo. Todos aplauden con fervor el heroísmo desplegado por los madrileños en la sublevación del 2 de mayo de 1808, prueba del compromiso de las clases populares en una lucha que se extiende rápidamente por todos los rincones de la geografía. No obstante la unanimidad de los elogios, unos y otros enjuician las contribuciones de aquellas de manera muy diferente. Los reaccionarios están convencidos de que campesinos y menestrales se levantan en armas en nombre de la religión y de Fernando VII, en tanto que los liberales ven en el liderazgo de la masa la confirmación del trinomio «nación=estado=pueblo soberano» (Hobsbawn, 1990: 19).

A comienzos de 1870, un novelista tan dotado de sentido histórico como Galdós no puede menos que percibir el entusiasmo que la Guerra de la Independencia sigue suscitando entre los españoles de su generación. No es casual, por tanto, que inicie la publicación de los *Episodios* recreando el «momento fundacional»

2. Un análisis que da cuenta del «fracaso relativo» del estado liberal se encuentra en Núñez-Seixas, 1999: 21-29.

3. El Decreto I de las Cortes de Cádiz promulgado el 24 de septiembre de 1810 afirma que «reside en ellas [las Cortes] la soberanía nacional» (Decreto, 2005: 1), principio que recoge después la Constitución de 1812 en su artículo 3: «La soberanía reside esencialmente en la Nación, y por lo mismo pertenece a ésta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales» (Constitución, 2011).

(Toledano González, 2007: 559) del nacionalismo moderno en que sus compatriotas se reconocen con orgullo. Galdós celebra «la idea de nacionalidad» (Pérez Galdós, 2005f: 779) que arraiga durante los años 1808-1814 y que hace posible el triunfo de la causa patriota. Ello no obsta, sin embargo, para que lance también una seria advertencia acerca de los «trastornos» (Pérez Galdós, 2005c: 317) que se han sucedido periódicamente desde el regreso de Fernando VII hasta la última vuelta de los carlistas en 1872. Recordemos que Galdós empieza a redactar los episodios en 1873, en pleno Sexenio Democrático (1868-1874), cuando aún alberga esperanzas de que el ciclo de hostilidades llegue a su fin y España entre en una etapa de prosperidad. Al alertar sobre los peligros que amenazan con resquebrajar la unidad de la nación, el autor reitera el ideal de conciliación que formulara poco antes en los artículos de *La Nación* y *La Revista de España* (Goldman, 1969: 81; Estébanez Calderón, 1982: 18-19). El desiderátum galdosiano de alcanzar un consenso a nivel nacional se traslada, pues, al ámbito de la ficción, conformando un poderoso mensaje que se solapa entre los pliegues de la narración.

Delimitados el contexto y el subtexto de la primera serie de *Episodios*, vamos a analizar algunas estrategias retóricas que Galdós emplea al objeto de articular el ideario de nación dentro del texto. La primera de ellas se concreta en la elección de un narrador que refiere los principales sucesos de su vida desde la atalaya de la vejez. Los puntos de contacto con la picaresca se refuerzan si se atiende a los orígenes del protagonista, huérfano de padre y madre cuya infancia transcurre en el barrio de La Viña en Cádiz, «que no es hoy, ni menos era entonces, academia de buenas costumbres» (Pérez Galdós, 2005a: 33). La evolución a todas luces positiva del personaje invierte, sin embargo, el patrón de la picaresca. En su lugar, las andanzas de Gabriel se integran en uno de los grandes relatos del realismo, a saber, el encumbramiento de un *parvenu* al compás de las transformaciones que sacuden Europa a raíz de la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas. Nuestro protagonista empieza su carrera militar de asistente de su amo en la batalla de Trafalgar, pero en el espacio de unos diez años llega a general y termina casándose con una aristócrata. Lo meteórico de la ascensión —no tan inusual, por otro lado, en la época— se debe a una variopinta combinación de factores entre los que figuran el honor, el patriotismo, la constancia amorosa,⁴ la valentía, la pericia, la astucia, la suerte y el enchufismo. De este modo, la autobiografía de Araceli ilustra el sistema de valores de una clase media cuyo esfuerzo y afán de superación hacen de ella un ejemplo a seguir para los españoles de 1870. Él mismo lo proclama así en la exhortación al lector que pone punto y final a sus memorias: «acordaos de Gabriel Araceli, que nació sin nada y lo tuvo todo» (Pérez Galdós, 2005j: 1355).

Una segunda estrategia consiste en yuxtaponer en el texto dos visiones de la guerra, una heroica y otra crítica, sin dar prioridad a ninguna de ellas. La visión

4. Las tribulaciones de Gabriel e Inés incluyen un sinfín de separaciones y encuentros que recuerdan la novela bizantina. El intertexto del folletín moldea asimismo la relación entre un plebeyo y la hija natural de una condesa que vive apartada de su madre en el seno de una familia de humilde extracción.

heroica se forja a partir de la exaltación épico-nacionalista de la contienda que constituye uno de los motivos centrales de la serie, según vamos a detallar a continuación. Momentos antes de iniciarse el combate contra los ingleses en Cabo Trafalgar, Gabriel comprende por primera vez la fuerza que tiene la palabra «patriotismo», al tiempo que «la idea de nacionalidad» se abre paso en su espíritu (Pérez Galdós, 2005a: 80). Se da cuenta entonces de la necesidad de responder a «un ataque de fuera» (Pérez Galdós, 2005a: 81), lo que explica que tres años más tarde él mismo pase de la indiferencia al ardor y se lance a las calles de Madrid a «pelear por España» (Pérez Galdós, 2005c: 377) contra las tropas de Murat. En vísperas de la batalla de Bailén, se alista en el ejército para «servir a mi país, y nada más» (Pérez Galdós, 2005d: 431), juicio que reitera en Madrid a finales de 1808 cuando asegura haber tomado las armas «por puro patriotismo» (Pérez Galdós, 2005e: 545).

Siguiendo con su periplo, Gabriel recalca en Zaragoza en los primeros meses de 1809, donde toma parte en la defensa de la ciudad en una resistencia que él califica de «epopeya de lo increíble» (Pérez Galdós, 2005f: 767). El sacrificio de los zaragozanos no es inútil pese a la derrota, puesto que asegura nada más ni nada menos que la pervivencia de la «nacionalidad» (Pérez Galdós, 2005f: 779). La acción se traslada luego al tercer sitio de Gerona, de mayo a diciembre de 1809. Gabriel no se halla presente allí, pero el relato oral de Andrés Marijuán suple con creces la ausencia de aquél. Aunque Marijuán destaca la fortaleza de los gerundenses a lo largo de siete meses de asedio, el protagonismo de los hechos recae más en el gobernador de la plaza, Mariano Álvarez de Castro, que en la colectividad. La entereza de don Mariano, su obstinada negativa a capitular, el temor que infunde a la gente y el convencimiento de que la «causa nacional» (Pérez Galdós, 2005g: 883) acabará triunfando, engrandecen su figura hasta convertirlo en «el más fuerte y digno de los españoles de aquel tiempo» (Pérez Galdós, 2005g: 882).

Gabriel pasa después una temporada en Cádiz, ciudad natal en cuyos muros se alberga por entonces «el conjunto de la nacionalidad» (Pérez Galdós, 2005g: 890). Posteriormente ingresa en las guerrillas, que para él representan «la verdadera guerra nacional» (Pérez Galdós, 2005i: 1053). La culminación de su carrera no llega, sin embargo, hasta la batalla de los Arapiles del 22 de julio de 1812, cuando la toma del Arapil grande en la que participa valientemente al lado de los ingleses sella la victoria a favor de Wellington. Ante la inminente liberación de España, Gabriel recibe los parabienes de todos por haber contribuido a ella como el que más. Así se lo confirma el coronel Simpson: «El brigadier Pack y el honorable general Leith han hecho delante de mí grandes elogios de usted. Me consta que su excelencia el gran Wellington no ignora nada de lo que tanto os favorece» (Pérez Galdós, 2005j: 1345). Puesto que el reconocimiento unánime de sus méritos le exime de empuñar nunca más las armas en el campo de batalla, Gabriel se retira a los placeres de la vida familiar una vez ascendido a general. Después de tantos trabajos y vigiliass, el héroe ingresa en «lo que llamaban los

antiguos *aurea mediocritas*» (Pérez Galdós, 2005j: 1355), dedicándose a partir de entonces a «*cultiver son jardin*» (Hinterhäuser, 1963: 296).

Pese a que el levantamiento contra Francia es absolutamente legítimo en aras de preservar la soberanía de la nación, la primera serie de *Episodios* dista mucho de sancionar inequívocamente la tesis que hemos formulado en el párrafo anterior.⁵ Ello es así porque nuestro autor «ve la guerra con ojos modernos» (Casalduero, 1961: 51), lo cual lo lleva a problematizar el sentido y la finalidad de la misma a través de una mirada crítica en que se funden el horror goyesco y el alegato pacifista. Así ocurre ya en la primera novela del ciclo, cuando el niño Araceli ensalza el valor del enemigo, antepone la supervivencia al patriotismo y augura la concordia entre naciones en un futuro no muy lejano. En Bailén, la valentía de los combatientes se atribuye no tanto a la defensa de un ideal, cuanto a la urgencia de saciar la sed y el hambre que los acosa. Gabriel se retira incluso de la lucha para leer una carta cuyo contenido le concierne mucho más que el destino de la patria: «Yo estaba completamente absorbido en aquel asunto de interés íntimo: yo no atendía a la batalla» (Pérez Galdós, 2005d: 487).

La bajeza de la condición humana en tiempos de guerra alcanza su clímax en los episodios *Zaragoza* y *Gerona*. En el primero, la exacerbación nacionalista que domina a José Montoria es la causa de que cometa una serie de injusticias que redundan en perjuicio del prójimo, de su familia y también de él mismo. La tragedia que sacude a los protagonistas se extiende además a todos los habitantes de la ciudad, víctimas de un asedio cuya brutalidad Gabriel describe en numerosos pasajes.⁶ En el episodio *Gerona*, la población ha de lidiar con un problema no menor que los ataques del enemigo: el hambre. La falta de comida tiene consecuencias dramáticas para los personajes, en especial el médico Nomdedeu. Ante la imposibilidad de procurar alimentos para la hija enferma, la bonhomía de Nomdedeu deja paso a un estallido de violencia que lo reduce temporalmente a la condición de *bête humaine*, al más puro estilo zolesco. Él mismo reconoce en los momentos de lucidez la metamorfosis que se opera en su persona: «La idea de que mi hija me pide de comer y no puedo darle nada, ahoga en mí el patriotismo, el pensamiento, la humanidad, trocándome en una bestia» (Pérez Galdós, 2005g: 832). La animalización del individuo, que en un momento de la acción alcanza incluso a Gabriel, tiene su contrapartida en el ejército de ratones que ac-

5. Gilberto Triviños, en un estudio tan fascinante como tendencioso, ha propuesto «una nueva lectura de la Primera Serie que la saque de la jaula de la epopeya» (1987: 20). Nos es grato reconocer la deuda que tenemos con Triviños en todo lo que atañe a esta cuestión.

6. «Innumerables cuerpos estaban apilados en la angosta vía, formando como un ancho paredón entre casa y casa. Aquello no se podía mirar, y el que lo vio fue condenado a tener ante los ojos durante toda su vida la fúnebre pira hecha con cuerpos de sus semejantes. Parece mentira, pero es cierto» (Pérez Galdós, 2005f: 752). Nigel Glendinning sugiere una probable influencia de *Los desastres de la guerra* en el episodio: «given that the first edition of the *Desastres* had only appeared in 1863, it would be surprising if Galdós did not know of its existence. The central belief in the ability of war to turn men into beasts is certainly common to both Goya and Galdós» (1969: 49).

túa organizadamente como un ejército imperial por los edificios y calles de la ciudad. La presencia de los roedores remite a un «código de la epopeya en clave irónica» (Triviños, 1987: 144) que comparte protagonismo con la histórica gesta de Álvarez de Castro.

La coexistencia de las visiones heroica y crítica en un mismo texto contribuye sobremanera a dotar de sentido a la primera serie. Por un lado, la resistencia contra Francia es justa porque gracias a ella se apuntala la idea de nacionalidad de la que surge la España moderna. La denuncia de las asonadas, revoluciones y guerras civiles que asuelan periódicamente el país después de 1814 insta a su vez a limar las asperezas en busca de una conciliación. Por otro lado, la acumulación de escenas que describen la violencia y el sufrimiento que los seres humanos se infligen unos a otros rebaja considerablemente el valor del belicismo. Se elabora así un discurso alternativo a la épica que, inspirado en el Goya de *Los desastres de la guerra*, refleja el «humanismo pacifista» (Triviños, 1987: 41) que nuestro autor profesa a la altura de 1870. En suma, Galdós considera malas todas las guerras, pero la de la Independencia la juzga un mal necesario.

La tercera estrategia que vamos a examinar gira en torno a los *etnotipos* (Beller, Leerssen; 2007: xiv) o estereotipos sobre España que concurren en varias de las novelas. Tres paradigmas de nación, en efecto, pugnan infructuosamente a lo largo de la serie por imponerse a los demás: la España imperial, la España afrancesada y la España romántica. A modo de advertencia preliminar, hay que decir que no pretendemos formular aquí ninguna teoría de alcance general sobre la formación de la identidad española, ni verificar tampoco empíricamente si los rasgos que Galdós destaca se ajustan a la idiosincrasia de sus compatriotas —empresa esta última imposible de llevar a cabo de manera científica—. Por el contrario, nuestro análisis se sitúa en la órbita de la *imagología*, disciplina que estudia la función retórica de los etnotipos dentro del texto más que su significación sociológica o política fuera del mismo (Beller, Leerssen; 2007: xiii).⁷

La impugnation de la España imperial corre parejas con el retrato de una nobleza que pierde claramente el rumbo de la Historia en el transcurso de la Guerra de la Independencia. En el episodio *Bailén*, la actuación del heredero de la familia Rumblar, don Diego, hace patente la inutilidad de un estamento que ha dejado de ejercer su liderazgo. El joven esgrime en la batalla una espada de sus antepasados que no corta, y más adelante termina sirviendo de diversión a los franceses que lo capturan. Quien debiera casarse con Inés para dar lustre a su linaje va degenerando en los episodios siguientes en un pelele lujurioso, manirroto y aplebeyado que inspira más lástima que otra cosa. Un segundo representante de la aristocracia tronada es el marqués don Pedro Congosto, quien dirige la Cruzada del Obispado y se pasea por el Cádiz de las Cortes vestido a guisa de

7. «The ultimate perspective of image studies is a theory of cultural or national stereotypes, not a theory of cultural or national identity. Imagology is concerned with the *representamen*, representations as textual strategies and as discourse» (Leerssen, 2007: 27).

Carnaval con un uniforme militar del siglo xvi.⁸ Portavoz del tradicionalismo más reaccionario, don Pedro quiere trasladar íntegramente el espíritu de don Quijote a la España de 1810 sin tener en cuenta los cambios que han tenido lugar desde la época de Felipe III hasta el presente. Gabriel lo moteja de «mamarracho de los antiguos tiempos, una caricatura de la caballería, de la nobleza, de la dignidad, del valor español de otras edades» (Pérez Galdós, 2005h: 1038). Al igual que su antecesor manchego, don Pedro es objeto de burla y escarnio por parte de quienes presencian sus extravagancias como si formaran parte de un espectáculo. El narrador lamenta, en fin, que los llamados a reverdecer las glorias del pasado no hagan sino desvirtuarlas: «A tal estado habían venido a parar las grandezas heroicas de España» (Pérez Galdós, 2005h: 1045).

El nacionalismo galdosiano excluye también el reconocimiento de las reformas que José I intentó implantar sin éxito durante su mandato. Los afrancesados y simpatizantes de Francia que pululan por la serie reciben, en consecuencia, un trato vejatorio que hace hincapié en la ridiculez de su figura o la maldad de sus acciones: Juan de Mañara, el ya mentado Diego del Rumblar, el duque de Arión, Felipe de Pacheco y López de Barrientos, Saturnino Albuín y Antonio Trijueque.⁹ Dentro de este grupo sobresale Luis Santorcaz, a quien su condición de antagonista principal dota de una complejidad y profundidad psicológicas mucho mayores que las de los demás villanos —con la posible excepción de Trijueque—. A primera vista, la biografía de Santorcaz se confunde con la de otros francófilos de su generación que comulgan fervientemente con los cambios que se propagan por Europa a partir de 1789. Las circunstancias personales tienen, sin embargo, un peso mucho mayor en su trayectoria que la ideología. En su juventud, Santorcaz ha de huir a Francia para escapar de la persecución a que lo somete la familia de Amaranta. La necesidad de procurarse un sustento en el exilio lo lleva a abrazar la carrera militar en las filas de la Grande Armée, llegando incluso a participar en la batalla de Austerlitz. En 1808 regresa a España para recuperar a Inés —fruto de una relación extramatrimonial con Amaranta— y llevársela con él de vuelta a su patria de adopción. Mientras la busca, se convierte en un vocero de la revolución que predica las bondades de Napoleón a todo aquel que quiera escucharlo. Empieza a colaborar poco después con el régimen josefino, el cual le encomienda la jefatura de policía de Madrid tras la toma de la ciudad a finales de aquel año.

Santorcaz reaparece a principios de 1812 armando la contraguerrilla que ataca a una partida de Juan Martín en Rebollar de Sigüenza y hace prisionero a Gabriel. El relato de su vida que refiere a este empieza a cambiar nuestra perspectiva del personaje de manera sorprendente. Nos damos cuenta entonces de que su alianza con el invasor no obedece tanto a las convicciones políticas, cuanto al

8. Don Pedro se modela a partir de tres personajes históricos de la época: el marqués de Palacio, Jiménez Guazo y Juan Downie.

9. Un estudio más detallado de este asunto se encuentra en Dorca, 2010: 5-18.

despecho que le ocasiona la ruptura con Amaranta. El proceso de humanización se completa merced a la intercesión de la hija, quien facilita la reconciliación de sus padres en el lecho de muerte del progenitor. Si bien la conversión de Santorcaz puede calificarse de final feliz, Inés no oculta las deficiencias de carácter que han contribuido a la desgracia de aquél: entregarse rápidamente «a la desesperación», no luchar «contra la adversidad» ni afanarse por conquistar «escalón por escalón un puesto honroso en el mundo» (Pérez Galdós, 2005j: 1352). La joven atribuye el fracaso existencial de su padre a la falta de determinación y de patriotismo, carencias ambas que lo llevan a elegir erróneamente la causa de Francia. Gabriel, en cambio, triunfa porque desde el principio pelea con denuedo por la liberación conjunta de la mujer y del país que ama.

La España romántica es una creación foránea que hacia 1850 culmina un proceso iniciado en el último cuarto del siglo XVIII por obra y gracia del casticismo patrio (Torrecilla, 2004: 11). La noción se populariza por efecto de la Guerra de la Independencia, suceso de gran transcendencia en Europa que propicia un alud de visitantes procedentes de países como Francia o Inglaterra. A su regreso, estos viajeros difunden sus impresiones en una serie de escritos y grabados en los que la plasticidad del retrato realza la singularidad de unos seres primitivos, indómitos, orgullosos y apasionados que viven en los márgenes de la sociedad, ajenos a toda forma de convencionalismo. La imagen de una España pintoresca y exótica se consolida, en suma, a través de la difusión de unos rasgos de carácter que se elaboran desde Europa y que los españoles terminan aceptando después con más o menos reservas. Los etnotipos que conforman el mito siguen conservando en la actualidad buena parte de su vigencia tanto dentro como fuera de la Península, lo cual demuestra la dificultad de deshacer un determinado constructo de la nación una vez que arraiga en la conciencia de la gente.

Ni que decir tiene que esta visión del país forjada por los extranjeros no satisface las expectativas de Galdós, de ahí que quiera desterrarla de la imaginación de sus contemporáneos. El autor canario vuelve a servirse para ello de las prerrogativas de la ficción, introduciendo los personajes de Lord Gray y Miss Athenais Fly en los episodios *Cádiz* y *La batalla de los Arapiles* respectivamente. Se trata de dos ingleses de clase alta que viajan a España para conocer de primera mano a los genuinos representantes de la plebe que tanto les atraen. Pese a que ambos ejercen una cierta fascinación en Gabriel, este termina reprobando su conducta porque la considera perjudicial a los intereses de la nación y, por ende, a los suyos propios.

Lord Gray personifica los principios de la cosmología romántica que guían su vida, si bien nos las habemos en última instancia con un histrión consumado cuyo discurso y acciones carecen de autenticidad. En primer lugar, Lord Gray censura el mercantilismo burgués que surge de la Revolución Industrial por imponer un modelo de economía basado en la explotación del individuo. Se muestra reacio también al liberalismo de las Cortes de Cádiz, ya que a su juicio las pretensiones igualitarias de estas amenazan con destruir la esencia de lo popular. El entusiasmo que tiene por España se cimienta precisamente en la idealización de

las clases marginales que, según él, preservan todavía la pureza de la raza en medio de la nivelación que caracteriza los tiempos presentes. Su pretendido amor por el pueblo, sin embargo, deriva hacia unas manifestaciones de plebeyismo que ponen de manifiesto la extravagancia de su carácter. Sueña así con unirse a la guerrilla, y en un momento de *spleen* se disfraza de mendigo para comer con ellos la sopa boba del convento. En el plano metafísico, Lord Gray quisiera fundir su alma en la naturaleza en una búsqueda de lo imposible que considera «el único placer real» (Pérez Galdós, 2005h: 968). El satanismo que lo corroe lo impele, por último, a la conquista de una joven de buena familia que se le entrega por amor y a la que él abandona hastiado después de consumir su deshonor. Lord Gray rebasa los límites de lo socialmente aceptable al ultrajar el honor femenino, pues atenta al mismo tiempo contra los valores de «toda una nación» (Pérez Galdós, 2005h: 104). Ello exige una respuesta contundente por parte de la colectividad que repare las afrentas perpetradas por un seductor infame, farsante y destructor de la moral. La tarea de restablecer el orden compete a Gabriel, quien deja tendido a Lord Gray en la playa de La Caleta tras atravesarle el pecho con una estocada mortal.¹⁰

A diferencia de Lord Gray, el amor de Miss Fly por España arranca de una curiosidad «de artista y de viajera» (Pérez Galdós, 2005j: 1211) que se cimienta en el estudio de la lengua, la historia, las artes y las costumbres. No obstante su talante intelectual, Athenais se deja llevar también por la imaginación a la hora de componer un retrato del país que incluye los mismos tópicos que circulan entre sus compatriotas. La deformación artística de Miss Fly tiene el agravante de la «monomanía literaria» (Pérez Galdós, 2005j: 1244), la cual estimula en ella el deseo de protagonizar las hazañas que se cuentan en los romances que lee en sus ratos de ocio. Aquejada de un quijotismo galopante, la joven transforma a Gabriel en un caballero de los tiempos heroicos cuando España regía los destinos del mundo. Tanta fascinación exhibe los síntomas de una obsesión amorosa¹¹ que el joven no puede corresponder, pese a la atracción que siente por ella y al agradecimiento que le muestra por haberle salvado la vida. Miss Fly regresa a su país decepcionada, sin comprender las razones por las que Gabriel prefiere la vida doméstica junto a Inés a una existencia llena de lances y aventuras que ella le proporcionaría. Por culpa de su ensimismamiento, Athenais no entiende que Gabriel nunca ha comulgado con las glorias del pasado, sino que vive en el presente y es hijo de su tiempo y de sus obras. La desazón de Miss Fly procede, en suma, de un falseamiento del temperamento español hecho desde los presu-

10. Pese a que el cuerpo perece, el espíritu de Lord Gray trasciende las fronteras del tiempo y del espacio porque así corresponde a su condición de arquetipo. Él mismo se lo recuerda a Gabriel momentos antes de expirar: «¿Crees que he muerto? ¡Ilusión!... Yo no muero... yo no puedo morir... Yo soy inmortal!...» (Pérez Galdós, 2005h: 1049).

11. Miss Fly está enamorada de Gabriel desde que sabe que este ha dado muerte a Lord Gray, burlador y responsable directo del suicidio de una hermana suya en Inglaterra.

puestos del romanticismo, de un *misreading* que se empeña en ver caballeros andantes donde solo hay soldados sudorosos que luchan por la supervivencia de la patria tanto como por la suya propia.

Puesto que ni la España imperial, ni la afrancesada ni la romántica responden a las necesidades del presente, Galdós opta por remozar un viejo mito de la españolidad, el quijotismo, despojándolo de sus componentes espurios. La recuperación del héroe cervantino conlleva el rechazo de las imitaciones parciales de aquel, caso de Santorcaz al recrear fantásticamente la batalla de Austerlitz mientras atraviesa el paisaje de La Mancha; o del médico Nomdedeu, quien recupera la cordura justo antes de morir y se arrepiente de los desvaríos que ha cometido. No se trata tampoco de trasladar la figura y atuendo de don Quijote a los campos de batalla donde a principios del siglo XIX se dirime la independencia de España, como pretende don Pedro del Congosto.¹² Finalmente, las ensoñaciones de Miss Fly distorsionan también la contienda contra Francia hasta convertirla en una ficción caballeresca sin conexión con la realidad del momento.

La distorsión de la identidad española que llevan a cabo Santorcaz, Nomdedeu, Congosto y Miss Fly revela nuevamente la inexistencia de un proyecto moderno de nación. En este sentido, los personajes arriba citados se quedan en una mera contrahechura del original, tan apócrifa como el figurón engendrado por Alonso Fernández de Avellaneda en 1614. El quijotismo según lo concibe idealmente Galdós no exhibe, por el contrario, ningún síntoma de enfermedad, sino que ofrece un remedio a los males del país. Gabriel Araceli, reencarnación actualizada del hidalgo manchego, actúa de brazo ejecutor que restablece la justicia de acuerdo con las pautas morales del modelo bajo cuya tutela se acoge: «Yo soy quien soy» (Pérez Galdós, 2005h: 1042), exclama con ecos cervantinos antes de castigar el libertinaje de Lord Gray. Más adelante arriesga su vida entrando en la Salamanca ocupada por los franceses para rescatar a Inés y devolverla a su madre. La gran quijotada llega, sin embargo, al final de la serie: Gabriel alcanza la cima del Arapil grande después de una penosa subida, arrebatada la insignia del águila al enemigo y la sostiene férreamente entre sus manos mientras rueda montaña abajo con una herida en el pecho.¹³

En conclusión, Galdós formula su ideario de nación en la primera serie de *Episodios nacionales* por medio de un relato autobiográfico sobre la ascensión de un pícaro entre los años 1805 y 1812. La narración se construye además a partir de la yuxtaposición de conceptos antitéticos como la épica y la antiepopéya, el honor y el horror, el nacionalismo y el humanitarismo, sin que ninguno llegue a do-

12. Pese a tildarlo de «Quijote degenerado y nacido de cruzamiento» (Pérez Galdós, 2005h: 900), Lord Gray reconoce que don Pedro «algo conserva de la generosa sangre» del original (Pérez Galdós, 2005h: 1019).

13. El quijotismo de Araceli tiene su precedente en el de Santiago Fernández, alias El Gran Capitán, personaje que aparece en los episodios *Bailén* y *Napoleón en Chamartín*. La muerte de Santiago Fernández defendiendo Madrid no está exenta en absoluto de grandeza: «a quixotic old man... has accomplished a memorable feat of heroism for the glory of his country» (DuPont, 2006: 78).

minar sobre su opuesto. Por otro lado, en las memorias se cotejan tres discursos sobre la nación —la España imperial, la España afrancesada y la España romántica— que deben rechazarse por inadecuados al ideal de conciliación por el que Galdós aboga durante el Sexenio Democrático. La alternativa que se propone consiste en revalorizar la figura de don Quijote en la persona del narrador y protagonista, Gabriel Araceli. Portavoz de un quijotismo en clave moderna, Gabriel deviene el símbolo de una comunidad imaginada que triunfa sobre las adversidades porque acierta a combinar el pragmatismo burgués con unas dosis de heroísmo a la antigua.

Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, J. (2003), *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- BELLER, M.; y LEERSSEN, J. (2007), «Foreword», en M. Beller y J. Leerssen (eds.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi (XIII-XVI).
- CASALDUERO, J. (1961), *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos.
- Constitución política de la monarquía española. Promulgada en Cádiz a 19 de marzo de 1812*, en http://www.congreso.es/constitucion/ficheros/historicas/cons_1812.pdf (25 de octubre de 2011).
- «Decreto I, de 24 de septiembre de 1810. Declaración de la legítima constitución de las Cortes y de su soberanía: nuevo reconocimiento del rey D. Fernando VII, y anulación de su renuncia a la Corona: división de poderes, reservándose las Cortes el legislativo: responsabilidad del ejecutivo, y habilitación de la Regencia actual, con la obligación de prestar el juramento a las Cortes: fórmula de este: confirmación interina de los tribunales, justicias y demás autoridades: inviolabilidad de los diputados» (2005), en *Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde su instalación en 24 de septiembre de 1810 hasta igual fecha de 1811*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (1-3).
- DORCA, T. (2010), «Los enemigos de la nación: afrancesados y revolucionarios en *Bailén y Napoleón en Chamartín*», *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, 13 (5-18).
- DUPONT, D. (2006), *Realism as Resistance. Romanticism and Authorship in Galdós, Clarín, and Baroja*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1982), «Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria», *Anales Galdosianos*, 17 (7-23).
- FERRERAS, J. I. (1997), *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*, Madrid, Endymion.
- GLENDINNING, N. (1970), «Psychology and Politics in the First Series of the *Episodios nacionales*», en J. E. Varey (ed.), *Galdós Studies*, Londres, Tamesis (36-61).
- GOLDMAN, P. B. (1969), «Galdós and the Politics of Conciliation», *Anales Galdosianos*, 4 (73-87).

- HERRERO, J. (1971), *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Edicusa.
- HINTERHÄUSER, H. (1963), *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- HOBBSBAWN, E. J. (1990), *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEERSSEN, J. (2007), «Imagology: History and method», en M. Beller y J. Leerssen (eds.), *Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi (17-32).
- NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (1999), «Nacionalismo español y revolución liberal durante el siglo XIX», en *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, Barcelona, Hipòtesi (18-30).
- PÉREZ GALDÓS, B. (2005a), *Trafalgar*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (33-126).
- (2005b), *La corte de Carlos IV*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (129-261).
- (2005c), *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (265-390).
- (2005d), *Bailén*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (393-510).
- (2005e), *Napoleón en Chamartín*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (513-656).
- (2005f), *Zaragoza*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (659-781).
- (2005g), *Gerona*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (785-896).
- (2005h), *Cádiz*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (899-1049).
- (2005i), *Juan Martín el Empecinado*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (1053-1176).
- (2005j), *La batalla de los Arapiles*, en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (1179-1355).
- (2005k), «Segundo prólogo a los *Episodios nacionales*. Edición ilustrada», en D. Troncoso y R. Varela (eds.), *Episodios nacionales. Primera serie. La Guerra de la Independencia*, Barcelona, Destino (24-30).
- TOLEDANO GONZÁLEZ, L. F. (2007), «La Guerra de la Independencia como mito fundador de la memoria y de la historia nacional española», en A. Moliner Prada (ed.), *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Barcelona, Nablá (543-574).
- TORRECILLA, J. (2004), *La España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- TRIVIÑOS, G. (1987), *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya. Héroes (y) monstruos en la primera serie de “Episodios nacionales”*, Barcelona, Edicions del Mall.

Hacia una estética femenina en la novela histórica romántica

Helena ESTABLIER
Universidad de Alicante

Entre 1855 y 1885 ve la luz en nuestro país casi una veintena de novelas de corte histórico firmadas por mujeres, cuyos nombres —con contadas excepciones— han pasado prácticamente desapercibidos en la historia de la literatura: Eduarda Feijóo de Mendoza, Francisca Carlota del Riego y Pica, Carlota Cobo, Felicitas Asín de Carrillo, Faustina Sáez de Melgar, Felicia Auber, Matilde Cherner, Encarnación Calero de los Ríos, Dolores Gómez de Cádiz, Teresa Arróniz y Bosch, Pilar Sinués de Marco y Ángela Grassi.¹

De manera general, y exceptuando las obras de algunas poetisas románticas o las de Emilia Pardo Bazán a finales de la centuria, la literatura escrita por las mujeres en el siglo XIX es aún una parcela pendiente de investigación exhaustiva, estudio y sistematización. En el caso particular de las autoras de novela histórica citadas más arriba, el hecho de que su producción se haya mantenido alejada de los circuitos de interés crítico en torno a la novela histórica decimonónica se explica no solo como resultado de ese olvido generalizado que atañe a la labor literaria de las mujeres, sino también al considerar las fechas —tardías— en las que se enmarcan sus obras: la mayor parte de ellas se publica hacia 1860, cuando ya la novela histórica se encuentra en plena fase de disgregación de elementos

1. Teresa Arróniz y Bosch es autora de *El testamento de Juan I. Novela histórica* (1855), y Eduarda Feijóo de Mendoza de *Doña Blanca de Lanuza. Recuerdos de la corte de Felipe II. Novela histórica* (1869), *El puente mayor de Valladolid. Leyenda tradicional* (1872) y *La conquista de Madrid. Novela histórica* (1873); Francisca Carlota del Riego escribe *Elena de Mendoza* en 1859 y de la misma fecha son *La ilustre heroína de Zaragoza* de Carlota Cobo y *Rugier de Lúriga* de Felicitas Asín de Carrillo. Dolores Gómez de Cádiz es autora de *Santa Casilda. Episodio del reinado de Don Fernando I de Castilla y León. Novela (histórica)* (1861), Matilde Cherner lo es de *Ocaso y Aurora* (1878) y Faustina Sáez de Melgar de *Matilde o el ángel de Valde Real* (1862). Finalmente, Felicia Auber escribe *Otros tiempos* (1856), Pilar Sinués es autora de *Amor y llanto. Colección de leyendas* (1857), *La diadema de perlas* (1857) y *Dos venganzas* (1862), y Ángela Grassi de *La dicha en la tierra. Novela histórica* (1868), *Marina. Narración histórica* (1877) y *El favorito de Carlos III. Novela histórica* (1884).

Omito algunos títulos que, aunque suelen aparecer citados entre los anteriores, no corresponden en realidad a narraciones propiamente históricas, siquiera en un sentido laxo, tales como *La casa de Rocafort*, de Felicitas Asín; *El hilo del destino*, de Catalina de Macpherson; o *Raimunda o la discípula de Juan de Alfa*, de Encarnación Calero de los Ríos.

románticos y de mutación hacia un esquema narrativo en el que lo histórico se supedita a otros intereses —la recopilación de aventuras y de amores contrariados con final feliz, fundamentalmente— más acordes con los gustos de los lectores de la segunda mitad de la centuria, pero también menos representativos de la exaltación romántica de primera ola.²

Es más que evidente la ausencia de nombres femeninos en la época «dorada» de la novela histórica (que, como ya sabemos, suele enmarcarse habitualmente entre el *Ramiro de Húmara y Salamanca* y *El señor de Bemibre*, es decir, entre 1823 y 1844), a excepción de esa especie de narración alegórica de la Guerra de la Independencia que nos ha legado Casilda Cañas de Cervantes con el título de *La española misteriosa y el ilustre aventurero, o sea, Orval y Nonui. Novela histórica original* (1833) y de alguna traducción aislada como la de María Belloumini, *La invención del órgano o Abassa y Bermécides* (1831). Como sabemos, la aparición decisiva de las escritoras en España tiene lugar en el momento en que las reformas liberales y el prestigio del romanticismo literario han alcanzado ya su cumbre, a comienzos de 1840. Las nuevas ideas acerca del individuo y de la importancia de la vida íntima fueron cruciales a la hora de crear un ambiente en el que las mujeres pudieran sentirse autorizadas a afirmarse como sujetos y no como objetos de la literatura; a partir de este momento se generaliza la práctica pública de la escritura femenina, obteniendo las mujeres salvoconducto implícito para publicar y para iniciar a otras en este camino, que hasta entonces era fundamentalmente masculino. Y este salvoconducto, esta garantía de impunidad, tiene legitimidad gracias al género en el que se inician, la poesía —que, a tenor de la retórica burguesa de la época, parece acoger espléndidamente la expresión de las inquietudes del «alma» femenina—, y gracias también a los límites intangibles pero a la vez perfectamente perceptibles que enmarcan la práctica poética de las mujeres.

Pues bien, si la poesía romántica escrita por mujeres, cuyas manifestaciones más relevantes se producen entre 1840 y 1855, constituye el primer corpus sólido y nutrido de literatura femenina nacional, la insistencia en el cultivo de la novela histórica por parte de las escritoras decimonónicas a partir de la mitad del siglo revela en ellas una voluntad de burlar el gueto poético, merodeando en las inmediaciones de un género cultivado hasta ese momento en régimen de exclusividad por sus colegas varones.

Es este desplazamiento paulatino en los intereses de las escritoras desde la poesía hacia la novela el que percibe y explica Vicente Barrantes, autor de *Juan de*

2. Bien conocida es la clasificación propuesta por J. I. Ferreras en el que sea, posiblemente, el estudio más exhaustivo sobre la novela histórica decimonónica con el que contamos hasta el momento: 1) Novela histórica de origen romántico, que se desarrolla hasta las décadas de 1840-1850; 2) Novela histórica de aventuras, que florece entre estas fechas y 1860; y 3) Novela de aventuras históricas, dominante a partir de 1860. Si siguiéramos a Ferreras, por razones cronológicas y de contenido, todas las novelas históricas escritas por mujeres a las que hemos hecho referencia más arriba se encuadrarían en los dos últimos períodos, caracterizados por la ausencia de ruptura romántica y por las peripecias de un héroe estereotipado en un mundo histórico en el que encuentra su destino personal (Ferreras, 1976: 99-103).

Padilla y otras narraciones históricas, en su prólogo a la obra de Francisca Carlota del Riego *Elena de Mendoza*, publicada en 1859, donde señala lo siguiente:

Todas las escritoras del renacimiento literario, todas las Safos engendradas al calor de las ideas modernas [...] van cediendo su puesto a una nueva generación de escritoras, acaso más profundas, más sabias, más filosóficas, pero seguramente menos poéticas. El tiempo tiene la culpa. Los versos han pasado como las poetisas (ix).

De esta manera, frente a los versos de las románticas, que Barrantes entiende como «un anacronismo, una escentricidad (sic) en nuestra época» (x), se impone una escritura de mujer como la novela histórica de Francisca Carlota del Riego, que «se amolda y ajusta perfectamente al gusto dominante» (xi). Tal y como hemos señalado más arriba, las escritoras españolas vuelven sus ojos hacia la novela histórica precisamente en el momento en que el género se ha despojado ya de su compromiso romántico radical, de ese espíritu de exaltación y ruptura que le dio origen, para incorporarse a los hábitos de lectura de una clase media que reclama entretenimiento, y que proporciona cada vez mayor número de lectoras burguesas y recatadas, ávidas de amores contrariados con finales tan felices como ortodoxos.

Es precisamente la desintegración del modelo original de la narrativa histórica romántica la que hace posible que esta se convierta en género favorito de las novelistas españolas alrededor de 1860. En el citado prólogo a *Elena de Mendoza*, Vicente Barrantes, que identifica la novela histórica de segunda ola con la «novela de pasión», reconoce la adecuación del genio femenino a una práctica literaria que no exige de sus cultivadores/as «un gran caudal de ciencia», pero que requiere «más sensibilidad, más espíritu de observación, más movilidad de inteligencia, más delicadeza de sentimientos y más frescura de fantasía» (xi), dotes —según él— profundamente ligadas a «un corazón de mujer, manantial inagotable de ternura» (xii).

De hecho, estas novelas históricas de autoría femenina siguen fielmente las pautas generales de la «poética» del género tal y como este era cultivado en la segunda mitad del siglo, a saber:

- 1) Multitud de peripecias aventureras con un fondo histórico más o menos desdibujado y más o menos alejado de la diégesis de la novela, con tres momentos históricos predilectos: el Medievo, la España de Felipe II y la prefernandina.
- 2) Preeminencia de la esfera íntima (relaciones familiares, aventuras amorosas, etc.) sobre el contenido político, aunque continúe la tendencia a convertir el agitado pasado nacional en una referencia constante para el presente, y aunque algunas novelas (*La ilustre heroína de Aragón* o *Elena de Mendoza* constituyen buenos ejemplos) tengan una lectura política tan evidente como poco sutil.
- 3) Personajes históricos que son comparsas de los ficticios, quienes ostentan el auténtico protagonismo de estas novelas.

- 4) Héroes/heroínas en conflicto con el mundo, en el estilo más puramente romántico, pero que han adquirido con el tiempo la capacidad de resolver sus cuitas sin llegar a soluciones extremas.
- 5) Finales felices, por tanto, que implican habitualmente el restablecimiento del orden perdido y el rescate físico y moral de los protagonistas.
- 6) Omnipresencia del narrador/de la narradora, quien, además de desempeñar la función básica de ser responsable de la diégesis, organizando la acción, ambientándola, resumiendo el pasado y adelantando lo que está por venir, también describe hasta el agotamiento y opina sin pausa sobre lo humano y lo divino.

Todas estas novelas encajan sin estridencias en el molde histórico que ofrece su tiempo, pero también es verdad que comparten entre sí, como ahora veremos, una serie de rasgos propios de un quehacer literario específicamente femenino, que no parecen haberse puesto de manifiesto hasta el momento. Esta es posiblemente una de las razones que más ha contribuido a su olvido en los ámbitos de la historia y de la crítica literarias: el hecho de que no se hayan entendido como integrantes de un corpus con una estética o una poética propias, vinculadas a la condición genérica de sus autoras. Bien al contrario, han quedado desdibujadas y disgregadas en ese batiburrillo extenso y variopinto que conforma la narrativa histórica decimonónica de segunda ola y que, por criterios cualitativos (y por ende ambiguos y resbaladizos), ha quedado relegada a un plano secundario, eclipsada por el brillo y por la audacia de un Larra, de un Espronceda o de un Gil y Carrasco.

Creo, en resumen, que todas estas obras pueden estudiarse en conjunto, y que aportan al modelo ya consagrado una visión muy femenina de un mundo que —debido a la ya conocida infrarrepresentación de las mujeres en la historia literaria— conocemos fundamentalmente a través de la palabra de los varones.

Es necesario recordar en este punto que en torno al medio siglo se está conformando en la cultura dominante española —a imagen y semejanza de la europea— una norma femenina, un modelo de mujer al que hemos pasado a denominar, siguiendo la propia retórica de la época, el «ángel del hogar». La imagen del «angel of the house», ese largo poema de Coventry Patmore publicado en 1854, no tardó en incorporarse al ideario español de género, en prosa y de la mano de una mujer, Pilar Sinués de Marco, que en 1859 publica una obra «moral y recreativa dedicada a la mujer» con este mismo título, «El ángel del hogar», a partir de la cual el estereotipo pasa a ser acogido de buen grado por casi todas las escritoras del periodo isabelino (la propia Angela Grassi publica en 1874 *El Ángel del Hogar: Estudios morales acerca de la mujer*).

Según este modelo, el ámbito doméstico es el campo propio y natural de la mujer, que ha nacido con la misión de amar a su familia y a Dios, y de sacrificarse al bienestar de todos. Esta misión, este «culto» —la retórica con la que se expresa este discurso de la domesticidad decimonónica es esencialmente religiosa—

que desempeña la mujer descansa en unas condiciones físicas, «naturales», «biológicas» o «reproductivas», que van ligadas a unos valores o cualidades espirituales definitorios de la femineidad, como la virtud, la ternura, la religiosidad, la inocencia, la emotividad, la abnegación, el altruismo y la modestia. De esta manera, las mujeres, convertidas en representantes de la moralidad de la clase media, son definidas como almas «sensibles», uno de los epítetos con mayor carga positiva usado para definir a las féminas de la época.

Las escritoras de novela histórica manifiestan en sus textos esas mismas características, coherentes con sus funciones sexuales y domésticas, que se les atribuye en el ámbito sociofamiliar. Este afán por incardinarse en la norma, por responder *via literaria* a las expectativas sociales de lo femenino, se fundamenta en un deseo de aceptación, de sortear la marginación de la escritora, y se traduce literariamente en una serie de coincidencias temáticas, por un lado, y en una expresividad, en una forma de narrar, que presenta —claro está— particularidades en cada autora, pero que en esencia responde a una práctica literaria colectiva, marcada por un objetivo —involuntario, no hay conciencia de grupo— común: convertir la literatura es un espacio de reivindicación de lo femenino, proponiendo un modelo de mujer y resaltando la influencia moral y civilizadora de este.

Varias son las estrategias de las que estas escritoras se sirven para trasladar dicho objetivo común a sus narraciones históricas:

- 1) Convertir la historia en un marco adecuado para poner de manifiesto una condición «histórica» de las mujeres como víctimas de la sociedad patriarcal, la cual ha ejercido sobre su vida íntima todo tipo de presiones y les ha marcado unas pautas de conducta moral diferentes de las de los hombres. En este sentido, lo público —lo político, los acontecimientos históricos, etc.— se encuentra en estas novelas absolutamente supeditado en la narración al ámbito de lo íntimo.
- 2) Construir mundos novelescos regidos por los valores que la retórica victoriana había establecido como propios de «la mujer» —tal cual, en singular— y trasponiéndolos a épocas históricas pretéritas.
- 3) Erigir a través de dichos valores una identidad femenina ortodoxa y proponerlos como alternativa a los masculinos, como instrumento de regeneración de una sociedad moralmente extraviada.

Pensemos que así todas las novelas anteriormente citadas giran en torno a universos femeninos. Algunas llevan la marca de género en el propio título (*Elena de Mendoza*, *Doña Blanca de Lanuza*, *Marina*, *La ilustre heroína de Zaragoza*, *Matilde o el ángel de Valderreal*, etc.); otras se inclinan por títulos menos concretos (*Dos venganzas*, *Otros tiempos*, *Luz de luna...*) e incluso las hay, como *Rugier de Lauriga* de F. Asín de Carrillo, que parecen conducir nuestra atención hacia la figura del héroe, aunque finalmente resulte no ser más que una añagaza para

introducir una trama en la que las mujeres juegan un papel destacado y el héroe sigue a duras penas el camino marcado por las féminas que lo rodean.

De esta forma, y dejando a los personajes masculinos en un plano absolutamente secundario, las mujeres son las auténticas protagonistas de estas novelas, y en su diseño —tanto físico como espiritual— demuestran las autoras un interés proverbial. En la mayoría de los casos, se trata de dar forma simultáneamente al «ejemplo» femenino —el modelo sobre el que debe construirse la femineidad de su tiempo— y a su contraejemplo, de manera que la perversidad moral del segundo resalta el brillo espiritual y el valor social y familiar del primero. A través de esta dialéctica narrativa entre el modelo y su antimodelo, estos textos históricos escritos por mujeres orbitan alrededor de un tema único: la victimización familiar y la supeditación social de las mujeres, convirtiendo la historia, como hemos señalado, en un muestrario de una condición femenina que aunque es propiamente decimonónica, hunde sus raíces en una tradición secular.

Veámoslo brevemente en algún ejemplo concreto. Como el corpus es bastante extenso, he elegido dos novelas en las que esta construcción de lo femenino a través del juego de contrarios y la consiguiente denuncia de la opresión sufrida por las mujeres se plantea de una forma muy evidente: la primera es *Doña Blanca de Lanuza. Recuerdos de la corte de Felipe II* (Eduarda Feijóo, 1869), novela que compensa su agotadora extensión con un ritmo muy bien conseguido, una narración fluida y un buen engarce entre personajes históricos y ficticios; la segunda es *Rugier de Lauriga*, escrita por Felicitas Asín en 1859 y ambientada a diferencia de la primera (que nos lleva hasta la corte de Felipe II) en una Edad Media marcada por las rencillas entre los reinos de Castilla, Navarra y Aragón.

El personaje principal de *Doña Blanca de Lanuza* encarna a la perfección el ideal femenino decimonónico, el cual, resaltando el plano espiritual, se esfuerza por desligar a la mujer de una corporeidad, de una materialidad, que se entienden como incitación al extravío masculino; así, se destacan como cualidades de Blanca el alma elevada, la nobleza de sentimientos, la capacidad de amar por encima de las circunstancias y de sí misma, la sensibilidad, el sentido del honor, la dignidad, el orgullo medido, la piedad religiosa, y, sobre todo, la capacidad infinita para perdonar, consolar y guiar al hombre. Blanca es una víctima del sistema patriarcal: es una víctima de su honor, de la lascivia de los hombres, de las maquinaciones políticas, etc., como lo son también Constanza, la hermana de Antonio Pérez, obligada a un matrimonio forzoso, o María, la criada de Blanca, traicionada por un amante ladino, o Violante, hija adoptiva de Juan de Lanuza, raptada por un enamorado insatisfecho, etc.

Al menos en una veintena de ocasiones insiste la voz narradora en resaltar la naturaleza angelical de Blanca —«ángel protector», «ángel de esperanza», «ángel de luz», «ángel custodio», «ángel de bondad», «ángel de abnegación», «ángel de redención», etc.—, quien se autodesigna como misión vital la salvación y la regeneración del amante extraviado, Fernando (el Corsario Negro), que resulta ser por cierto Carlos Fernando de Austria, rey de Hungría y de Bohemia, con lo

cual una corona regia acaba por ceñir las sienas de la hermosa Blanca, que, en premio a sus ejemplares virtudes y a su capacidad de sacrificio, es recompensada ya en esta vida.

La antiheroína en esta novela no es otra que la princesa de Éboli, doña Ana de Mendoza, de una hermosura tan «arrogante» (123) y tan carnal «que “hace hervir la sangre en las venas”» (123). La de Éboli, con su «satánica mirada», sus «pasiones profundas», «ojos voluptuosos» y sus «formas mórbidas» maneja con habilidad consumada a los hombres que la rodean —al Secretario Antonio Pérez, al monarca, etc.— para materializar su venganza contra Blanca y para saciar sus desordenados apetitos con el prometido de aquella.

Esta tensión narrativa entre dos modelos de comportamiento femenino tan antagónico se traslada también al plano digresivo, a través de unas pausas constantes, absolutamente características del género, que ralentizan el ritmo de la narración y que dejan oír la voz autorial con fines de lo más variados (Mata Induráin, 1998: 126-128). Esas digresiones construyen un ideal sociomoral guiado por las virtudes «femeninas» (la abnegación, el amor puro, la modestia, la sublimidad, la tranquilidad espiritual), que se propone como ejemplar contribución de las mujeres a la sociedad de su tiempo: la de actuar como faros, como guías, como «estrellas de Belén» para una sociedad alejada de Dios y envilecida, como el propio Corsario Negro, por pasiones oscuras (venganza, odio, duda existencial, etc.)

La otra novela a la que hacía referencia anteriormente es *Rugier de Laúriga*, de F. Asín de Carrillo, que destaca por presentar una antiheroína de tal fuerza que devora literalmente al resto de personajes de la novela, incluido el protagonista que le da título y que pasa por la obra sin pena ni gloria, llevado por los vaivenes a los que lo someten las mujeres. Nos cuenta la novela la venganza de una mujer, Ana de Sobradriel, Condesa de Cinco-Villas, que quisiera haber sido un hombre (en múltiples ocasiones reniega de su debilidad e impotencia) para vengar la muerte de su padre, el abuso al que la sometió Fernando IV de Castilla aprovechándose de su ingenuidad y de su juventud y la persecución del Infante Don Juan. Ana es arrogante, orgullosa, autosuficiente, impetuosa, altanera, aventurera y decidida, posee un carácter impenetrable, un sello de autoridad, una resolución firme, un talento privilegiado, una extraordinaria sangre fría y una hermosura temible, virtudes todas ellas encomiables en un hombre pero absolutamente inapropiadas en una mujer de acuerdo con los códigos sexuales decimonónicos. Ana es infatigable en su afán de venganza, capaz con sus malas artes de instigar una revuelta contra el monarca, de mentir y engañar, de vagar de la ceca a la meca bajo los disfraces más variopintos, de embrollar a cualquiera en su rocambolesca trama y de perseguir hasta perder la vida al caballero Rugier de Laúriga por atreverse a no amarla. Pero en realidad Ana de Sobradriel resulta no ser sino una víctima de un destino aciago, y también de la maldad y de la lascivia de los hombres; una víctima desdichada, que aspirando a la perfección espiritual no logra hallar redentor ni mano amiga que la guíe hacia el bien. Se la propone, en resumen, como ejemplo del terrible impac-

to que la injusticia y la iniquidad de algunos hombres puede causar sobre las indefensas mujeres.

Como contrapunto, la novela de Felicitas Asín cuenta con un auténtico ejército de ángeles de amor y de bondad: Catalina de Montalvo —amada de Rugier—, Isabel de Castilla —esposa repudiada de Jaime II de Aragón—, la reina Blanca de Aragón, etc., mujeres todas ellas que encarnan la «esencia femenina» (dulzura, generosidad, amabilidad), que conducen al héroe por el camino del bien sin «hacerse superiores a su sexo». Así resume la propia autora, una vez que Ana de Sobradiel ha muerto, desnucada al caer de su caballo mientras trataba de asesinar a Rugier, el triste destino de las que extravían su camino:

Parece que aquella mujer había tenido el triste privilegio de hacer desventurados a todos los que, más o menos remotamente, tuvieron algún contacto con ella. Se había propuesto infundirse horror a sí misma y lo consiguió inspirándole a todos los demás, siendo así que había estado en su mano convertirse en objeto de adoración. La felicidad de su existencia, el reposo y la salvación de su alma se habían desvanecido para siempre desde aquel mismo día en que, dejando a un lado los goces de la tranquila virtud, queriendo hacerse superior a su sexo, renunciando al prestigio que ejerce una mujer cuando es dulce, generosa y amable, se puso en lucha con todo el mundo y olvidó las sagradas máximas que la religión procura inculcar en todos los corazones, aconsejándonos olvidar las ofensas recibidas y perdonar a nuestros contrarios (394).

El mensaje para las mujeres instándolas a alejarse lo más posible del modelo de la Condesa de Cinco-Villas es claro, pero aun como antiejempló —o quizás precisamente amparándose en ello— no cabe duda de que Asín consigue diseñar uno de los personajes femeninos más autónomos, menos planos y melifluos del conjunto de novelas históricas escritas por mujeres en el XIX, personaje que consigue por cierto rescatar una novela como esta de Asín, bastante predecible en su desarrollo y en su desenlace, y también en ocasiones algo sosa.

Evidentemente, estas breves páginas destinadas a identificar y revelar la presencia de estrategias «femeninas» en la novela histórica romántica escrita por mujeres, no han tratado de ser sino una primera cata de un estudio que requiere una aproximación bastante más concienzuda a unos textos de difícil acceso —algunos de ellos desaparecidos, otros dispersos— e ingrata lectura las más de las veces. Aun así, sacar a la luz un corpus como este de novelas históricas poco o nada estudiadas parece tarea necesaria, no solo con el propósito de visibilizar la contribución de las mujeres a la literatura española de la segunda mitad del XIX, ignorada por la crítica salvo en casos excepcionales, sino también para poner de manifiesto los recursos narrativos con los que las propias mujeres contribuyen a consolidar a través de la novela histórica un estereotipo de género que evidentemente no habían creado ellas, pero que asumen como propio y enarbolan como bandera, lo cual les sirve simultáneamente para justificar su presencia en la literatura y en el mundo.

Conciencia crítica en Galdós¹

Francisco ESTÉVEZ
Universidad Carlos III de Madrid

Pereda me llevaba la ventaja de no tener dudas.
GALDÓS

El arduo proyecto concebido por Galdós con la voluntad de representación del mundo y el complejo propósito de desvelar la realidad, en literatura construye otra realidad; distinta por más que se plegue con pretendida exactitud al original. Una realidad nueva y poderosa aunque siempre, a la postre, fictiva, invención pura, artificio neto. En el hecho literario acontecen distintas actuaciones que solicitan una modificación tajante de la realidad. Se organiza el discurso y se ordena semántica y estructuralmente el espacio, el tiempo y los cronotopos resultantes, también se delimitan los personajes, los modos del narrador y sus voces, por citar algunos aspectos relevantes de la creación literaria que deja a las claras la resbaladiza ambigüedad de catalogación de cualquier tendencia narrativa o la organización de un corpus novelesco, como en el caso de Pérez Galdós, por ejemplo, en función de criterios «realistas», «naturalistas», «espiritualistas», nos aprestamos algunos a designar y otros a tildar. Sea como fuere, el deseo de representar la realidad, constante que vetea la producción entera del autor canario, adquiere tintes de angustia según avanzan raudos los cambios sociales al di-

1. Francisco Caudet ya reflexionó sobre la variante «conciencia artística» (1983: 11-50). En 1887 publicaba Galdós *Fortunata y Jacinta* en la casa editorial de La Guirnalda de Madrid, en sus líneas finales y tamizado en el diálogo de sus personajes presentaba de rondón este pensamiento crítico.

Segismundo contó al buen Ponce todo lo que sabía de la historia de Fortunata, que no era poco, sin omitir lo último, que era sin duda lo mejor; a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias, que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer, el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien. Segismundo no participaba de tal opinión, y estuvieron discutiendo sobre esto con selectas razones de una y otra parte, quedándose cada cual con sus ideas y su convicción, y resultando al fin que la fruta cruda bien madura es cosa muy buena, y que también lo son las compotas, si el repostero sabe lo que trae entre manos.

Lo cual permite hablar a Menéndez Pelayo, en el discurso leído con motivo del ingreso de Galdós en la RAE, de las «mutuas relaciones entre el público y el novelista, que de él recibe la primera materia y a él se lo devuelve artísticamente transformado» (1897, 21).

ficular estos con su velocidad la posibilidad de ser transubstanciados en literatura con cierto rigor (V́ctor Fuentes, 1972). Galdós acudirá a muy variados instrumentos y t́cnicas para conseguirlo y resultan dispares los procedimientos de los que se vale en cada etapa para plasmar con eficacia esa sociedad cambiante que a poco se le va escapando de las manos. Al comienzo, debe incluso interrumpir la ejecuci3n de la segunda serie de los *Episodios nacionales* para escribir *Doña Perfecta* pues grande era el cambio deseado y novedoso el empeño (Stephen Gilman, 1985). Los recursos ḿs comunes alĺ recuerdan, sin embargo, a los folletines. La maestría comienza a despuntar en *La desheredada*, cuando su prosa se baña con cierta fragancia naturalista, tan aplaudida en las reseñas de la ́poca. De tal modo, filtra con acierto las t́cnicas galas en nuestra península haciendo ḿs tolerable un aroma que a algunos carpetovet3nicos apeataba a petulancia marginal y recreo con las miserias e intestinos de los deḿs.² En este segundo periodo de escritura alterna a voluntad muy distintos procedimientos de la nueva est́tica francesa con gracejo personal en libros inmortales como *La de Bringas* o *El amigo Manso*. Poco despús de *Fortunata y Jacinta*, en 1889 iniciará un tercer periodo compositivo con desembocadura en el fin de siglo, en el cual las novelas contemporáneas, así como los propios personajes, narradores inclusive, sufren un vuelco, internándose en sí mismas.³ La trama de las obras experimenta un fuerte adelgazamiento que permite un juego reflexivo constante aunque indirecto sobre los procedimientos narrativos a trav́s de la ironía, la metaficci3n, las voces del narrador, la conciencia escritural. Sin embargo, la reflexi3n sobre el modo de obrar en el arte literario no se produce en nuestro autor exclusivamente en las novelas de aquellos ańos.

A Pérez Galdós se le han regateado desde fecha temprana sus méritos como crítico.⁴ Sin embargo, el cuestionamiento del hecho literario se presenta machaconamente en sus textos te3ricos. Ya en fecha temprana, principios de la d́cada de los sesenta, redacta un peculiar esbozo de crítica literaria para un ejercicio de clase de ret3rica. Alĺ el infante ataca las afectaciones de los poetas contemporáneos y, con protesta mordaz y reiterada contra los clichés estilísticos del posromanticismo, exige sinceridad. Puede haber en ello algo de eco de lecturas recientes, repetic3n de censuras escuchadas en el Colegio, cuyos profesores de literatura serían posiblemente clasicotes o eclécticos, pero es indudable la seriedad con que el escolar se hace cargo de esta verdad que marcará el norte de su formaci3n:

2. Es ya recurrente pero aún necesario mencionar la carta dirigida a Francisco Giner de los Ríos el 14 de diciembre de 1882 donde Galdós expresa un importante giro narrativo: «Efectivamente, yo he querido con *La desheredada* entrar por un nuevo camino e imaginar una segunda o tercera *manera*, como se dice de los pintores.»

3. Véase Estévez (2011: 112-120).

4. Podemos recordar uno de los varios juicios negativos que le adjudicara, por ejemplo Unamuno, en *España*, del 8 de enero de 1920: «no fue un crítico», resume dicha carestía interpretativa. Véase a este respecto la pertinente introducci3n de Shoemaker a *La crítica literaria de Galdós* (1979).

lo que solemos leer, novelas poemas, no es verdad. Todo es repetición cansada de tópicos sobadísimos, que se nos van interponiendo entre nuestros ojos y las cosas, y así las vemos deformadas [...] o no las vemos

YO. Acaba de una vez de ensartar tantas sandeces, ya que has dicho lo que todos han dicho tantas veces, espresiones [sic] que, si alguno ha sentido, no has sentido tú; déjate de emanaciones que no sientes, de armonías que no escuchas, de embalsamados perfumes que no aspiras (Montesinos, 1968-1972: 8).

En estas tiernas páginas surge el ansia por la veracidad en los escritos literarios. La buscada verosimilitud que debe alcanzar toda obra para remitir con tino a la realidad. Recordemos de nuevo los sustantivos que alza el exlibris de la biblioteca de Pérez Galdós: *Ars, Natura, Veritas*.⁵

El camino crítico de aquel joven avezado lector de Balzac no será extenso, aparte de algunas traducciones entre las que descuella una singular de *Los papeles póstumos del Club Pickwick*⁶ y unas refinadas críticas musicales, poco más. A lo largo de su vida tampoco redactará muchos ensayos más. Son escasos, pero enormemente significativos dichos textos, al tener clara incidencia en su literatura, pero solapada por la fidelidad a una estética y una distorsionada imagen proyectada por Menéndez Pelayo y desde allí en adelante. Recordemos que la tupida densidad de los discursos galdosianos el polígrafo la caracterizó como «brevedad sentenciosa» (Montesinos, 1963: 20). La idea heredada de un Galdós escritor irracional y espontáneo deriva de los ecos románticos que del concepto de autor aún permeaban la sociedad.⁷ La conciencia crítica del escritor durante el proceso de escritura resulta tema poco visitado por los especialistas y de nulo crédito entre la masa lectora, más apasionada por las irreflexivas musas con que los autores corrían un elegante velo antaño para esconder sus fatigas y reflexiones. El lado más *novelero* —nunca mejor dicho— de la creación, encandila la visión y descarta la posibilidad de contemplar cualquier reflexión del autor previa a la ejecución artística. El caso de Galdós no podía ser diferente. Laureano Bonet ya advertía del error que cometía en ocasiones Leopoldo Alas al colocarlo «dentro de una especie de burbuja aisladora, cuestionando sus dotes de lector y cuya obra sólo por impulsos espontáneos de su ingenio coincide con los grandes

5. Sus primeras novelas incorporan dos emblemas, el primero aquí citado va en latín, como por otra parte debiera ser todo exlibris que se precie: *Ars, Natura, Veritas*. Define sintética pero lúcidamente el deseo y la manera de escribir de Galdós. Arte, porque la novela lo es; natura, porque no quería reflejar nada que no estuviera extraído de lo natural, y verita que es realmente el principio activo de Galdós y de la realidad que él quería describir. Al sello acompañaba una simbólica figura de esfinge de su amigo Mérida, que sufrió cambios de diseño según el gusto de la época: al principio con aire griego, pasó después a una más egipcia. En cualquier caso, la esfinge, el enigma de la vida.

6. Con primera aparición en *La Nación* el 9 de marzo de 1868.

7. Si bien Menéndez Pelayo observaba con perspicacia un «carácter de reflexión ordenada» que dotaba a la obra de Galdós de unidad, sentido y estructura suficientes para ser consideradas un sistema pues veía al autor «con los ojos muy abiertos y muy consciente de lo que hace» (Montesinos, 1963: 22).

movimientos de la literatura moderna» (1990: 7). Sin embargo, son conocidos, y en años pretéritos bastante sobados, los dos hitos teóricos que jalonan con lucidez la narrativa galdosiana en tres corpus. La lectura conjunta de dichos textos con las novelas contemporáneas que a la par publica durante aquellos años constataría la mayor o menor puesta en práctica de sus planteamientos teóricos. Contrastar, de tal modo, las posibles deficiencias o aciertos que hubiere, ofreciendo con ello una visión más exacta y profunda de la dilatada escritura galdosiana.

El primer texto teórico de relieve es un ensayo camuflado bajo ropajes de reseña que escribe en 1870, a tenor del libro *Proverbios*, de su admirado Ventura Ruiz Aguilera: «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», de fuerte carácter programático. Sin lugar a dudas se puede afirmar que es la auténtica carta magna del sistema compositivo del autor. Apenas dados los primeros balbuceos narrativos con *La Fontana de Oro*, responde allí a los problemas básicos de composición literaria, el qué y el cómo narrar en la España de segunda mitad del ochocientos. Una vez concluida la segunda serie de sus novelas históricas, orienta su labor creadora hacia otra dirección que orbite sobre los asuntos estrictamente contemporáneos. Asunto sobre el que discurre este ensayo o manifiesto de tono confesional, gracias al cual la estética naturalista adquiere en España carta de naturaleza. Pero además resulta insoslayable para comprender el vasto plan trazado por Pérez Galdós. La narrativa española debía adaptarse a la nueva novela, para ofrecer así un retrato fiel de la sociedad pujante del siglo XIX. En esta centuria las nuevas clases medias son la base protagonista del orden social. Conforman el modelo y fuente de una nueva novela que no puede ser representada ya por el pintoresco costumbrismo de Mesonero Romanos. «La novela moderna es la de observación [...] la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos» (en Mainer, 2004: 10-32).

Las observaciones no dejan de estar teñidas de un concepto nacional de literatura.⁸ Sin embargo, en fecha temprana, Galdós deslinda con claridad entre un naturalismo bien entendido y el «naturalismo de portal» —como lo denominaba Clarín—:

La sustitución de la novela nacional de pura observación, por esa obra convencional y sin carácter, género que cultiva cualquiera, parte nacida en Francia, y que se ha difundido con la penosa rapidez de todos los males contagiosos. El público ha dicho: «Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio», y le han dado todo esto.

8. Varios han sido los estudios que orbitan sobre la cuestión nacional en la obra del canario. Remito, sin embargo, aquí solo al memorable resumen y superación de todos los anteriores realizado por José Carlos Mainer en la «Introducción» al volumen que reúne la *Prosa crítica* de Galdós (2004: 11-91).

Los narradores españoles más avezados de la segunda mitad del siglo XIX, Galdós, Leopoldo Alas «Clarín» y Emilia Pardo Bazán, descubren la importancia de la novela como género literario del porvenir. Esta responde a las necesidades de la época y asimismo recoge las influencias, el estado moral de la sociedad de la que fluye. Galdós argumenta en defensa del carácter específico de la novela española y advierte la necesidad de emanciparse no solo del yugo francés, sino también de la influencia de los modelos ingleses. En un siglo que nació soñador y muere positivista, el autor canario cree que la novela debe responder a los meandros de la realidad española sin supeditarse a cualquier literatura extranjera. Reivindica en función de las peculiaridades de raza y medio social un carácter específico y distintivo de nuestra novela. En palabras de Pardo Bazán: «la raza latina es sintética, ve presto y cristaliza breve y artísticamente sus impresiones, y vence a la francesa en cordura y verdad, porque la ideología no envenena nuestros frescos y copiosos manantiales literarios» (Pardo Bazán, 1880: 348).

Si Zola forja un método y una estética que serán la base del naturalismo, un escritor español, tres años más joven como es Galdós, derrama en la prensa periódica madrileña una serie de presupuestos que habrían de culminar en las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», verdadero manifiesto del realismo decimonónico en España. Son las fases constituyentes de su composición, que tiene como pilares las doctrinas de Taine, los clásicos españoles, Dickens y sobre todo, Balzac, pero que solo se materializará en creación consciente a partir de *La desheredada*, y para ello debe entrar en juego Zola, tanto el teórico naturalista como algunas de sus fascinantes novelas, *L'Assomoir*, en particular. Dicho de otro modo, a la luz de Taine y de Balzac, Galdós había configurado un programa que pondrá en práctica, genial y originalmente, desde el estímulo del naturalismo, desde el acicate de la obra de Zola, y en la inteligente compañía crítica de Leopoldo Alas.

En las «Observaciones» se explica puntillosamente la propuesta narrativa a efectuar. El proyecto literario tiene, en principio, a la clase media como gran modelo de la novela moderna, no trabajado por pluma española alguna. Aún está por escribir la «obra vasta y compleja», que será en España la gran novela de costumbres. Al admitir que la novela es el género literario más heterogéneo y complejo existente, ya no se podrían enjaretar estampas de la vida cotidiana. Debería abrirse un círculo mayor del trazado por Fernán Caballero y Pereda, con sus novelas de costumbres campesinas quedan encerrados en un ambiente local. El escritor canario pone a punto sus dotes literarias durante todo un lustro en artículos costumbristas publicados en periódicos. Trabaja para *El Debate*, *La Nación*, la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, en los que esboza cuadros de costumbres madrileñas:

La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas... esa cla-

se es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades, ella determina el movimiento comercial... Al mismo tiempo en la vida doméstica, ¡qué vasto cuadro ofrece esta clase, constantemente preocupada por la organización de la familia! Descuella en primer lugar el problema religioso, que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan, porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otras produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas. Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esta perturbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual.

No ha aparecido aún en España la gran novela de costumbres, la obra, vasta y compleja, que ha de venir necesariamente como expresión artística de aquella vida [...] pero es inevitable su aparición, y hoy tenemos síntomas y datos infalibles para presumir que sea en un plazo no muy lejano (en Mainer, 2004: 18-19).

El plan, bien meditado, es la clave de su procedimiento creativo. Recordemos las reveladoras declaraciones que vierte en entrevista para *El Sol*: «Para mí, el estilo empieza en el plan... En general, los arrepentimientos que tengo no son por errores de estilo, sino por precipitaciones de plan...» (Luis Bello, 1928: 4). El estilo empieza en el plan proyectado y el plan general no tuvo precipitación alguna, sino entrenamiento duro. Muestra de ello es la conciencia del final convencional de *La Fontana de Oro*: Lázaro y Clara huyen de la corte en pos de una vida retirada. El desenlace pertenece a la peor estirpe de novela decimonónica. Por ello sufre un cambio radical en 1871 con motivo de la revisión para una nueva edición. Se rompe entonces «la ilusión del lector»,⁹ pues Lázaro y Clara huyen de Madrid, pero Coletilla les persigue y da alcance. Muere Lázaro y Clara, tras un intenso padecimiento, también muere al cabo de cuatro días y con ellos muere también una forma de hacer literatura ya periclitada.

El escritor canario, seis años después del envite narrativo que representan las anteriores reflexiones teóricas, llega a su primera plasmación artística con *Doña Perfecta*, el pórtico que da paso a sus *Novelas contemporáneas españolas*. Paradójicamente, a nivel social y político son los años del descalabro del sexenio revolucionario.¹⁰ Junto con *Gloria* y *La familia de León Roch* forman una trilogía

9. Véase Varela Jacome, 1974. Montesinos analiza las diferencias entre ambos desenlaces y concluye que «el final truculento está contado con nervio y brío» (José F. Montesinos, 1962: 62-63).

10. Víctor Fuentes opina que le toca novelar, en lugar del desarrollo de la sociedad burguesa, su involución y atrofia (1975: 123-125).

sobre la intolerancia, con tesis de corte liberal, tras la cual es consciente de emprender un nuevo rumbo. Confirmado por Pereda quien le señala: «Hasta por razones artísticas debe usted avanzar o retroceder».¹¹ Y hacia donde apunta es a la novela social de costumbres madrileñas que había descrito con detalle en su reseña a Ventura Ruiz.

Si la novela resultaba «el más complejo, el más múltiple de los géneros literarios», la ausencia entre nosotros de una novela de verdad y de caracteres, aquella que considera novela moderna, es debida al lirismo exacerbado y a la carencia de facultad de observación. A la novela por entregas, a la que denomina «de impresiones y movimiento», y a la novela de salón, les ofrece amplitud y vuelo. Del localismo a la universalidad y de la ramplonería a la exactitud literaria. Constituye así en palabras de Menéndez Pelayo un «monumento que, quizá después de *La comedia humana*, de Balzac, no tenga rival»,¹² quien de forma indirecta le otorga título de novelista nacional. Para ello admite que para cualquier tratado de psicología estética, psicología social o para trazar las vicisitudes del gusto del público, las novelas del canario son de forzosa lectura.

Galdós es consciente del cambio marcado a nivel teórico en sus «Observaciones» y emprendido con *La desheredada*. La obra introduce el aire naturalista en la novela española bajo el salvoconducto crítico y aplauso de Clarín. Habrá proceso de animalización, caso patológico, personaje colectivo, lucha por la vida y otros tópicos de la novela experimental, pero sin las amarguras del pesimismo entrevisto en la peor novela francesa.

«Yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino e inaugurar» confiesa, agradecido a una carta de Giner de los Ríos, pródiga en elogios: «Es no sólo la mejor novela que usted ha escrito, sino la mejor que en nuestro tiempo se ha escrito en España».¹³

Una veintena larga de años después y con motivo de su recepción en la Real Academia Española, Galdós redacta «La sociedad presente como materia novelable». Es conocida la rocambolesca historia de la lectura del discurso postergada hasta ocho años debido a las fricciones que originó su ingreso en la Academia. El plan trazado hacía 27 años se había convertido en realidad narrativa. Se ha redactado casi en su totalidad la gran novela de costumbres de la vida española, aunque en su tramo final, hiciera considerables modificaciones en su objetivo al desvirtuarse la burguesía como modelo representativo. Por tanto el discurso resulta ser un compendio teórico de su labor de novelista. Se presenta en

11. Carta del 10 de enero en S. Ortega, *Cartas a Galdós*, p. 324.

12. Al compararlo con el genio de Lope a quien el pueblo ungió como vate nacional. «Hablar de las novelas del Sr. Galdós es hablar de la novela en España durante cerca de treinta años» (Menéndez Pelayo). Algo que muy posteriormente problematizara Botrel desde el título de un conocido artículo: «Galdós, ¿escritor nacional?» (1977, 60-79).

13. La carta de Galdós es del 14 de abril de 1882 y la misiva anterior es del 20 de marzo de 1882.

el discurso la concepción de novela manejada por el autor, acentuando en primer lugar lo «espiritual» frente a lo «físico», sin olvidarse de la constante fijación en el «lenguaje»:

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, *las almas* y las fisonomías, todo lo *espiritual* y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el *lenguaje*, que es la marca de raza [...] y la personalidad.¹⁴

De las notas de 1870 apenas queda gran cosa, pues el pensamiento galdosiano opina que la clase media no será ya la soberana de las naciones ni protagonista de proceso alguno. Se había convertido ahora en una masa informe, el resultado pasivo de la descomposición de la aristocracia y el pueblo, de futuro bien incierto. Además, advierte un mal que será patente tiempo después: la falta de unidad que determina la disolución de las grandes familias, y, con ello, la descomposición de las antiguas clases sociales. El pueblo y la aristocracia pierden sus caracteres tradicionales y se produce un trasvase curioso entre una clase media heterogénea, sin existencia real como clase, que sube, y una aristocracia que desciende. Esa enorme masa burguesa sin carácter propio:

Absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sin fin de reglamentos, legislando desafortunadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. Cuando esto llegue, se ha de verificar en el seno de esa muchedumbre caótica una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar.

Plena coincidencia con lo expuesto en la tetralogía del usurero. Por ejemplo en *Torquemada en el Purgatorio* se habla de que «en nuestra época de uniformidades y nivelación física y moral se han desgatado los tipos genéricos...». La nivelación social queda manifiesta a lo largo de las cuatro novelas porque ya casi nadie se distingue, como antes por sus modales y su forma de vestir, a excepción —afirma con cierta guasa el narrador— «de los toreros» (Galdós, 1961: 1040).

Galdós piensa que en los años cercanos al fin de siglo, paradójicamente, la falta de principios de unidad, favorece el florecimiento literario. Es más, resulta casi necesaria dicha carencia para reflejar el sentir y pensar de los individuos en la presente descomposición social:

A muchos imponía miedo el tal naturalismo creyéndolo portador de todas las fealdades sociales y humanas... Creían que el Naturalismo substituía el Diccionario usual

14. La cursiva es nuestra.

por otro formado con la recopilación prolija de cuanto dicen en sus momentos de furor los carreteros y verduleras, los chulos y golfos más desvergonzados. Las personas crédulas y sencillas no ganaban para sustos en los días que se hizo moda hablar de aquel sistema, como de una rara novedad y de un peligro para el arte. Luego se vio que no era peligro ni sistema, ni siquiera novedad, puesto todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos, y antiguos y modernos conocían ya la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la Naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios lo ha hecho. Era tan sólo novedad la exaltación del principio, y un cierto desprecio de los resortes imaginativos y de la psicología espaciada y ensoñadora.

Fuera de esto, el llamado Naturalismo nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela, pues los maestros de este arte lo practicaron con toda la libertad del mundo, y de ellos tomaron enseñanza los noveladores ingleses y franceses. Nuestros contemporáneos ciertamente no lo habían olvidado cuando vieron traspasar la frontera el estandarte naturalista, que no significaba más que la repatriación de una vieja idea [...] En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca (Galdós 1901, 79-92).

Al igual que otros novelistas españoles de la época, don Benito, ve como punto de contacto entre costumbrismo y naturalismo, la novela picaresca. El pensamiento tiene una simiente patriótica que defiende un concepto de literatura nacional. En 1882, cuando todavía resulta general la confusión del término «naturalismo», redacta un interesante prólogo a *El sabor de la tierruca*, donde irrumpe dicha tesis:

Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de las conversaciones [Pereda] hizo prodigios cuando aún no habían dado señales de existencia otras maneras de realismo, exóticas, que ni son exclusivo don de un célebre escritor propagandista, ni ofrecen, bien miradas, novedad entre nosotros, no sólo por el ejemplo de Pereda, sino por las inmensas riquezas de este género que nos ofrece la literatura picaresca.¹⁵

También existen en el discurso-ensayo «La sociedad presente como materia novelable» otras consideraciones que pudieran parecer de segunda importancia a algunos, pero de gran calado por las repercusiones literarias. Una de ellas,

15. Prólogo a *El sabor de la tierruca* en J. M.^a de Pereda: *Obras completas*, ed. de A. H. Clarke, Santander, Tantín, 1992, pp. 59-66.

la constatación del cambio de ritmo del tiempo en la sociedad y la literatura como otros novelistas del siglo XIX atisban en sus novelas (Stephen Gilman, 1985: 26).

Hay otro texto teórico galdosiano menos trillado pero igual de relevante para decodificar la creación galdosiana en torno a 1887, es la contestación que ofrece en la Academia al discurso de ingreso de J. M.^a Pereda:

Él con sus creencias, yo con mis opiniones. Y empleo con toda intención estos dos términos, creencias y opiniones, para indicar con ellos que Pereda me llevaba la ventaja de no tener dudas. Ved aquí también la diferencia capital entre nuestros caracteres considerados literariamente: Pereda no duda, yo sí, siempre he visto mis convicciones obscurecidas en alguna parte por sombras que venían no sé de dónde. El es un espíritu sereno, yo un espíritu turbado, inquieto. Él sabe adónde va, parte de una base fija. Los que dudamos mientras él afirma, buscamos la verdad, y sin cesar corremos hacia donde creemos verla, hermosa y fugitiva. Él permanece quieto y confiado, viéndonos pasar, y se recrea en su tesoro de ideas, mientras nosotros, siempre descontentos de las que poseemos, y ambicionándolas mejores, corremos tras otras, y otras, que, una vez alcanzadas, tampoco nos satisfacen (Mainer: 601-615).

Esa gran diferencia que nos confiesa Galdós es el *alma mater*, el motor principal de su creación: la duda, la búsqueda de certezas, aunque siempre tengan carácter fugitivo. Una de las características que permite leer hoy con mayor satisfacción sus novelas y privilegiemos su prosa respecto de la practicada por Pereda. Un narrador que simplemente opina, resulta menos molesto, menos tendencioso, ofrece aire y vuelo a sus personajes, alejados ya de la codificación. En definitiva, serán más reales. Todo ello ofrece al lector más arco interpretativo que un narrador monolítico en la plasmación de sus ideas. Respecto del narrador parece tener ideas bastante claras y aparentemente contrarias a la propuesta impersonal de Zola. Así, nos aclara en prólogo a *El abuelo*, donde admite la imposibilidad de esconder al autor:

Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto pero no desaparece nunca [...] El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre [...] Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida.

Tal presencia autorial es el reflejo de una conciencia crítica plena de la escritura artística como en muy contadas ocasiones se ha podido evidenciar en otros autores. El último texto crítico de interés es el conocido prólogo a *La Regenta* que le solicitara de forma encarecida su amigo y lector Leopoldo Alas donde insiste en ciertas ideas:

no significaba más que la repatriación de una vieja idea; en los días mismos de esta repatriación tan trompeteada, la pintura fiel de la vida era practicada en España por Pereda y otros, y lo había sido antes por los escritores de costumbres [...] El naturalismo cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca.¹⁶

Así el naturalismo practicado en *La Regenta* le parece al escritor canario «restaurado, reintegrado en la calidad» y alaba en ella la sinceridad narrativa y descriptiva tanto como la verosimilitud y coherencia de los personajes. La viveza del lenguaje bañado todo con gracia española y en la que no faltan descripción acertada de los más graves estados del alma humana. Lo que bendice, es exactamente su concepción de cómo escribir una novela en los años de fin de centuria. Muestra de ese «naturalismo espiritual» (Francisco Caudet, 1983: 21) en el que se interna la prosa galdosiana es la descripción que realiza del carácter de Benina, como admite en su prefacio a *Misericordia*: «El tipo de *seña Benina*, la criada filantrópica, del más puro carácter evangélico» (Mainer, 2004: 1876). Su desiderátum literario, en efecto, es un compendio armónico de naturalismo e idealismo. Pardo Bazán advierte también el cambio iniciado a partir de la saga de *Torquemada*:

Por cierto fondo humano y cierta sencillez magistral de sus creaciones, por la natural tendencia de su claro entendimiento hacia la verdad y por la franqueza de su observación, [...] se halló siempre dispuesto a pasarse al naturalismo con armas y bagajes, pero sus inclinaciones estéticas eran idealistas, y sólo en sus últimas obras ha adoptado el método de la novela moderna y ahondado más y más en el corazón humano, y roto de una vez con lo pintoresco y con los personajes representativos para abrazarse a la tierra que pisamos (Pardo Bazán, 1998).

Su último texto de carácter marcadamente teórico es el artículo de noviembre de 1903: «Soñemos alma, soñemos» aparecido en el primer número de *Alma Española*. En el precioso artículo se dibuja el cuadro de la realidad económica-social de España. Entre líneas comprobamos las directrices que regirán el nuevo rumbo narrativo de su autor: pide al pueblo español adentrarse en la ensoñación y la utopía para salvar la situación catastrófica que para un nacionalista como Galdós se vivía. Hasta en el último momento «La evolución ideológica de Galdós es paralela a su permanente experimentación narrativa» (Rodríguez Puértollas, 1982: 21). También diagnostica «los males de la patria» y, ante la decepción

16. El atraso de la publicación lleva a un angustiado Leopoldo Alas escribir el 26 de diciembre de 1900 una muy sucinta pero expresiva carta a Galdós: «Cinco cuartillas tienen Fe, del prólogo. ¡Dé usted las demás! Por Dios, don Benito, por Dios y por la diosa Razón» (Ortega, 1964: 292). Fue el ejemplo cercano de Galdós, su patrón de grandeza, el que animara a Clarín a iniciar la composición creativa.

política del momento, novelísticamente proclama la regeneración de la sociedad a través de una suerte de evangelismo utópico que no quedaría lejos del propuesto por Tolstoï. A partir del cambio de siglo disminuye notablemente la redacción de novelas. Escribe solo tres a partir de entonces y muy espaciadas en el tiempo: *Cassandra* (1905), *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915). La pluma rápida y eficaz de Galdós, más allá de postergaciones por enfermedad, giraba al teatro —donde, recordemos, nació literariamente— (véase Estévez, 2011: 183-193). Allí buscaría entonces el triunfo, en los patios de butacas con el estreno de numerosos dramas. Pero esa ya es otra historia.

Bibliografía

- BELLO, L. (1928), «Paréntesis. Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo», *El Sol*, 4 de enero de 1928.
- BONET, L. (1990), *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península.
- BOTREL, J. F. (1977), «Benito Pérez Galdós, ¿escritor nacional?», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (60-79).
- CAUDET, F. (1983), «Introducción» a B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra (11-91).
- ESTÉVEZ, F. (2011), «De la novela al teatro en Galdós», en R. Alemany y F. Chico (eds.), *Literatura y espectáculo*, Universidad de Alicante, 2012 (183-193).
- (2011), «Leyendo Torquemada a la luz europea, en *Galdós y la gran novela del XIX*, Las Palmas, Casa museo Pérez Galdós (112-120).
- FUENTES, V. (1972), «El desarrollo de la problemática político-social en la novelística de Galdós», *Papeles de Son Armadans*, 192 (229-240).
- (1975), «Notas sobre el realismo en *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*», *Anales Galdosianos*, 10 (123-125).
- GILMAN, S. (1985), *Galdós y el arte de la novela europea (1867-1887)*, Madrid, Taurus.
- MAINER, J. C. (2004) «Introducción», en B. Pérez Galdós, *Prosa crítica*, Madrid, Espasa Calpe (11-91).
- MONTESINOS, J. (1968-1972), *Galdós*, Madrid, Castalia.
- ORTEGA, S. (1964), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.
- PARDO BAZÁN, E. (1880), «Estudios de Literatura Contemporánea. Pérez Galdós», *Revista Europea*, 316 (347-350).
- (1998), *La cuestión palpitante*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PELAYO, M. (1897), *Discursos*, Madrid.
- PEREDA, J. M.^a (1992), *Obras completas*, ed. de A. H. Clarke, Santander, Tantín.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1897), «La sociedad presente como materia novelable», *Discurso ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción*, Madrid, Est. Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello. Actualmente en (2002), «*La sociedad presente como materia novelable*» *Discurso leído ante la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897, en*

- su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Benito Pérez Galdós y contestación del Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Madrid, Civitas.
- (1961), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1972), «Galdós y El caballero encantado», en *Anales Galdosianos*, VII, (17-132), reproducido también como introducción a la edición por él mismo de *El caballero encantado*, Madrid, Cátedra, 1982 (13-72).
- SHOEMAKER, W. H. (1979), *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula.
- SOBEJANO, G. (1981), «Prólogo», en L. Alas «Clarín», *La Regenta*, Madrid, Castalia (5-77).
- VARELA JACOME, B. (1974), *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Hijos de José Bosch.

El discurso sobre el artículo y la novela de costumbres: tendencias miméticas

Antonio FERRAZ MARTÍNEZ

En el I Coloquio de esta sociedad (1996), José Escobar puntualizó a propósito de la renombrada antítesis metafórica del espejo y la lámpara (M. H. Abrams, 1953, 1.^a ed. inglesa): «la mimesis a la que se opone el romanticismo ya no es la concepción idealista de *imitatio naturae* de la poética clasicista tradicional», antes bien «es el concepto moderno de la literatura [...] como pintura de la sociedad, como cuadro de la vida civil» (Escobar, 1998: 27). Recordaba el profesor Escobar que el anhelo de veracidad del costumbrismo y del realismo del XIX representado por la novela venía de esa transformación operada en el XVIII, que ilustra un autor como don Ramón de la Cruz al enorgullecerse de su «pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas» (1786, en Escobar, 1998: 21).¹

Dentro de esta corriente mimética, se hicieron públicas —sobre ello vengo insistiendo desde hace años— distintas tendencias. Quizá la nítida oposición entre el espejo y la lámpara, al poner en el caso del primero el acento en el referente, puede hacernos perder de vista elementos tales como los enfoques de los autores o el papel asignado a los lectores, que nos ayudarían a contrastar los diversos entendimientos o grados de la mimesis de la sociedad en el segundo tercio del XIX, años en que me centro. Ya antes la filosofía estética clásica y neoclásica había planteado este problema al que se enfrentaba el teórico del arte: «la imagen es rara vez un facsímil de algún objeto o acontecimiento singular del mundo exterior» (Abrams, 1975: 67).

Tradicición crítica e innovación se combinaron en el utillaje analógico de que se valieron los costumbristas de forma persistente hasta finales del XIX (Ayala, 2002). La metáfora del espejo, que se venía aplicando especialmente a la comedia (Abrams, 1975: 63), Mesonero y Larra la extendieron también a los dos géneros que ahora centran nuestra atención.² Sabido es que, junto con esa analo-

1. José Escobar precisó el alcance de esta «pintura exacta» citando de nuevo a don Ramón donde dice cuál fue su labor: «copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones, sus costumbres»; y recordó que el escritor desafiaba a los que conocían los lugares que copiaba en sus cuadros a que dijeran si «son copias o no de lo que ven sus ojos o lo que oyen sus oídos» (Escobar, 1981: 22).

2. Si Mesonero en 1833 se había referido a su producción costumbrista como «espejo fiel» (1967: I, 189b), luego en su discurso de ingreso en la Academia en 1838 dijo de la novela que es un espejo de la vida social

gía, recibieron en herencia sobre todo términos derivados del tópico horaciano del *ut pictura poesis*; usos que se han relacionado con el clasicismo (Sebold, 1981: 342; Romero Tobar, 1994: 415-417) y con la poética de lo pintoresco (Dorca, 2008: 94-96). Las tradicionales metáforas miméticas proporcionaban un sistema conceptual consolidado a lo largo del tiempo, y por ello con un fuerte desgaste, por lo que fue renovado con otras analogías, caso de los espectáculos ópticos (Fernández, 2006) o del daguerrotipo (Romero, [1994] 2010; Ferraz, 1996).³

Las metáforas del reflector hacían evidente la mirada escrutadora del escritor, pero también la de la sociedad que podía verse reflejada. Así, un texto de 1838 abogaba, frente a las traducciones de obras foráneas, por una novela propia que fuese espejo de la nación española con este argumento: «¿No hacemos nuestra revolución de diferente manera que otros pueblos y debemos ver las cosas de distinto modo que los escritores de ellos? [...] Las novelas son un poderoso medio de emitir la palabra con que España ha de reconocerse antes de aquietarse» (en Zavala, 1971: 228). Desde otra posición, también Fernán Caballero propuso —a través de un personaje de *La gaviota* ([1849] 1972: 306)— que cada nación debería escribirse sus propias novelas de costumbres; afán por retratarse la sociedad al que había respondido antes la colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844).

Esta supuesta identificación entre objeto y sujeto no podía ocultar que los autores partían de una determinada posición y, en consecuencia, realizaban una labor de selección y elaboración de sus materiales. De ahí que pudieran formularse reproches de parcialidad como el que se desprende de la segunda parte del título de Flores: *Doce españoles de brocha gorda que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos*; o la censura que les hizo Mesonero (1967: V, 341b) a los novelistas franceses por no ejercer la función de espejo de toda la sociedad. Ahora bien, don Ramón no dejó de aplicar a la metáfora pictórica calificaciones que hacían explícito su personal enfoque: así, como «pintura festiva, modesta y natural de los usos y costumbres del pueblo» se refirió a sus artículos (Mesonero [1842] 1987: 353) y con la «pintura sencilla de los usos populares, de los caracteres comunes de la sociedad» identificó la novela de costumbres (Mesonero, 1839: 254a); adjetivación que en parte reiterará Fernán Caballero ([1853], en Zavala, 1971: 292) al proponerse combatir lo novelesco trayendo la novela «a la sencilla senda del deber y de la naturalidad».

(1883: 31); imagen que hará suya el Galdós de las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* ([1870] 1999: 124). Y al reseñar en 1836 el *Panorama matritense* de Mesonero, Larra (1960: II, 243b) caracterizó esta colección como espejo de la sociedad.

3. Buen ejemplo de la confluencia de viejas y nuevas analogías es *Doce españoles de brocha gorda, que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos*, donde este escritor se presenta como fotógrafo que hace retratos al daguerrotipo, definido como «un espejo claro y franco» (Flores, 1846: 6).

En trabajos anteriores (Ferraz, 1996; 1998) he destacado cómo se hicieron diferentes propuestas miméticas por medio de la combinación de analogías. Contrastaba, por un lado, la mimesis verista y crítica de Antonio Flores que se representaba en *Doce españoles* (1846) mediante las metáforas de los retratos al daguerrotipo y la pintura de brocha gorda; y por el otro, el realismo poetizador de la verdad de Fernán Caballero, que se valió de la analogía de los dibujos sacados a partir de daguerrotipos (carta de Fernán, 1856; 1919: 191), es decir, de una técnica que implicaba documentación, pero también elaboración posterior, representación con base documental, pero asimismo pureza de líneas que mejora la percepción y embellece.

Flores nos muestra que la ilusión de realidad perseguida por los partidarios del verismo extremo se ponía al servicio de un propósito de crítica o denuncia; valores tradicionales asociados a la mimesis del retrato, que se reforzaban ahora con ese «espejo de justicia, pincel de desengaños, paleta de claridades», que es como Flores invoca al daguerrotipo al comprobar, tras la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos*, que «todos los pájaros de cuenta habían huido de llevar allí sus retratos»: «si tú me prestas tu poderosa ayuda» —le dice—, «hemos de bosquejar en cuatro brochazos ese puñado de *Españoles sin pintar* que se escurrieron entre los pintados» (1846: 6-7). En apoyo de «la verdad histórica» (1846: 287) de sus cuadros, el autor se sirvió de modernas analogías de reproducción, con que subrayaba el supuesto registro directo, por tanto, sin aparentes pretensiones estetizantes: la del daguerrotipo que dibuja «con imparcialidad y buen tino» (1846: 7) y la del taquígrafo «mi pluma ha sido más de taquígrafo que de otra cosa» (1846: 287);⁴ pero lo cierto es que Flores no borraba del todo su labor pictórica, por más que la limitase a «brochazos».⁵

Brochazos rápidos —y críticos— en el vértice opuesto del refinado arte pictórico. De Fernán Caballero es esta contraposición: «Hay caracteres que necesitan un fino mosaico para pintarse, pero otros que solo se pueden pintar a brochazos» (carta de 6-VII-1849; 1924: 71); y también esta otra: «hay espejos que desfiguran y otros que embellecen» (carta de 3-VIII-1858; 1961: 57-58). Al espejo identitario de la fotografía le puso graves reparos estéticos Fernán, pero también se sirvió de su analogía para destacar la verdad de su literatura, su labor de observación y documentación. Esto no implicaba renuncia alguna a re-

4. Ya los primeros textos sobre las invenciones de Daguerre y de Talbot las presentaban como dibujos directos de los objetos por medio de la luz sin ayuda del lápiz del artista (Ferraz, 1996: 147). En opinión de Fernando Lázaro, «en la medida en que el objeto artístico intente identificarse con lo real, su pretensión artística tiende a cero» ([1969] 1976: 127).

5. A pesar de «la pretensión de fidelidad al objeto [...] no renunciaba a seguir “pintando” —es decir, a sugerir y transfigurar literariamente— cuando la ocasión lo reclamara», en palabras de Cecilio Alonso (2010: 444). Recuerdo que, años después, en una edición (4.ª) de la novela *Fe, esperanza y caridad*, Flores volverá a valerse de una fórmula metafórica combinada: «¿Por temor de que Moratín rescute a decirnos que no entien- de nuestros cuadros de costumbres, hemos de trasladar al lienzo lo que el daguerrotipo no refleja en la plancha?» (1857: p. ix a).

alzar o embellecer unos modelos hermosos y, en su opinión, con valor poético en sí mismos.⁶

Dejando a un lado las diferencias entre ambos novelistas, es de mi interés ahora destacar que en su discurso crítico aparece una nota —mostrar realidades «nuevas» o infrecuentes— que la teoría literaria atribuye al realismo entendido como principio dinámico de la serie literaria (Lázaro, [1969] 1976: 141): se proponían dar a conocer unas realidades obviadas por otros españoles (Flores) o no juzgadas adecuadamente por extraños (Fernán).⁷

Además, ambos no pasaron por alto que la mimesis conllevaba una dimensión pragmática no meramente correctora o moral.⁸ Contaban con el papel de los receptores en la interpretación de su pretendida correspondencia con los referentes reflejados: el verista Flores (1846: 285-287)⁹ negaba haber idealizado las historias de sus personajes —«fiel reflejo de la sociedad»—, a cuyos originales, por estar vivos, podía remitir al lector; y Fernán se preocupaba porque sus receptores contemplasen sus dibujos de daguerrotipos «a la luz que les es ventajosa» (en carta, 1919: 191).¹⁰ De esta suerte, a la vez que insistían en la verdad

6. De idéntica amalgama de valores —por ejemplo, pintar al daguerrotipo y a la vez en «beau», según Antonio Cavanilles (1862)— se valieron también comentaristas coetáneos de la obra de Fernán (véanse ese y otros testimonios en Ferraz, 1998: 230-232). Aduzco otros textos de la propia autora que ilustran esta dualidad de perspectivas a propósito de sus tipos: si por un lado afirma «que no ha presentado en sus cuadros tipos de su invención, sino copias de la realidad, porque respeta la verdad y ama más las bellezas que pinta que la pintura que de ellas hace» (Fernán, 1961: v, 66a), por otro asegura en una carta: «no ha existido un escritor más imparcial que yo cuando he pintado un tipo español; pues sin faltar a la verdad he procurado embellecerlos todos» (carta de Fernán, en López Argüello, ed., 1922: 166).

7. Y en este punto coincidían con planteamientos anteriores que proponían una novela y una literatura de costumbres capaces de mostrar realidades que pasaban a otros inadvertidas (Ferraz, 2003: 111). Véase Rubio (1998), sobre los tipos ausentes de *Los españoles pintados por sí mismos* que complementa la galería de *Doce españoles de brocha gorda*. Y recuérdese la cita que en la nota 2 hemos hecho de *Fe, esperanza y caridad*, en la que Flores justifica su mimesis social distinta de la de Moratín. Añado ahora que también aduce textos de Mesonero para justificar esos cambios respecto al siglo XVIII (Flores, 1857: x a).

8. Ejemplo de la tradicional función correctora del espejo literario son estas palabras de Larra en su reseña del *Panorama matritense*: «El autor del *Panorama* ha puesto ante los ojos de nuestra sociedad un espejo donde pueda tocarse y hacer desaparecer los lunares que la bondad de la luna debe presentar a su vista» (1960: II, 243b).

9. Flores le advierte al lector en el epílogo: «guay con tocar un ápice siquiera a la verdad histórica de estos cuadros, porque te remitiré a los originales de donde están copiados»; y pocas líneas antes había confesado: «pinto las cosas tal cual son, y retrato a las gentes ni más ni menos que como aparecen a mi vista, a la tuya y a la de todo el mundo» (1846: 287). Tan sensista declaración coincide con otra de don Ramón de la Cruz, efectuada 60 años antes, que Escobar adujo para ilustrar el cambio que trae la «mimesis costumbrista» (remito a la nota 1 de este trabajo). A ambas se les podía aplicar —ahora en formulación negativa— la tónica advertencia ponderativa de muchas obras: cualquier parecido con la realidad no es pura coincidencia. Sobre el juego de *verificabilidad* y novedad, véase Lázaro ([1969] 1976: 140-141); y, en contraste, Villanueva (1962: 77 y 92), sobre la suspensión o renuncia al principio de verificabilidad en la lectura literaria y la ficción, respectivamente.

10. Es de sobra conocida la preocupación de Fernán por la recepción de su obra, que le llevó a crear incluso la figura de un receptor ideal: su lector de las Batuecas. Sobre este punto, véase Comellas (2010: LXXXIX y ss.).

de las obras, estaban admitiendo que el testimonio literario de unas realidades cambiantes o en trance de desaparecer cobraba sentido a partir de un *interpre-tante*.¹¹ A él se dirigirán estos y otros autores precisando el alcance de su mimesis y la luz a que podía contemplarse.

A la hora de dar cuenta de las diversas modalidades de imitación, fue muy rentable la contraposición, procedente de la especulación clasicista anterior, entre una copia exacta o naturalista y una imitación idealizadora.¹² Ese dualismo proporcionó el marco teórico para la introducción entre nosotros en 1839 de la novedad del daguerrotipo, que se interpretó como opuesto a la imitación que el arte realiza de la bella naturaleza (Ferraz, 1996: 150); no obstante, podía ponerse al servicio de artistas y escritores, canalizando así las modernas tendencias realistas nacidas de la filosofía sensualista.¹³ Sobre el dual paradigma *idealismo/realismo*, ha señalado Romero Tobar, «se elaboraron las primeras reacciones ante los *realismos* pictórico y literario que postulaban de nuevo la secularmente probada idea de *imitación*» (1998: 78).

Y Mercedes Comellas ha subrayado la correspondencia entre la poetización de la verdad de Fernán y el «intento de convivencia del idealismo con el realismo que desde las tesis románticas [alemanas] se prolongó hasta mediados del XIX» (2010: LXXI). Recuerdo por mi parte que en esos años Guillermo Forteza registraba dos prácticas miméticas, cuya síntesis veía encarnada en su amiga Fernán: «Dos escuelas diametralmente opuestas dominan en la Novela de costumbres contemporáneas: la *idealista* y la *realista*, cuyo exclusivismo conduce a la abstracción sobrado metafísica o poética o al prosaísmo enemigo de toda artística belleza» (1857: 11-12).

La idea de consorcio entre ambas tendencias venía ya del siglo anterior: la preferencia de sus preceptistas por la imitación ideal por encima de la copia de lo particular dio lugar a una síntesis ecléctica de «naturalismo idealista» o de «idealismo naturalista», formulaciones con que ha sido definida la teoría literaria del dieciocho sobre la imitación (Checa, 1998: 89 y 94). No puedo dejar de

11. Sobre el enfoque del realismo desde el punto de vista del lector, remito a Darío Villanueva, que valora el prólogo de *Sotileza* (1885) —allí Pereda concede a sus paisanos coetáneos la competencia para juzgar si acierta en su mimesis de la sociedad cántabra— como testimonio intuitivo del funcionamiento pragmático del realismo literario; no obstante, Villanueva precisa a continuación que la función hermenéutica del lector «es individual, espacial y temporalmente libre y variable» (1962: 122-125). Una posición similar a la de Pereda es la que adopta el autor de *Doce españoles de brocha gorda*; en cambio, Fernán parece pensar más en lectores futuros desconocedores directos de las realidades de que ella deja testimonio literario: «permanecerán aun cuando el río haya arrebatado el bello original», dice de sus cuadros populares en el pasaje citado (carta de Fernán Caballero, 1919: 191).

12. Weliek puntualiza: «bajo el término “imitación de la naturaleza” podían albergarse casi todas las variantes del arte: desde el naturalismo estricto a la más abstracta idealización, con todos los grados intermedios» (1969: 30).

13. Subrayo la comunidad de metáforas de la mimesis y del pensamiento de Locke sobre la mente, a la que aplicó estas analogías: un espejo que fija los objetos reflejados en él, una *tabula rasa* en que escriben o pintan por sí mismas las sensaciones, y una cámara oscura cuyas ventanas son los sentidos (Abrams, 1975: 106).

notar al respecto la pervivencia en el XIX del prestigio estético de tales planteamientos: si Arteaga había escrito que «no hay obra en las artes imitativas en donde no entre lo ideal y, por consiguiente, que no hay artífice digno de este nombre que no sea idealista» ([1789] 1955: 71), Valera considerará la exclusión de lo ideal un error por parte de los novelistas, aunque solo *teórico*: «en la práctica los mismos realistas son idealistas sin saberlo» ([1860] 1996: 76). Unos veinte años antes otros habían reconocido que la imitación, por más que se propusiese reflejar la realidad, la transfiguraba. Desde las páginas del *Semanario Pintoresco Español*, un artículo —atribuible a Mesonero (Miller, 1980: 10)— reconocía en 1838 que el poeta y el novelista «imitan sin duda, pero no copian servilmente. Escogen, depuran y perfeccionan [...] para imponer a la realidad las leyes de lo ideal. [...] El que no quiera sino copiar individualidades, haga biografías y memorias, y no comedias ni novelas» (1838: 818b). Y en 1841 Nicomedes Pastor Díaz se refirió al placer experimentado «al mirar en el relieve de la novela, y en el cuadro, siempre algo ideal, de una composición literaria, los mismos sucesos que vemos en la vida real» (1969: I, 121a).¹⁴

De criterios similares se sirvieron los costumbristas al tratar de sus técnicas de representación. Mesonero reconoció que en sus *Escenas matritenses* se había valido de «tipos ideales» (1967: II, 286a); y Larra, al rechazar que hiciese retratos personales, habló de «un ente ideal que tiene muchos retratos en esta sociedad, pero que no tiene original en ninguna» (1960: I, 267b). De ahí las descalificaciones de las pinturas muy pegadas a los originales.¹⁵ El rechazo a la mimesis verista se canalizaba por medio de dualidades: arte, bellas formas, composición literaria, entes ideales, en oposición a crónica, fotografía, historia, retrato o copia.

Tanto Larra como Mesonero negaron repetidas veces hacer retratos, como es bien sabido. Oímos decir al primero que el escritor de costumbres «funda sus artículos en la observación de los diversos caracteres que andan por la sociedad revueltos y desparramados» (Larra, 1960: I, 264a); y al segundo, «nadie podrá quejarse de ser el objeto directo de mis discursos, pues deben tener entendido que cuando pinto, no retrato» (Mesonero, 1967: I, 39b). Seguían un tópico de origen clásico, del que se hicieron eco los costumbristas (Correa, 1964: LXXXVI-LXXXIX). Pero también se pueden aducir casos de novelistas de costumbres contrarios a la mimesis satírica del retrato: Pedro Mata, el autor de *El poeta y el banquero*, aseguraba que eran dos tipos actuales en los que había reunido «lo que en la vida real

14. En 1859 Nicomedes Pastor Díaz anotará en su cuaderno a propósito de la novela moderna: «no es la obra literaria, es el periodismo aplicado a los sentimientos, a las pasiones, con nombres supuestos, a veces no más que disfrazados. [...] No es el arte: es el realismo» (en Chao, 1949: 440).

15. El escritor de costumbres debía distinguir, según Larra, «los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía; descender a los demás no es retratar una cara, sino asir de un microscopio y querer pintar los poros» (1960: II, 240a). De forma similar censuró Neira de Mosquera la cruda mimesis naturalista de la novela moderna: «como la plancha del daguerrotipo, descubre hasta las manchas más pequeñas que oscurecen las bellas formas de una clase o de una institución» (1848: 184).

está esparcido entre muchos» (1842: 1); y en esta misma línea se manifestó Salas y Quiroga a propósito de *El dios del siglo* (1848: I, 5-6 y II, 2).

Tan tópicas declaraciones manifestaban los deseos de los autores de protegerse de posibles acusaciones, pero eran también una forma de ponderar el alcance de la mimesis, en cuyo espejo podía verse reflejada la sociedad. Directa era la estrategia de la mimesis del retrato de personas —recuérdense las palabras de Flores— vivas y reconocibles. No reiteraré ahora las diferencias que oponían el pintar y el retratar (véase Ferraz, 1992: I, 588-589; 1996: 149-150). Sí quiero subrayar que las declaraciones de los escritores tocantes a su adscripción a una u otra forma de imitación tenían como objetivo disponer al público para una determinada interpretación o lectura. En el caso de las referencias a supuestas quejas de personas que se sentían identificadas, no es aventurado pensar en las tópicas ponderaciones, de raigambre clásica, de aquellas pinturas —visuales o literarias— que, por reflejar tan fielmente la realidad, se confundían con ella y los individuos se consideraban retratados.¹⁶

De hecho los autores oscilaron a la hora de adscribirse a una u otra forma de imitación según fuese de su interés destacar la verdad de su obra o protegerla de censuras. Recuérdese el prólogo que Fernán Caballero puso a la edición de *La gaviota* de 1856, donde restringe sus retratos a personas no vivas o no identificables, en claro contraste con Antonio Flores; y en cuanto a las demás, dice: «Todas las que componen la sociedad, prestan al pintor de costumbres cada cual su retrato característico, que unidos todos como en un mosaico, forman los tipos que presenta al público el escritor» (Fernán, 1972: 67-68). No obstante, la escritora también se refirió a la síntesis de ambas perspectivas, como ilustra la confesión de que veía a alguno de sus personajes como daguerrotipo de un hombre que existió y a la vez como tipo (carta de Fernán, 1961: 210). Y el Flores de *Doce españoles de brocha gorda* se adscribía a la mimesis de los retratos individuales, pero no dejaba de reconocerles carácter representativo de doce familias sociales o tipos.¹⁷ A las anteriores pueden sumarse algunas otras propuestas costumbristas en esta dirección (véase Ferraz, 1996: 150-151).

Mediante lo que parece una conjunción de opuestos —lo particular y lo típico—, se ponía de relieve la labor de observación y documentación, así como el alcance social de los personajes representados, que se podían ver a distintas luces, bien en su calidad de retratos particulares, bien en su función de represen-

16. Dos muestras. Un comunicado periodístico (*El Español*, 25-III-1948) informaba que la publicación de *Doce españoles de brocha gorda* «estuvo suspendida por exigencia de una dama de la nobleza, que creyó verse retratada en la Duquesa de Aguazul uno de los personajes de la obra» (en Rubio Cremades, 1977: I, 163-164). Y Salas y Quiroga decía al comienzo del segundo volumen de *El dios del siglo* haber sido objeto de quejas de lectores que se imaginaban aparecer copiados (1848: II, 2).

17. «Doce son las familias sociales que a mi juicio no están representadas entre los tipos anteriores, y un individuo por cada una de ellas te ofrezco cazar, daguerrotipo mío» (Flores, 1846: 7). Años después reiterará que copia del natural y, afianzando la elección novelística, dirá que retrata «individualidades en vez de tipos» (Flores, 1857: IX b).

tantes. Aunque podría buscarse la explicación en parte del fenómeno en las poéticas clasicistas, lo significativo es el contexto literario de esas declaraciones: la iniciación de la novela realista.¹⁸

Idéntico planteamiento que para los tipos se aplicó a la representación de los sucesos; es decir, estos podían ser fruto de una labor de composición igual que la que daba lugar al «mosaico» de los caracteres: analogías de que se valieron tanto Mesonero¹⁹ como Fernán Caballero.²⁰ Sobre la concepción en la época de la novela como tejido o mosaico compuesto a partir de elementos diversos llamé la atención hace ya unos años al ocuparme del paso de los cuadros de costumbres a la novela (Ferraz, 2003: 108). De ahí que Fernán Caballero y Flores le asignasen al entramado de la novela estas funciones: la ligazón de los cuadros, en el caso de *Doce españoles de brocha gorda* de Flores (1846: 286); el marco de su vasto cuadro, en el de *La gaviota* de Fernán (1972: 63).

Por más que los enfoques miméticos de unos y otros autores variasen o incluso oscilasen —lo que he pretendido mostrar en esta intervención—, coincidían en hacerlos explícitos por medio de esta doble operación mimética: la búsqueda o invención de unos materiales, por un lado; su posterior elaboración o composición, por otro.²¹ De ambos procesos nos dan testimonio tanto los que concedían mayor grado a la invención como los que defendían posturas más veristas. Por ejemplo, para evitar reconvenciones a propósito de *El poeta y el banquero*, aunque Pedro Mata reconocía haberse inspirado en la realidad contemporánea, a continuación ponderaba su labor como novelista, que le permitía bien desfigurar los hechos, bien añadir otros inventados: «si su argumento es sacado

18. Pese a su distinción entre imitación de lo universal y de lo particular, Luzán admitía, a propósito de la primera, que no faltarán algunos particulares «en quienes se ha admirado, copiada muy a lo natural, esta idea» (1977: 169). En vez de la copia de esa idea, la reseña que hizo de *La gaviota* Eugenio de Ochoa ponía el acento en la observación de la realidad social contemporánea: «Allí abundan los retratos; a algunos se nos figura haberlos conocido. Los más son verdaderos tipos característicos de los diferentes grados de nuestra sociedad, pintados con un talento de observación, una seguridad de crítica y una energía de colorido que no desmerecerían al lado de los más celebrados *caracteres* de Teofrasto y Labruyère» (Ochoa, 1849, en Fernán 1972: 84-85).

19. Tanto a caracteres («La almoneda», 1837) como a cuadros («La exposición de pinturas», 1838) aplicó *El Curioso Parlante* la metáfora del mosaico (Mesonero, 1967: II, 77a y 145a).

20. En carta dirigida a José Joaquín de Mora (¿1848?, 1919: 16), Fernán esbozaba las grandes líneas de lo que entendía por novela de costumbres: su labor se basaba en la observación y estudio de la sociedad de Sevilla y de los usos, creencias y folklore del pueblo de campo, de los que había recopilado «un brillante mosaico». Y así lo entendió Hartzenbusch en el prólogo a *Una en otra* de Fernán: «las novelas que representan fielmente cuadros de la vida real [...] son como historias en mosaico, hechas de fragmentos de historia» (1856: XIII). Hartzenbusch limitaba el papel de la escritora a ensamblar el conjunto, con modificaciones solo en el orden cronológico, la identidad de las personas o lugares, pero no en los hechos. Fernán le había dado la pista al confesarle en una carta que todo cuanto traía su novela era cierto: «mi trabajo consiste en haber enlazado distintos hechos para formar un todo» (1944: 172).

21. En el caso de la propuesta estética de Fernán Caballero, he hablado de mimesis de segundo grado, concepto compatible con el proceso histórico que, según Javier Herrero, siguió en la elaboración de sus obras (Ferraz, 1998: 231-232). Véase Comellas (2010: LXXXII-III), que también dice que dos son los pasos que Fernán da en su proceso creativo.

de la historia contemporánea y de la sociedad actual, los acontecimientos que refiere son una combinación debida a su fantasía» (1842: I, 1).

Al alegar que había escrito «una novela y no una historia o una crónica», Mata se valía de una contraposición similar a la del artículo del *Semanario Pintoresco Español* (1838) atribuible a Mesonero que he citado más arriba. En cambio, con su fórmula de la «historia-novela», tal como la expone en el pórtico de su *María la hija de un jornalero*, el verista Ayguals de Izco se proponía presentar la historia contemporánea de Madrid «enlazada con incidentes dramáticos de pura invención», pero «sin desvirtuar los acontecimientos históricos» al «eslabonar hábilmente la fábula con la realidad» (1845: I, 6-8) para que la ficción no perjudicase la veracidad de los sucesos (véase Ferraz, 1992: I, 412-414).²²

Que la novela era el género más apropiado para pintar *holgadamente* la sociedad, era opinión de Mesonero, que también hizo uso del recurso del ensamblaje de sus cuadros para obtener una abarcadora pintura panorámica (Ferraz, 2003). Labor de ensamblaje que estaba en la misma base de la práctica costumbrista. Por eso Larra se valió de la figura del traperero como metáfora del escritor costumbrista «preocupado por recoger fragmentos de lo cotidiano [...] con que ensamblar un cuadro de la historia presente» (Escobar, 2000: 125). Con estas últimas palabras extraídas de un brillante análisis del profesor José Escobar cierro mi intervención en homenaje a su memoria.²³

Bibliografía citada

I. Primaria

ANÓNIMO [¿MESONERO ROMANOS, Ramón de?] (1838-XII-23), «De la novela en general», *Semanario Pintoresco Español*, III, 143 (817-819).

ARTEAGA, E. de (1955), *La belleza ideal*, prólogo, texto y notas del P. M. Batllori, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 122).

AYGUALS DE IZCO, W. (1845-1846), *María la hija de un jornalero*, Madrid, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 2 vols.

22. En obras posteriores, Ayguals se reafirmó en su concepción verista e, identificando verdad y verosimilitud, decía incorporar casos o episodios históricos por dos vías: bien el mero relato de un suceso real, bien su proyección en los personajes ficticios mediante simples cambios de espacio, lugar y nombres (Ferraz, 1992: I, 429-430).

23. En el artículo de Escobar con que abrí mi intervención se hace referencia a la presentación que José Clavijo y Fajardo (1763) hace de sí mismo como «ensamblador de los materiales que recoge en su callejeo en una labor de bricolaje» (Escobar, 1998: 23). Véase Baker (1991: 64-65) sobre la labor de ensamblaje del costumbrismo; y Sebold (2007: 122 y ss.) sobre el empleo por parte de los novelistas románticos y realistas de términos compositivos similares (*enlazar, descoser, desenlazar...*) aplicados a los distintos «hilos» de acción. Añádase un pasaje metanovelístico de *El dios del siglo* citado por Patiño (2002: 329) en que Salas se vale de la metáfora compositiva del «tejido».

DÍAZ, N. P. (1969), *Obras completas*, ed. de D. J. M. Castro y Calvo, Madrid, Atlas, 2 vols. (BAE, CCXXVII-CCXXVIII).

FERNÁN CABALLERO

Obras:

— (1961), *Obras*, ed. de José M.^a Castro y Calvo, Madrid, Atlas, 5 vols. (BAE, CXXXVI-CXL).

— (1972), *La gaviota*, ed., prólogo y notas de J. Rodríguez-Luis, Barcelona, Labor.

Epistolarios:

— (1919), *Cartas de Fernán Caballero*, coleccionadas y anotadas por Fr. D. de Valencina, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.

— (1922), *Epistolario de Fernán Caballero*. Una colección de cartas inéditas de la novelista publicada por A. López Argüello, Barcelona, Sucesores de Juan Gili.

— (1924), «Una carta inédita de Fernán Caballero», ed. de M. Núñez de Arenas, *Bulletin Hispanique*, xxvi, 1 (69-72).

— (1944), *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch*. Una correspondencia inédita publicada por T. Heineremann, Madrid, Espasa-Calpe, Stuttgart y Berlín, W. Kohlhammer.

— (1961), *Cartas inéditas de Fernán Caballero*. Publicadas con prólogo y notas de S. Montoto, Madrid, S. Aguirre Torre.

FLORES, A. (1846), *Doce españoles de brocha gorda, que no pudiéndose pintar a sí mismos, me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos*. Novela de costumbres contemporáneas, Madrid, Imprenta de D. J. Saavedra y Compañía.

— (1857), *Fe, esperanza y caridad*, cuarta edición ilustrada, Madrid, Establecimiento de Mellado.

FORTEZA, G. (1857), *De la influencia de la novela en las costumbres*. Memoria premiada por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el certamen público de 1857. Precédela un discurso sobre el mismo tema leído por el Sr. D. J. Fernández Espino en la solemne adjudicación del premio. Sevilla, Francisco Álvarez.

HARTZENBUSCH, J. E. (1856), Prólogo de *Una en otra*, de Fernán Caballero, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, pp. VII-XVIII.

LARRA, M. J. de (1960), *Obras*, ed. y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 4 vols. (BAE, CXXVII-CXXX).

LUZÁN, I. de (1977), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed., prólogo y glosario de R. P. Sebold, Barcelona, Labor.

MATA, P. (1842), *El poeta y el banquero. Escenas contemporáneas de la revolución española*, Barcelona, Imprenta del Constitucional, 4 tomos.

MESONERO ROMANOS, R. de (1839-VIII-11), «La novela», *Semanario Pintoresco Español*, 2.^a serie, I, 32 (252-255).

— (1883), «Discurso que leí en la Academia Española el día de mi recepción (17 de mayo de 1838)», en *Algo en prosa y en verso inédito*. Publicado por sus hijos para conmemorar el primer aniversario de su fallecimiento. Madrid, Librería de Fernando Fe (27-41).

— (1967), *Obras*, ed. y estudio preliminar de C. Seco Serrano, Madrid, Atlas, 5 vols. (BAE, CXCIX-CCIII).

- (1987), *Escenas matritenses*, ed., introducción y notas de M. del P. Palomo, Barcelona, Planeta, 1987.
- NEIRA DE MOSQUERA, A. (1848), «De la novela moderna», *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, XII (181-188).
- PÉREZ GALDÓS, B. (1999), «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» [1870], en *Ensayos de crítica literaria*, ed. de L. Bonet, Barcelona, Península (123-139).
- SALAS Y QUIROGA, J. (1848), *El dios del siglo. Novela original de costumbres contemporáneas*, Madrid, Imprenta de D. J. M. Alonso, 2 tomos.
- VALERA, J. (1996), «De la naturaleza y carácter de la novela» [1860], en *El arte de la novela*, ed., prólogo y notas de A. Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen (73-97).

II. Secundaria

- ABRAMS, M. H. ([1953] 1975), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.
- ALONSO, C. (2010), *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*, Barcelona, Crítica.
- AYALA, M.^a de los Á. (2002), «El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones», en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M.^a Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU (51-58).
- BAKER, E. (1991), *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI de España.
- CHAO ESPINA, E. (1949), *Pastor Díaz dentro del romanticismo*, Madrid, CSIC.
- CHECA BELTRÁN, J. (1998), *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC.
- COMELLAS, M. (2010), «Introducción» a su edición de *Obras escogidas* de Fernán Caballero, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (IX-CLXXVII).
- CORREA CALDERÓN, E. (1964, 2.^a ed.), «Introducción al estudio del costumbrismo español», en *Costumbristas españoles*, I, Madrid, Aguilar (XI-CX).
- DORCA, T. (2008), «*Ut pictura poesis*, o breve esbozo de una poética de lo pintoresco», en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las artes*. IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005), Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU (91-97).
- ESCOBAR, J. (1998), «Costumbrismo entre romanticismo y realismo», en L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.), *Del romanticismo al realismo*. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (17-30).
- (2000), «Un tema costumbrista: el trapero en Mercier, Janin, Baudelaire y Larra, metáfora del escritor», *Salina*, 14 (121-126).

- FERNÁNDEZ, L. M. (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas en los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidade.
- FERRAZ MARTÍNEZ, A. (1992), *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós (de la Guerra de la Independencia a la Revolución de Julio)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 2 vols.
- (1996), «Pintar, retratar, daguerreotipar», en *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996). El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni (143-154).
- (1998), «Fernán Caballero y el daguerrotipo (de historia de la fotografía y de estética)», en J. C. Torres Martínez y C. García Antón (coords.), *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (226-235).
- (2003), «Entre novela y teatro: el discurso de Mesonero Romanos sobre los artículos de costumbres en el marco de la transformación moderna del concepto de imitación», *Revista de Literatura*, LXV, 129 (85-117).
- LÁZARO CARRETER, F. ([1969] 1976), «El realismo como concepto crítico-literario», en *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus (121-142).
- MILLER, S. (1980), «Mesonero Romanos y la novela moderna en España», *Ínsula*, 407, octubre (1 y 10-11).
- PATIÑO EIRÍN, C. (2002), «Un romántico que anticipa el canon realista: Salas y Quiroga y *El dios del siglo*», en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M.^a Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU (321-331).
- ROMERO TOBAR, L. (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- ([1994] 2010), «Madrid al daguerrotipo (sobre fotografía y realismo en el siglo XIX)», en *La lira de ébano. Escritos sobre el romanticismo español*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad (145-155).
- (1998), «Realismo y otros ismos en la crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1899)», en Y. Lissorgues y G. Soberano (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, preparación del texto a cargo de S. Baulo, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (73-87).
- RUBIO CREMADES, E. (1977-1979), *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 3 vols.
- (1998), «Tipos ausentes en *Los españoles pintados por sí mismos: Doce españoles de brocha gorda*», en L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.), *Del romanticismo al realismo*. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (301-306).
- SEBOLD, R. P. (1981), «Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos», *Bulletin Hispanique*, LXXXII, 3-4 (331-377).
- (2007), *En el principio del movimiento realista. Credo y novelística de Ayguals de Izco*, Madrid, Cátedra.

- VILLANUEVA, D. (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España. Espasa Calpe.
- WELLEK, R. (1969), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). I: La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- ZAVALA, I. M. (1971), *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Anaya.

La formulación romántica de los géneros literarios y *El Artista*

José María FERRI COLL
Universidad de Alicante

El «Prospecto» que anunciaba *El Artista* no hacía especial mención al contenido literario de la nueva publicación. Se comunicaba allí a sus futuros suscriptores que estos podrían leer en las páginas de la revista «biografías de hombres célebres, discursos sobre las bellas artes, descripciones de monumentos antiguos y modernos, noticias de descubrimientos curiosos, tanto en nuestra nación como en las extranjeras [...]» (en Randolph, 1966: 15). Sin embargo, desde la primera entrega se puede observar cómo menudean en la revista tanto opiniones a favor del movimiento literario romántico, como textos literarios, que no siempre —hay que decirlo— seguían las pautas estéticas de la nueva escuela. Eugenio de Ochoa resumió las claves del romanticismo, tal como él lo entendía, esto es de índole cristiana y monárquica, en el artículo titulado «Un romántico» (I, 36), que publicó *El Artista* en 1835.¹ Venía a desarrollar en su ensayo lo que, en estado embrionario, se había dicho en el editorial que hacía las veces de presentación de la nueva publicación en su primera entrega. Reconoce el autor del artículo que el término *romanticismo* es objeto de debate y controversia, despertando a un tiempo admiración y rechazo. En este punto, *El Artista* es deudor del periódico barcelonés *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura* (1823-1824), en cuyas páginas se había publicado en 1823 el artículo «Romanticismo», firmado por Monteggia, quien analiza, atendiendo al «estilo», los «argumentos» y la «marcha», los principios de la nueva estética haciendo hincapié en la controversia que esta había suscitado en aquellos años. Al retomar en *El Artista* la oposición entre «clasicistas» y románticos, Ochoa puso el dedo en la llaga: no es la pasión de los primeros por los clásicos la razón que diferencia a aquellos de estos, sino la idea de progreso, que está ausente en los aristotélicos. En el artículo «De la rutina», que Ochoa imprimió en *El Artista* (I, 123-124), este atribuyó a dicho mal el atraso de las artes en España. Al fijar su atención en la literatura, el autor no dudó en convertir en sinónimos *rutinero* y *clasicista*, en palabras suyas. Estos, prosigue Ochoa, no

1. Cito siempre por la edición facsímil (1981), indicando tomo en romanos y páginas en árabes.

creen «en los adelantos de las artes ni en los progresos de la inteligencia». El último argumento esgrimido tiene que ver con la pregunta lanzada por los editores de la revista a los lectores de su primer número: «¿Y nuestra hermosa patria sería la única que permaneciese estacionaria en medio del movimiento universal» (I, 2). Con buena lógica, Ochoa afirmaba en el artículo citado que no «porque hayan hecho los antiguos grandes obras con los medios que tenían a su disposición debamos nosotros emplear los mismos medios para hacer otras tales». Y se refería, es claro, a la *Poética* aristotélica, que los neoclásicos habían hecho suya. Unos años antes, en 1833 exactamente, Larra ya había afirmado que su tiempo era «fecundo en mutaciones de escena y en cambio de decoraciones».² Dos años después aplicaría la observación a la esencia del liberalismo: «El liberal es el símbolo del movimiento perpetuo».³ Ochoa había expresado el mismo parecer en el editorial de la primera entrega de *El Artista*:

Indudablemente nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias [...] (I, 1-2).

Parece lógico pensar que la nueva literatura del siglo, que debe dejar constancia de esas mutaciones, y en definitiva del progreso de la civilización, se salga de la horma de los viejos géneros literarios que habían sido defendidos como inmutables por los partidarios del clasicismo. La postura de *El Artista* sobre la pervivencia de los modelos aristotélicos en pleno siglo XIX no podía ser sino de rechazo. Con rotundidad, Campo Alange resumió un parecer que era compartido por la redacción de *El Artista*: «[...] Parece un absurdo pretender que las literaturas de siglos que en nada se parecen, tengan las mismas formas y se adapten a los mismos moldes» (I, 68). Que estamos en un momento de transición en que los nuevos dechados todavía no son acogidos por unanimidad mientras que los clásicos perviven era hecho perceptible por los lectores de *El Artista*. El mismo Ochoa reconocía sin empalago que la sociedad de la década del treinta se hallaba en un momento de transición en literatura (I, 216). Dicho sea al paso, los editores de la revista siempre quisieron mostrarse tolerantes, tal vez frente a la rigidez exhibida por los adalides del Neoclasicismo. Al reseñar la representación de una tragedia de Bretón en Madrid, a pesar de que esta no había sido del gusto de Ochoa, este aconseja que «escriba cada uno como mejor le parezca» (I, 216) y reconoce asimismo que «la divergencia de opiniones en literatura [...] es una prueba de la actividad intelectual de un pueblo» (I, 216). Hoy sorprende ver a Lista en la nómina de los colaboradores de *El Artista*, al que incluso Ochoa consagró una biografía (II, 301-304) en la que intenta pre-

2. «En este país», *La Revista Española*, 30 de abril de 1833.

3. «La diligencia», *El Mensajero*, 16 de abril de 1835.

sentar al retratado en las filas románticas a cuenta de su admiración por Calderón; o que se diera el *placet* a la publicación de algunas octavas del *Pelayo* de Espronceda; y sobre todo la mucha poesía escrita a la zaga de Meléndez Valdés, entre otros la del propio Ochoa, que fue juzgada ya por un contemporáneo privilegiado, Jaime Tió, como la más parecida de su época a la de Meléndez.⁴ El mismo Ochoa había desempolvado algún poema de estilo neoclásico, pero con matices románticos, escrito años atrás para incluirlo en *El Artista*. Es el caso del rotulado «A Grecia» (I, 124-126), compuesto en varios metros, entre ellos el romance, que, como diré enseguida, se constituirá en un metro-género de la máxima estimación de los románticos españoles. Al lado de estas obras, sin embargo, iban estampándose otras que podían servir de modelo a los escritores jóvenes, la mayoría de los cuales ya militaba en el nuevo movimiento. Pero el propio Ochoa advertía a sus lectores de las contradicciones imperantes en su época en cuanto al gusto estético se refiere. Así, al reseñar la tragedia clásica *Mélope* de Bretón de los Herreros, el reseñista daba fe en las páginas de *El Artista* de que «el público silba indistintamente lo clásico y lo romántico» (I, 216). La publicación de *El Artista* coincidió en el tiempo con el estreno de *Don Álvaro*, drama que fue reseñado elogiosamente en sus páginas con la siguiente valoración de conjunto a cargo de Cueto: «Eco a un tiempo de nuestro teatro antiguo y del romanticismo moderno» (III, 110-114). Más vehemente se mostró Ochoa, quien tachó la obra de «tipo exacto del drama moderno» y «personificación del siglo XIX» (I, 177). En estas y en otras manifestaciones quedaba patente que la redacción de la revista había adoptado como propios los postulados de Durán expuestos en su conocido *Discurso*.

Me ciño a continuación a tres casos genéricos que valen por el resto. Así trataré del romance, la lírica y el cuento.

Los cuatro volúmenes de romances que Durán publicó entre 1828 y 1832 vinieron como anillo al dedo a los poetas románticos, que tenían a la mano a partir de entonces una excelente muestra del género. Quien se acerque a su *Discurso* de 1828 reconocerá la fruición con que el autor había leído el romancero español. Cuando apareció *El Artista*, por tanto, el romance ya gozaba de prestigio entre los románticos. La revista publicó romances de diferente tema, y también composiciones polimétricas en las cuales algunas estrofas seguían el dictado de este metro, como es el caso de «El poeta» de Ochoa (I, 160-161). Sobre la idoneidad del romance para tratar asuntos líricos, creo que es buen ejemplo el poema «La timidez» de Mauri, en que acierta el autor en intercalar endechas que sirven de contrapunto al relato de la historia de amor de Rosalba y Lisardo. El gusto por el asunto histórico despunta, por ejemplo, en la pequeña serie que publicó la revista bajo el marbete precisamente de *Romances históricos*. Ambientada la acción de estos en el siglo XV en tiempos de Don Carlos, Príncipe de Viana, se

4. *El Heraldo*, Barcelona, 16 de abril de 1840.

cuenta el cautiverio que sufrió este noble aderezado con el amor imposible con Doña Brianda, que, disfrazada de aldeana, soborna a los guardianes para poder encontrarse con su amado durante una sola hora. Del mismo cariz es el poema de Pedro de Madrazo «El caballero de Olmedo» (I, 112-115). El romance, en tanto que poema narrativo romántico, podía considerarse crisol de lo nacional, entendido este concepto según la idea de *pueblo* que se había ido forjando al abrigo de la obra de Herder. En una retrospectiva que Jerónimo Borao publicó en 1854 en la *Revista de Ambos Mundos*, el autor liga los conceptos de poesía, nacionalidad y romanticismo. El nuevo movimiento tuvo el acierto de expresar el sentimiento de nación a través de la poesía popular, o lo que Borao denomina «los orígenes poéticos de todos los pueblos», en los que la poesía «ha servido entonces al país y no a la vanidad personal». Asimismo hay que recordar que los románticos españoles se sintieron más cómodos con la poesía narrativa que con la lírica. Se repite mucho el argumento de que el romance es tanto depositario de la idiosincrasia del país como medio idóneo para representar el esplendor de su lengua y sus habitantes. Ya en 1834, Alcalá Galiano, al prologar *El moro expósito* de Rivas, habla de poesía nacional y natural aludiendo al romance. Gil y Carrasco, cuando trata, en 1840, de la poesía de Espronceda, en el *Semanario Pintoresco Español*, relacionó el romance con las canciones populares y celebró que este género de poesía hubiese convertido el arte en instrumento de cultura, moralidad y enseñanza. Al mismo tiempo, el autor de *El señor de Bembibre* daba cuenta de la variedad de matices y de tonos que el uso del romance brindaba al poeta. Cuando, un año más tarde, en 1841, el duque de Rivas rompió una lanza en defensa del género al prologar precisamente sus *Romances históricos*, no hacía sino exponer la opinión más generalizada entre los románticos, esto es, que se trataba de la forma en que había aparecido la verdadera poesía nacional. Si se repara en esta última declaración, se puede observar cómo Rivas dirige su mirada a la brillante tradición poética hispánica, cuyo cordón umbilical, por encima de escuelas y gustos, es la presencia del romance. Sobre algunos romances de Rivas, Ochoa se pronunció en *El Artista* estableciendo que en estos «se hallaban los verdaderos manantiales de la inspiración, la fuente Castalia de los poetas modernos» (I, 177).

La máxima expresada por Leopoldo Augusto Cueto en *El Artista* de que «el romanticismo es el libre albedrío de los literatos» (III, 110-114) se hace especialmente verdadera en el territorio de la lírica. Nicomedes Pastor Díaz, en importante prólogo de 1837, por su valor histórico, a la poesía de Zorrilla, justifica que la poesía romántica haya encontrado asilo en lo más íntimo de la individualidad zafándose del corsé clasicista. Era claro que las imitaciones de Anacreonte y la recreación constante del *locus amoenus* bucólico resultaban insuficientes para satisfacer las necesidades de expresión poética de un escritor del XIX, como deja patente la sátira ya famosa de Espronceda que publicó *El Artista* bajo el título de *El pastor clasiquino* o la declaración de Pedro de Madrazo en su artículo «Poesía antigua», donde afirmaba que en la poesía medieval no se encontraba

«ese floreo empalagoso que respiran las letrillas a Cloro, Filis y Silvia de nuestros modernos poetas amadores» (II, 28). La redacción de *El Artista*, con Ochoa a la cabeza, concibe al poeta en su faceta de restaurador de la tradición nacional así como de divulgador de esta. Habrá que esperar hasta *El diablo mundo* de Espronceda para encontrar un sentido del poeta más moderno y a tono con los románticos europeos, tal como lo presenta el fragmento «El ángel y el poeta» (1841), que muestra al hombre prisionero en el mundo, quien a cambio de conseguir el anhelado ascenso se alía con Dios tanto como con el diablo. Fue Espronceda precisamente, a mi modo de ver, quien mejor definió al poeta como depositario de la idea general de su siglo, en parecer muy cercano a los postulados de Victor Hugo, Lamartine y Vigny. Gil y Carrasco (1840), en reseña a las poesías de Espronceda, insistió en la misma idea:

Si la literatura ha de ser el reflejo y expresión de su siglo, para corresponder a su misión, forzoso es que la nuestra trate las penas, los temores, las esperanzas y disgustos que sin cesar nos trabajan. De otro modo no la comprenderíamos.

Al imprimirse *La canción del pirata* en la revista (I, 43-44), ilustrada por una litografía de Elena Feillet, el poema se convertía en modelo sin parangón de la moderna poesía española. Los dos principales hallazgos de Espronceda —y sospecho que los editores de la revista no los valoraron lo suficiente a juzgar por el poco jugo que les sacaron— eran sintomáticos de una nueva sensibilidad: la revolución en la métrica y la predominancia del sentido del oído frente a los demás. Espronceda, frente a los usos clásicos en virtud de los cuales los metros se ajustaban a los temas, intentó con éxito que la medida y el ritmo vinieran determinados por el sentimiento del poeta. La misma agitación que se quiere transmitir con la alternancia de versos de diferente metro, rima y ritmo queda plasmada en la ilustración de Feillet. Más difícil de reflejar en una imagen es el estruendo, que Espronceda va dosificando a lo largo de su *Canción* hasta alcanzar su grado máximo al final del poema, broche en que el vate concentró en pocos versos el soplo del viento, el bramido del mar, el aporreo de las velas y mástiles, así como la violencia de los cañones. El hipérbaton con que se inicia el poema tiene una clara intención: despertar en la imaginación de lectores u oyentes las formas de un barco de guerra, no muy grande por cierto, con 20 cañones, a pesar de lo cual es conocido como *El Temido*, y que ha sido capaz de hacerse con 20 presas y de doblegar a 100 naciones: gran empresa para un solo bajel de tamaño medio. Sin lugar a dudas se recalca el valor de su capitán, héroe lírico de la nueva poesía; por ello la insistencia del poeta en dar cuenta de las cantidades a que acabo de referirme, cifras redondas, y sonoras.

De las posibilidades que el cuento ofrecía a los jóvenes escritores románticos fue consciente la redacción de *El Artista*, a juzgar por el gran número de estos relatos que se publicaron en la revista. Predominaron en ellos elementos macabros y oníricos que se incardinaban habitualmente en ambientes medievales en

los que despuntaban castillos encantados, espectros, fantasmas, etc. A este tipo correspondería los relatos de Ochoa *El castillo del espectro*, o de Zorrilla *La Mujer Negra o Una antigua capilla de templarios*. Se dejan al margen, sin embargo, el asunto costumbrista y los temas morales, religiosos y populares. La pasión amorosa fue el principal argumento de los relatos de *El Artista*. Se optó, como en el teatro, por narrar la historia de amantes que debían luchar contra un sinfín de obstáculos o cuyo amor no era correspondido, y que finalmente morían. El tono trágico que tiene su raíz en el manoseado asunto de la injusticia cósmica del mundo era signo evidente de filiación romántica de estos cuentos. El relato de Ochoa *Stephen*, por dar un ejemplo, cuenta cómo la felicidad de los enamorados es dinamitada por la madre de la heroína, que también resulta ser la de su amado. El final trágico aglutina elementos románticos: Matilde muere después de ser engañada por su madre, quien la hace creer que Stephen la ha abandonado, mientras que este se suicida tras la muerte de su amada. En todos los relatos quedan muy bien pergeñados los modelos románticos de héroe y heroína, troquelados de manera muy maniquea y en perfecta consonancia con los dechados que el público madrileño ya podía ver en las representaciones de los dramas románticos. En los cuentos de *El Artista*, como ha estudiado Borja Rodríguez (2005), comparecen el asunto amoroso de tipo trágico como fuente de conflicto, fragmentarismo, división del cuento en escenas, preponderancia del tema histórico, exaltación de la figura del artista, presencia de dechados de héroes y heroínas románticos, predilección por lo macabro y presentación de la acción tanto en el pasado, con tendencia a los siglos medievales, como en el mundo contemporáneo del autor. Todos estos rasgos son constitutivos del cuento como género romántico.

Como *El Artista* no iba dirigido a un sector concreto de los lectores sino que más bien pretendió llegar a un público amplio no siempre adepto al movimiento romántico, sería ingenuo afirmar que la publicación de Ochoa y Madrazo hiciera las veces de órgano de difusión de los nuevos modelos literarios. Sin embargo, es indudable, y de ahí su importancia en el ámbito cultural de la década del treinta, que los aficionados a la literatura, y especialmente los más jóvenes, tuvieron ocasión de empaparse a través de las páginas de la revista de la modulación que la nueva escuela había llevado a cabo sobre los principales géneros literarios. También en esto la revista quiso ser estampa de su siglo, centuria que «lleva el romanticismo en sus alas» (II, 266), como decía Ochoa a los veinte años de su edad.

Bibliografía

- ALONSO CORTÉS, N. (1916), *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, Imprenta Castellana.
 ALONSO SEOANE, M.^a J. (2002), «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M.^a Martínez Cachero, E. Rubio Cre-

- mades, V. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU (11-26).
- (2008), «Arte y artistas en el Romanticismo desde el artículo literario y el relato de ficción en prensa», en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba, N. Carrasco (eds.), *La literatura española del XIX y las artes*, Actas del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU (1-10).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2002), «Imagen y representación del artista romántico», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole (25-34).
- El Artista* (Madrid, 1835-1836) (1981), facsímile con estudio preliminar de Á. González García y F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 3 vols.
- AYALA ARACIL, M.^a de los Á. (2002), «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole (35-46).
- BORAO, J. (1854): «El Romanticismo», *Revista Española de Ambos Mundos*, II (801-842).
- CALVO SERRALLER, F. (1981), «La importancia de *El Artista* en la cultura española», *El País*, 20 de septiembre.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, F. (1993), «*El Artista* (1835-36): Periodismo artístico en el siglo XIX», en *Comunicación y Sociedad. Homenaje al profesor D. Juan Beneyto*, Madrid, Universidad Complutense.
- GIL Y CARRASCO, E. (1840): «Poesías de don José Espronceda», *Semanario Pintoresco Español*, Segunda serie, II (220-224 y 231-232).
- HEGEL, G. W. F. (1986 [1817-1820]), *Lecciones de estética*, Buenos Aires, Siglo XX.
- ILÁRRAZ, A. V. (1985), *La prensa española ante el romanticismo europeo: Resistencia y recepción (1780-1836)*, Indiana University, Tesis doctoral.
- JURETSCHKE, H. (1948), «Las revistas románticas españolas y su valor historiográfico», *Arbor*, X (409-421).
- LÓPEZ SANZ, G. E. (2000), «Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Ed. on line.
- LOZANO MIRALLES, R. (1988), «La prosa narrativa en *El Artista*», en *La narrativa romántica*, Biblioteca di Letterature, Génova (171-174).
- OCHOA, E. de (1840), «La litterature espagnole au XIXe siècle», *Revue de Paris*, xx.
- PERUGINI, C. (1982), «La prosa narrativa romántica. Cuento e novela (1826-44)», *Studi Ispanici* (125-168).
- RANDOLPH, D. A. (1966), *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- ROAS, D. (2002), «El género fantástico y el miedo», *Quimera*, 218-219 (41-45).
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, B. (2003), «Los cuentos de la prensa romántica española (1830-1850). Clasificación temática», *Iberoromania*, 57 (1-26).
- (2005), «Los cuentos de *El Artista*», *Hispanic Journal*, xxvi, 1-2 (65-76).

- SHAW, D. L. (1997) «El drama romántico como modelo literario e ideológico», en G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, Madrid. Espasa Calpe (314-351).
- SIMÓN DÍAZ, J. (1946), «Índices de *El Artista*», Madrid, CSIC.
- (1968), «*El Artista* y su continuador *El Renacimiento*», *Revista de Literatura*, xxiv (15-29).

La lectura irónica o el magisterio estético de Leopoldo Alas «Clarín»

Carole FILLIÈRE

Université de Toulouse II – Le Mirail

Esta breve presentación de la lectura en la obra literaria de Leopoldo Alas «Clarín» se basa en unas reflexiones estéticas sobre el concepto de «ironía» y se propone presentar una nueva perspectiva crítica. La reciente publicación de las *Obras completas* de Leopoldo Alas «Clarín» permite completar la visión de una obra dominada por un *ethos* crítico y burlador, y considerar la ironía, no como mero instrumento de la sátira, sino como estructura literaria, con sus implicaciones estéticas, y no éticas o sociohistóricas. Clarín mismo nos invita a buscar al «estético» que menciona al afirmar que le hubiera gustado proponer un análisis del *Quijote* con los «fines de psicólogo, estético y moralista» (Alas, 2003c: 1983).

La escritura clariniana surge de una consciencia estética profunda y, si seguimos la clasificación establecida por Kierkegaard en su tesis filosófica sobre la ironía (Kierkegaard, 1975), Clarín encarna al sujeto irónico. Mientras el individuo-profeta adivina o presiente lo nuevo, lo que le aparta de sus contemporáneos, y el héroe trágico lucha para imponer lo nuevo, el sujeto irónico enseña las imperfecciones del presente, buscando vías innovadoras, pero sin poseer la clave de lo que será lo nuevo. La postura vital y creadora de Clarín es irónica: él mismo define su arte como *sátura*, o sea como combinación y mezcla, realizadas de forma espontánea por una mente cuyo funcionamiento es el magnetismo cultural y textual, lo que le permite crear asociaciones y correspondencias inéditas entre los variopintos elementos que configuran la realidad: «Digo sátura y no sátira, porque siempre será esto mezcla de varios ingredientes, y tal es el sentido directo de la palabra en su acepción primitiva, y no siempre será satírico lo que tenga que decir» (Alas, 2003c: 1828). Este arte no existe sin la absoluta libertad del creador irónico quien se compromete no solo en una batalla contra lo real, sino contra la representación misma.

Ironía y sátira son dos modos de representación distintos: pueden coincidir porque ambos tienen fundamentos críticos y éticos, pero no se pueden asimilar. Mientras la sátira impone su moral o norma rígida, la ironía plantea el problema de la verdad y de la relación de lo literario con lo real a partir de unas interroga-

ciones latentes sobre el proceso de la representación: la ironía es una representación de la representación. La ironía, entendida como reflexión o reflejo de lo literario, nutre una estética especular, cuyo núcleo lo forma la tensión entre comunicación y recepción, entre autor y lector. En efecto, esta estética no existe sin la colaboración externa de su destinatario: el texto clariniano queda a la espera de su completud, de su comprensión; es un «texto-lectura» (Barthes, 1984: 34) amenazado por los riegos que él mismo va creando: la pérdida, los malentendidos, las equívocas.

Un arte en la cuerda floja

Al igual que otros modos discursivos, el discurso literario es hoy en día considerado como un acto comunicativo. El proceso de la lectura, tal y como lo estudiaron Wolfgang Iser (1985), Umberto Eco (1985) y George Steiner (1991), rebasa las limitaciones tradicionales de la interpretación textual, porque integra al texto dentro de la teoría del efecto estético. El texto, como lo explica Iser, es una fuente de acciones potenciales, realizadas o no por el lector; es un proceso que toma sus raíces en la perspectiva del autor y desemboca en la experiencia del lector (Iser, 1985: 13). El objetivo de la teoría del efecto estético era rebasar las contradicciones interpretativas. Ahora bien, la ironía, entendida como estructura literaria o como mero tropo localizado, provoca varias interpretaciones rivales, y por lo tanto el efecto de la lectura irónica se asemeja al efecto de la lectura teórica, lo que conduce a varios investigadores, como Philippe Hamon (1996: 153), a considerar la ironía como el principio mismo de la literariedad. Entonces, el aprendizaje de la lectura irónica —dentro de la obra irónica— sería, es mi hipótesis, el aprendizaje de la lectura literaria, de la comprensión de lo literario.

El mayor problema de la obra irónica es el de su interpretación. La meta del acto comunicativo irónico es el conocimiento interactivo de sí mismo y del otro dentro de la obra de arte literaria. La ironía crea unos lazos indestructibles entre los que participan del intercambio creador: el reflejo del otro por la ironía es el reflejo del sujeto lector, mientras que la presencia irónica del autor crea al lector como a un *alter ego* virtual capaz de actualizar su discurso. Al describir la ironía que configura los diálogos socráticos, Kierkegaard habla de «comunicación telegráfica» (1975: 46-47) en la cual los silencios y los huecos interactúan con las palabras para crear «el instante fugaz, pero indescriptible de la comprensión, inmediatamente negado por el miedo a la equivocación», a la confusión. El proceso de comunicación irónica alcanza su plenitud cuando se crean vínculos fuertes entre el autor y lo que la crítica llama «lector cómplice», este lector capaz de percibir la ironía y de interpretar el sentido o los sentidos brindados por el ironista. Entonces la obra irónica funciona como un espejo y un espacio de encuentro para dos instancias comprometidas en un proceso de actualización del sentido: «el lector *recibe* el texto al mismo tiempo que lo constituye» (Iser, 1985: 49).

La obra irónica acentúa el potencial literario ya que las máscaras múltiples de la ironía concurren a la formación de una «persona» latente, *el autor implícito*, y a la creación de otra «persona» virtual, *el lector ideal*. Sin embargo, el *lector real* es el único que de veras elabora la imagen hipotética del autor implícito a partir de sus conocimientos sobre el *autor real*, de lo que cree saber de él y de lo que adivina sobre él en la obra. Del mismo modo que el *autor real* configura a un interlocutor privilegiado, el *lector real* va creando a su interlocutor durante el proceso de la lectura. Lo que distingue estas dos hipótesis son las circunstancias de ambos: mientras el *lector real* coloca al *autor implícito* dentro de un sistema sociohistórico y axiológico determinado, el *autor real* inscribe a su *lector ideal* dentro de la estructura misma del texto. Este lector encarna la posibilidad de una comunicación perfecta y es capaz de agotar los significados del texto. En el caso del *lector ideal irónico*, este se ve dotado de capacidades que le permiten resolver la indeterminación irónica. Ningún ironista escribe para ser incomprendido; la ironía no puede concebir a un lector pasivo sin arriesgarse a no existir.

La ironía crea la doble posibilidad de la participación y de la distanciación, porque ofrece como vías de lectura la duda y la interpretación. La actividad de lectura irónica enfrenta entonces al narrador «indigno de confianza» («unreliable», según W. Booth) y al lector activo, quien busca en el signo, en la estructura textual, otra vía de interpretación. La lectura irónica es un sistema de desconfianza y de complicidad modular, activado a la vez por el autor y el lector. El primero manipula y provoca al segundo, quien puede tomar o no la decisión de interpretar. Se combinan entonces dos libertades, lo que abre el potencial de comunicación.

En el caso de Clarín, el ironista propone dos tipos de pruebas al lector irónico: unas de habilidad, porque el texto, por su uso desmedido de la cita y la referencia, moviliza una cantidad impresionante de conocimientos y de campos intelectuales, y otras de inteligencia, en el sentido primero de la palabra, o sea capacidad para enlazar. Esta es la especificidad del lector clariniano: ha de ser capaz de volver a ser el lector original que Clarín fue para recomponer la red de relaciones y combinaciones que teje el texto. Sin embargo, este horizonte comunicativo es amenazado constantemente por el fracaso.

La tesis de la condescendencia con la cual Clarín trataría a su lectorado evocaba la hipótesis de una real intimidad entre lector y autor, fuera de la complicidad creada por la sátira. Esta perspectiva no distingue entre pragmatismo literario y consciencia estética: es obvio que Clarín usa la ironía como un argumento de venta y una característica de su personalidad pública. La seducción irónica está al origen de su fama y es el sello de su escritura para los lectores. Sin embargo, Clarín era demasiado consciente de los fallos inherentes a la ironía militante y cruel para dejarse asociar con una muleta periodística que él mismo estuvo criticando toda su vida. Aunque afirmaba que no escribía para la posteridad, Clarín no dejó de tener conciencia del efecto estético que iba a poseer su ironía sobre un lectorado no contemporáneo.

A través de sus narradores irónicos, Clarín selecciona entre su lectorado al público que se merece. Para ello, se vale de metalepsis, de la misma forma que lo hicieron grandes novelistas como Thacheray y Dickens, y opone a los tradicionales «lector necio» y «lector discreto y curioso». Lo relevante es que Clarín procura guiar al lector necio, «distráido, de pocos alcances en reflexión y en gusto», engañado por los malos autores que de ninguna manera le ayudan a adquirir una conciencia estética. Le propone, no un «arte de leer», sino un «arte de *lo* que se ha de leer» (Alas, 2003c: 2007), explicitando por lo tanto el fenómeno de autoformación por la lectura literaria. Clarín quiere formar al lector que la literatura se merece. Según él, el arte literario no necesita más autores, sino a un público que sepa leer: «lo que necesita el arte para vivir bien no es una multitud de escritores, sino un pueblo que sepa ser espectador o lector, que sepa contemplar y admirar» (Alas, 2003c: 1218).

Insiste Clarín: solo la lectura forma al lector, y este aprendizaje, que necesita tiempo, es posible gracias a una selección de títulos. Los clásicos de la literatura mundial y las grandes obras modernas pueden crear aquella lectura digna de atención que une la meditación y la admiración.¹ Así Clarín anima al lector a frecuentar de manera íntima y repetida los textos, en un aprendizaje continuo, cuyo único maestro y guía es el arte literario. El lector competente, sincero, falto de prejuicios y librado de la *doxa* es capaz de alcanzar las verdaderas «lecturas», según el nombre de unos de los más brillantes artículos estéticos de Clarín, quien lo explica así: «porque la forma que he de valerme será lo que me sugiera el pensamiento que sigue a la lectura de los libros que hacen pensar en algo importante» (Alas. 2003c: 1114). Clarín configura en su texto una lectura participativa, a la vez empática y crítica.

Ahora bien, se realiza pocas veces tal interacción, ya que el modelo para este lector curioso y competente es Clarín mismo, este Clarín lector que se percibe en cada alusión, en cada cita y en cada referencia de la obra. Y quien busca a un compañero a su imagen, dotado de los mismos conocimientos literarios, históricos, y sumamente hábil para asir los contrastes y las semejanzas que nutren su estilo. De ahí el constante desafío que el aislado ovetense lanza al lectorado. Si el nivel intelectual era realmente tal y como lo describe Clarín, muy contados eran en efecto los lectores capaces de entender las sutilezas de su pluma. Sin embargo, poco le importan las dificultades que su texto puede plantear, porque Clarín va creando un pacto de lectura ideal, lanzado hacia el futuro. Y ¡qué difícil resulta suscribir a este pacto, ser el compañero ideal del ironista, un compañero solicitado sin parar por un universo de estimulaciones implícitas y explícitas, por un denso juego de desafíos textuales!

1. «Cualquier chiquillo de dieciocho años, a veces de menos, se cree autorizado para soltar la sin hueso, sin estudios de preparación, sin conocer los secretos de la lengua, la gramática general, la retórica, la dialéctica; sin haberse nutrido con la lectura, con la meditación y hasta la admiración de los clásicos españoles como ingleses, franceses, alemanes, italianos, griegos y latinos» (Alas, 2005: 775).

Como suele ocurrir en las obras irónicas, el lector se puede quedar en la superficie de una lectura orientada las más de las veces por unas consideraciones históricas, y «leer» las obras según unas etiquetas que Clarín combatió toda su vida. Este fenómeno explica en parte el hecho de que *La Regenta* se haya leído exclusivamente y durante años como la obra maestra del naturalismo español, contaminando la lectura de una obra tan compleja como *Su único hijo*; también explica que los cuentos y relatos clarinianos fueron percibidos, a pesar de sus ambigüedades múltiples, como unos objetos literarios fácilmente identificables, encerrados en los extremos del patetismo tierno y de la sátira cruel. La trampa del género único amenaza al lector clariniano. El autor deconstruye no obstante las interpretaciones unívocas, abogando por el reconocimiento de su estilo-*sátura*. La suspensión de la conclusión desborda la aparente conclusión de muchos de sus textos breves. La muerte, la separación, la exclusión y la soledad, temas que caracterizan muchos de ellos, imponen un sentimiento de tristeza y de incompletud cuyo impacto se ha de valorar en términos estéticos, y no solo afectivos. Clarín provoca una suspensión del juicio literario al unir los géneros canónicos y exhibir su manipulación de las distintas corrientes que dominan el juego literario. El caso más famoso es el del relato «Un viejo verde» (1893), en el cual el narrador adopta una fingida oralidad para presentar y acabar su relato. Propone y anuncia una ambigüedad literaria como una adivinanza para el lector en la frase inicial: «Oíd un cuento... ¿Que no lo queréis naturalista? ¡Oh, no! será *idealista*, imposible... romántico» (Alas, 2003b: 451). Y concluye, sin pretender cerrar la reflexión, con las palabras siguientes: «Me parece que el cuento no puede ser más romántico, más *imposible*...» (Alas, 2003b: 456).

Como lo subrayan estas parcas líneas, el lector es convocado más abiertamente en el tiempo y el espacio del relato breve que dentro de la novela larga, donde la aparente impersonalidad del narrador necesita varias estrategias de disimulo irónico a fin de dejar constancia de la presencia del autor irónico dentro de la construcción del relato, del encadenamiento de las secuencias, de los diálogos y discursos citados, y de una escritura contrapuntista. Sin embargo, dentro de los textos largos, mientras el narrador se exhibe como organizador y regidor, el autor se impone como figura latente que invita al lector a ser un receptor activo. El lector curioso, presionado para serlo cada vez más por la frecuentación de los textos irónicos, participa de la inteligencia estética. Es provocado por los «blancos textuales» (Eco), por estos espacios críticos que le pueden escapar, sea porque su presencia es tenue, sea porque un comentario superficial encubre su profundidad.

El cuadro oscuro de la catedral, en *La Regenta*, es paradójicamente uno de estos puntos luminosos, uno de estos «blancos» textuales que señalan una posible interpretación irónica. En el primer capítulo de la novela, el narrador nos presenta detalladamente una escena en la cual Saturnino Bermúdez, Obdulia Fandiño y una pareja de provincianos visitan la catedral de Vetusta. Los perso-

najes admiran un cuadro en el que nada se ve, y el narrador enmarca un retrato del erudito ridículo de la ciudad, Bermúdez, con dos descripciones en eco de dicha «obra de arte»: «El cuadro que miraban estaba casi mate en la sombra y parecía una gran mancha de negro mate. De otro color no se veía más que el frontal de una calavera y el tarso de un pie desnudo y descarnado.» (Alas, 2003a: 89). Y: «[Era] un cuadro todo negro, en medio del cual se veía apenas una calavera de color de aceituna y el talón de un pie descarnado. Representaba la pintura a San Pablo primer ermitaño» (Alas, 2003a: 95).

Este cuadro nos invita a una lectura irónica de la novela en dos niveles. El primero corresponde a la «ironía militante», ya que la escena ataca la erudición y la pedantería provincianas. Bermúdez tarda largos minutos en explicar los méritos de la nada, de lo que no se ve ni puede verse, y su visitante, emparado por su falta de cultura y su superioridad viril, le sigue la corriente, maravillándose y despreciando a Obdulia y a su esposa, quienes «por su natural ignorancia tenían alguna disculpa si no se pasmaban ante un cuadro que no se veía». La complacencia aduladora del testigo se enfrenta sin embargo al sentido común de su esposa, quien opina que el cuadro resultaría admirable si se pudiera ver. Bermúdez aprovecha entonces la ocasión para lucirse al dar las razones de la oscuridad del cuadro:

—Luciría más... si no estuviera un poquito ahumado... Tal vez la cera... el incienso...

—No señor; ¡qué ahumado! —respondió el sabio, sonriendo de oreja a oreja—.

Eso que usted cree obra del humo es la pátina; precisamente el encanto de los cuadros antiguos.

El segundo nivel de lectura irónica atiende a la mimesis. En efecto, la escena ofrece al lector la posibilidad de cuestionar la representación de lo real tal y como la propone la novela. El lector presencia un doble espectáculo: el cuadro —lo que lo coloca en el mismo plano que los personajes de ficción—, y el espectáculo formado por los personajes mirando el cuadro. Entonces el lector es testigo de la interacción entre dos huecos: el del cuadro y el vacío intelectual de los personajes. El autor elige ponerle en esta situación, ante un cuadro oscuro creado para la ocasión, ya que no consta en la lista de las obras de la catedral de Oviedo, aunque existen miles de cuadros de este tipo, afeados por el tiempo. El autor decide enfrentarle a la desaparición de un elemento cultural (invisible en el cuadro, inalcanzable para los personajes limitados), a la desaparición de una representación mimética: Clarín borró la cuasi totalidad de la representación, dejando aparecer un pie y unos cuantos huesos del santo.

El lector sagaz recoge además en el intercambio verbal de los personajes otro indicio irónico: el cuadro «ahumado» se convierte en nudo interpretativo. El adjetivo no es inocente y se refiere a uno de los principios del naturalismo español, «los interiores ahumados», y remite a los distintos debates sobre el tema, en los cuales participó Clarín. Comentó con extensión la fórmula de Menéndez Pe-

layo² y sus implicaciones estéticas en la novela. Aquí, Clarín propone una lectura irónica del concepto: el humo que oculta el cuadro no puede ocultar para el lector sagaz la intervención del creador irónico. Como decimos los franceses: «il n'y a pas de fumée sans feu». El núcleo de la exploración literaria de «los interiores ahumados» es que el autor penetra capas de la sociedad, ámbitos e intimidades jamás alcanzadas por la literatura. Una concepción que parece incluir de forma natural a la novela que está leyendo el lector sagaz, *La Regenta*, en la corriente naturalista.

Sin embargo, en esta escena inicial de la novela, en el espacio especular que abre y cierra una de las novelas más complejas del siglo XIX, el adjetivo «ahumado» borra por parte la representación mimética de la realidad, dejando que la oscuridad y la opacidad invadan las formas representadas. La nada que es el objeto de la admiración de los personajes puede aparecer como el símbolo de la nada o de las «pequeñas cosas» enfocadas y estudiadas por el novelista naturalista. Pero puede también, y al mismo tiempo, según la ley de la contradicción irónica, ser una negación del proyecto mimético realista extremado por el naturalismo.

De nuevo, Clarín parece avisar al lector que no hubiera leído atentamente los desafíos irónicos (Rutherford, 1988) de las primeras páginas de la novela: la obra se elabora sobre una estructura irónica que juega con los potenciales de la representación. Clarín complica el proceso de la lectura al sobreponer al lector cómplice de la risa satírica el lector cuya sonrisa irónica nace de un discurso estético que manipula su propia disimulación en el texto.

El magisterio estético

Tradicionalmente, se le atribuye a la ironía una función pedagógica; incluye a dos instancias en una relación desigual de transmisión, cuyo desequilibrio lo puede vencer el discípulo con su participación al juego propuesto por el maestro. Ahora bien, el análisis de la obra clariniana manifiesta la ausencia de magisterio real y explícito: la autoridad del profesor en la sociedad y en el texto es destruida por la selección de una serie de personajes caracterizados por sus vicios y su incompetencia. La «ironía militante» ataca entonces el problema nacional de la educación, y denuncia un sistema absurdo, que explota a unos contados profesores excepcionales. De forma paralela, la ironía estética elabora un magisterio latente, desligando el campo del saber del de la docencia: no coinciden los tipos del sabio y del maestro, mientras los conocimientos públicamente enseñados no corresponden al verdadero saber. Basta recordar la ignorancia maniática y el

2. «*La desheredada* [...] nos hace penetrar otra vez, y con buen pie, en esos interiores ahumados de que habla Marcelino Menéndez Pelayo en su notable prólogo a las *Obras completas* de Pereda» (Alas, 2003c: 518).

método desquiciado de don Urbano, quien ata las manos de sus alumnos a la pluma y les dice «escribid con toda libertad» (Alas, 2003b: 609), o la dimisión implícita de Zurita (Alas, 2003b: 269), convencido que los niños de un pueblo de pescadores no necesitan conocer los entresijos de la metafísica moderna, para convencerse de ello.

La transmisión se elabora dentro de otro tipo de relación, más íntima y confidencial: así las magistrales demostraciones del profesor Glauben, en «Un grabado» (1894), sobre la existencia divina encubren una profunda duda metafísica que solo puede confesar a un amigo (Alas, 2003b: 591). Una lección idéntica, pero de cariz literaria, se ofrece en «Reflejo (confidencias)» (Alas, 2003b: 820). El narrador visita a «un maestro» —no importa «en qué», precisa—, hoy olvidado y despreciado por las jóvenes generaciones. El famoso maestro le da su última lección, nacida con la experiencia de una sociedad versátil: ha dejado de ser «autor» para convertirse en «lector», y lee todos los días a los autores clásicos, patrimonio de la literatura universal, empezando por Víctor Hugo. Otro caso de desafección docente aparece en «Cuesta abajo» (1890): Narciso Arroyo, catedrático de Letras, desprecia el sistema del cual depende,³ y trasfiere su postura pedagógica del aula a la escritura de un diario, aunque afirma que es él su único destinatario.

El fracaso de los profesores se acompaña entonces por un traslado del magisterio a la experiencia de lectura. La representación irónica encierra el verdadero magisterio de Clarín: frecuentar el texto es la interiorización dialógica de la relación docente. Para dar cuerpo a este proceso, Clarín se vale de la figura del maestro de los ironistas, Sócrates, cuya mera presencia aparece como señal irónica dentro del texto. Así, el único profesor que se salva es el preceptor don Ruperto, en el relato «Ordalías» (1894). Pronuncia lo que podría ser la vocación de Clarín: «Yo creo que he nacido para la enseñanza y la educación. Guiar un alma y un cuerpo, no echados a perder por el mundo y sus errores, es mi mayor deseo y mi vocación acaso» (Alas, 2003b: 645). El relato es un juego irónico de Clarín sobre la hermenéutica irónica misma: don Aguadet busca a un profesor particular para sus hijos, conoce a don Ruperto y a su esposa, y le encanta su pulcritud física y al parecer moral. Sin embargo, quiere convencerse de que esta apariencia no es engañosa, y por ello decide tirar al agua a don Ruperto, para comprobar si la limpieza de su ropa interior corresponde con la limpieza de su ropa exterior. Estas ordalías irónicas representan en la obra la enseñanza de Sócrates, quien lucha contra la apariencia, contra la ilusión constituida por la *doxa*, aquella apariencia de la idea.

La búsqueda de la verdad por Aguadet es la versión irónica de la hermenéutica a la cual es invitado el lector de la obra irónica, y se complica cuando se en-

3. «Intriga con el Gobierno para que me paguen sin poner cátedra, y habrás hecho un beneficio al país, a ti mismo, y al propietario de estas asignaturas, que ni tú, ni yo, ni los estudiantes sabemos para qué sirve» (Alas, 2004a: 677).

tiende que la víctima de dicha búsqueda puede ser el ironista. En efecto, don Ruperto destaca por su físico desgraciado, de igual modo que su esposa: «Eran feos los dos, insignificantes ella sobre todo, él de facciones y color grotescos, por lo llamativo y pronunciados. Era muy rojo y muy huesudo» (Alas, 2003b: 644). Su fealdad aparece asimismo como garantía de su seriedad y de su aptitud, y lo asocia con su ilustre predecesor, Sócrates el Sileno, cuya descripción por Alcibíades en el *Banquete* platónico marcó el pensamiento y la literatura europeos (Platón, 1959: 755). La apariencia grotesca del maestro solo encubre a los ojos de los necios los tesoros de su pensamiento.

Clarín no podía evitar convocar en su texto al maestro de la ironía. Las alusiones a Sócrates son pocas y casi todas corresponden a unas reescrituras o variaciones sobre la escena de su muerte. A veces evidentes, a veces sutiles, todas las variaciones son invitaciones a la interpretación irónica. El lector, por ejemplo, activa sus conocimientos de la historia familiar de Sócrates y de su técnica discursiva filosófica cuando el narrador de «Protesto» (1892) le incita a colaborar al retrato irónico de Fermín Zaldúa, obsesionado por el dinero: «Era una especie de Sócrates crematístico; Sócrates, como su madre Fenaretos, matrona parera, se dedicaba en parir... pero ideas. Zaldúa era comadrón del treinta por ciento» (Alas, 2003b: 440). Clarín trasfiere la mayéutica socrática a la relación silenciosa, pero activa, entre lector y autor, y también a la relación interna al texto, entre autor, narrador y personaje en el caso del estilo indirecto libre.

Al elegir la muerte de Sócrates como motivo recurrente de su obra, Clarín escenifica la desaparición paradójica del ironista y del maestro dentro un texto que está exhibiendo la presencia de su demiurgo irónico. Esta escena es una señal irónica de la cual se puede valer el lector para interpretar los textos y reflexionar sobre la visibilidad y la invisibilidad de la ironía dentro de la estética clariniana. Una de las primeras variaciones clarinianas sobre el tema se encuentra en «La mosca sabia» (1880). El interés del enfrentamiento entre el sabio Macrocéfalo y la mosca radica en una inversión irónica sobre la noción de opinión, blanco de los ataques socráticos. Macrocéfalo se niega a aceptar la idea de que la mosca pueda hablar; según él, los animales no tienen esta facultad. Su teoría científica, su idea, se convierte entonces en una «opinión», una ilusión que ni siquiera el contacto con la realidad —la mosca le está hablando, contrariando su tesis— puede destruir. A Macrocéfalo se le identifica al sofista que manipula conceptos y palabras para que la realidad se adhiera a su idea. La existencia de la mosca es la prueba irrefutable de su error, con toda su fantasía irónica.

Además, el final del relato, que nos lleva a la ejecución de la mosca, es una actualización de la condena a muerte de Sócrates en la *Apología de Sócrates* por Platón. La mayor parte del relato se elabora a partir del monólogo de la mosca sabia, lo que equivale al alegato de Sócrates, quien asume su defensa ante los jueces de Atenas, de igual modo que la mosca defiende su existencia ante la negación del humano. La provocación final de la mosca, quien además de pensar y hablar, prueba que es capaz de escribir y de mofarse del sabio apuntando sobre

la foto de su amada las palabras «Musca vomitaria»,⁴ es el eco de la provocación de Sócrates, que ha de determinar la pena que se merece y osa pedir la recompensa ofrecida a los benefactores de la *polis*: una comida en el Pritaneo. Ambos, mosca y filósofo, son condenados entonces a muerte, la primera sin juicio, ya que, llevado por el furor, Macrocéfalo la aplasta sobre su calva. Ambos sucumben por su palabra.

Sócrates elige su muerte y con este acto plantea el problema de la libertad de morir y del suicidio que, desde muy temprano, es un tema que interesa a Clarín⁵ y que este vincula en su representación irónica con la situación de aislamiento del pensador y del ironista. En el relato inconcluso «Kant, perro viejo», otro texto de 1880, Clarín crea un discurso sobre el suicidio filosófico a partir del modelo de las reflexiones de Sócrates en su prisión, expuestas en el *Fedón* de Platón. El texto es el discurso del perro Kant, quien elige a conciencias morir comiendo la morcilla envenenada que le da un guardia municipal:

¡Hombres, os doy el ejemplo de la dignidad de ser libre y me arrojáis una morcilla envenenada por todo alimento! Sea, como, pero escucha: Sócrates tragó la cicuta, la estrictina con que el mundo mató al filósofo vagabundo, al perro leal que ladraba a los sofistas y mordía a los tiranos; ladraba a la idea como yo ladro a la luna; ni filósofos ni perros seremos jamás comprendidos (Alas, 2006: 523).

El perro se identifica a Sócrates: ambos son filósofos incomprendidos, llevados al suicidio por la victoria de los necios y de la *doxa*. Les une su libertad vagabunda, su libertad de movimientos y de pensamientos: los ladridos del perro equivalen a las preguntas socráticas mientras la movilidad del perro errante aparece como el símbolo de la movilidad espiritual del filósofo quien rehúye de la rigidez de la *doxa* y crea, por sus advertencias, la duda en su interlocutor. Aquella duda acaba por acompañar la existencia del ironista mismo, cuya presencia es cuestionada por el tipo de relación que él mismo crea con su interlocutor. Así, la escena de la muerte del filósofo le permite a Clarín poner de realce el peligro que conlleva la relación irónica: no se trata solo de desentenderse de lo que aporta el ironista, sino de condenarle a muerte, o sea de negar a sus palabras y pensamientos el efecto que pretenden producir.

Clarín propone otra variación sobre la condena a muerte en el relato de 1893 «Un jornalero». Fernando Vidal es arrestado por un grupo de obreros en armas,

4. «Oye, dijo a Macrocéfalo: los animales hablan... y escriben. —Y diciendo y haciendo, sobre la piel de Rusia, al pie del retrato de Friné, escribió con las patas mojadas en tinta roja: *Musca vomitaria*» (Alas, 2003c: 231).

5. En su juvenil obra de teatro *Tres en una*, Clarín se mofa de la versión romántica anticuada del suicidio: «Satanás, prepara las garras para desgarrar desgarradamente el desgarrado hecho de un miserable miserable suicida. Prepara tus calderas de aceite hirviendo porque en ellas va a caer de cabeza un hombre que se ha pegado un tiro con un cañón de Astrón. El suicidio, el suicidio, he ahí el monstruo más horrendo. El suicidio, oh maldito más maldito, maldito, maldito...» (Alas, 2006: 1325).

dentro de la biblioteca donde investiga. Para defenderse, produce un discurso que pretende probar que él también es un trabajador explotado. La relación con la *Apología de Sócrates* es implícita: el acusado intenta convencer a sus jueces y verdugos. De igual modo que estos criticaron a Sócrates por sofista, cuando los fue combatiendo toda su vida, a Vidal lo tacha de «sofista» uno de los obreros:

—No, no; que muera... que muera ese... sofista —gritó un zapatero que era terrible por la posesión de este vocablo que no entendía, pero que pronunciaba correctamente y con énfasis. —¡Es un sofista! —repitió el coro, y una docena de bocas de fusil se acercaron al rostro y al pecho de Fernando. —¡Paz!.. ¡paz!... ¡tregua!... —gritó el cabecilla, que no quería matar sin triunfar antes del sofista—. Oigámosle, discutamos... (Alas, 2003b: 483).

El coro de obreros, eco del coro trágico, rodea a Vidal y este, a la diferencia de Sócrates, consigue convencerles de su causa común. Desgraciadamente para él, la inversión irónica es brutal: todos resultan arrestados por la policía, y los obreros furiosos le denuncian como jefe suyo. Se fusila a Vidal, quien al final es víctima de los demás como Sócrates, pero tras una trayectoria compleja que amplifica la muerte del maestro.

La composición más magistral de Clarín sobre la muerte de Sócrates es el conocido texto «El gallo de Sócrates» (1896). Sus funciones son múltiples, porque el relato propone una lección irónica a la vez intelectual y estética. «El gallo de Sócrates» empieza donde acaba el *Fedón* platónico, que describe las últimas palabras y horas de Sócrates tras la absorción de la cicuta. Sin embargo, Clarín reescribe las últimas líneas del texto platónico invirtiendo el orden de los enunciados, lo que coloca a Critón en un primer plano. Introduce de este modo la acción del discípulo antes que la palabra del maestro, lo cual es una primera señal irónica. El desfase apunta desde el principio a una ruptura entre Critón y Sócrates, antes de que se ponga el fracaso del aprendizaje irónico:

Critón, después de cerrar la boca y los ojos al maestro, dejó a los demás discípulos en torno al cadáver, y salió de la cárcel, dispuesto a cumplir lo más pronto posible el último encargo que Sócrates le había dicho, tal vez burla burlando, pero que él tomaba al pie de la letra en la duda de si era serio o no era serio. Sócrates, al expirar, descubriéndose, pues ya estaba cubierto para esconder a sus discípulos el espectáculo vulgar y triste de la agonía, había dicho, y fueron sus últimas palabras:

—Critón, debemos un gallo a Esculapio, no te olvides de pagar esta deuda —y no habló más (Alas, 2003b: 733).

Critón es uno de los amigos y discípulos más íntimos de Sócrates, y el más rico: le propone evadirse gracias a sus contactos, pero Sócrates rechaza la idea, lo que da lugar en el *Fedón* a una lección sobre el deber. En este diálogo, Critón aparece como atado por la opinión: explica que si Sócrates se suicida, la gente

creerá que de verdad es culpable, porque acepta la condena de los jueces. Clarín retoma esta debilidad del personaje para evidenciar la fragilidad de la relación irónica, incluso en una relación basada en la intimidad y la amistad. En cuanto empieza del relato, Critón es pintado por su incomprensión de la palabra socrática, por su incapacidad para percibir el sentido oculto de la última lección socrática:

Para Critón aquella recomendación era sagrada: no quería analizar, no quería examinar si era más verosímil que Sócrates sólo hubiera querido decir un chiste, algo irónico tal vez, o si se trataba de la última voluntad del maestro, de su último deseo.

El gallo intenta explicarle su error. El animal identifica la técnica de Sócrates como ironía: «repara que Sócrates habló con ironía, con la ironía serena y sin hiel de los genios». El gallo insiste y explicita las palabras del filósofo, al mismo tiempo que advierte al discípulo, convertido en «fanático inquisitorial», de que ya ha perdido la enseñanza de su maestro. Clarín hace que su gallo pronuncie las propias palabras de Sócrates en el *Teeteto*: Sócrates explica que sus discípulos se alejan demasiado temprano de él y que pierden por lo tanto la práctica de la exploración irónica de sí mismos y de los demás que él les iba enseñando (Platon, 1959: 95-96).

Las últimas palabras de Sócrates son irónicas: pide el sacrificio de un gallo al dios de la medicina. Normalmente, se da este sacrificio para implorar la cura de una enfermedad, pero Sócrates ya ha bebido la cicuta y sabe que es demasiado tarde. Muchas de las interpretaciones se centraron en el hecho de que Sócrates, con esta frase, condena la vida pidiendo un remedio que le cure de ella, o sea anhelando morir. Esta lectura desconoce la suspensión irónica que Sócrates siempre mantuvo a propósito de una posible vida después de la muerte. Además, esta última frase también se puede interpretar como una prorrogación de los ataques socráticos contra los dioses de la *polis*. Una de las acusaciones que le valieron morir era la introducción de nuevos dioses y el rechazo de los dioses tradicionales. Critón se equivoca al creer que Sócrates deseaba realmente honrar un dios en el cual no creía. Por consiguiente, piensa cumplir con su misión al cazar el primer animal con que se cruza, negándose a escuchar sus argumentos. El relato pone en escena los riesgos de la comunicación irónica. El discípulo es incapaz de percibir la ironía del maestro, incluso cuando alguien se la explica:

—¿Por qué me persigues?

—Porque Sócrates al morir me encargó que sacrificara un gallo a Esculapio, en acción de gracias porque la daba la salud verdadera, librándole por la muerte de todos los males.

—¿Dijo Sócrates todo eso?

—No; dijo que debíamos un gallo a Esculapio.

—De modo que lo demás te lo figuras tú.

—¿Y qué otro sentido pueden tener esas palabras?

—El más benéfico. El que no cueste sangre ni cueste errores. Matarme a mí para contentar a un dios, en que Sócrates no creía, es ofender a Sócrates, insultar a los Dioses verdaderos... y hacerme a mí, que sí existo, y soy inocente, un daño inconmensurable; pues no sabemos ni todo el dolor ni todo el perjuicio que puede haber en la misteriosa muerte.

El discípulo no ha adquirido la distancia inculcada por el maestro: rechaza el análisis irónico y toma al pie de la letra las últimas palabras del filósofo, —«Yo, a palabras me atengo», mientras que este le instaba a entender la letra para percibir el potencial espiritual del enunciado. Critón se niega a aceptar la invitación a la verdad bajo la apariencia del lenguaje. El gallo, por su parte, encarna de manera fugaz el espíritu socrático y la voz irónica. No se trata de cualquier animal, sino de un gallo que huye, condenado a andar vagabundo como Kant el perro. Además, este gallo que habla, digno hermano de la mosca sabia, pertenecía al retórico Gorgias: su emancipación es doble, entonces, ya que huye de la esclavitud y de los sofismas. Pero su libertad es efímera porque cae entre las manos del «pensador de segunda mano» quien lo ejecuta, tirándole una piedra.

La muerte del gallo adquiere otro valor simbólico por el hecho de que Clarín elija colocar al animal encima de la cabeza de una estatua de la diosa Atenea. Además de proponer una variación sobre la muerte de la mosca sabia, con la imagen de la gota de sangre que resbala por las frentes de Macrocéfalo y de la diosa, Clarín brinda una última señal irónica a su lector. Su sagacidad le permite percibir la ironía contenida en la elección de la diosa de la sabiduría, de la justicia y de la verdad, pero también tendría que permitirle entender que de nuevo se trata aquí de reanudar los ataques socráticos contra los dioses de la *polis*, contra la *doxa*. La diosa no es más que una imagen hierática, un ídolo, una representación fija e inmóvil, impotente y vacía.

En virtud de la contradicción irónica, no se puede negar el impacto de tal imagen en la última frase del relato: «Por la frente de jaspe de Pallas Atenea resbalaba la sangre del gallo». El animal busca el amparo de una verdad impotente, pero intenta exponerla a Critón. Desgraciadamente, escandaliza al discípulo cegado y su muerte parece sancionar la victoria de la opinión, de las creencias populares. Sin embargo, su grito final, que une a la figura socrática la figura cristiana en una mitificación irónica del sacrificio, denuncia la «bêtise» humana, al invertir la fórmula evangélica: «¡Quiquiriquí! Cúmplase el destino; hágase en mí según la voluntad de los imbéciles» (Alas, 2003b: 736). La palabra divina se convierte en la palabra común de los imbéciles, la anunciación de un alba nueva se convierte en un grito agónico. La gota de sangre que afea la frente de la diosa falsa es la marca del sacrificio del ironista y, al mismo tiempo, una acusación lanzada contra la verdad que exige la muerte de sus servidores.

El silencio de la ironía cierra el relato: Sócrates ha muerto, el gallo acaba de ser ejecutado. La voz del ironista es reducida al silencio por el ignorante, por aquel que no sabe leer las palabras. La ironía se convierte en ausencia, pero

por eso mismo la muerte de Sócrates puede ocurrir de nuevo indefinidamente. Parece que Clarín nos está diciendo que nada ha cambiado desde la Antigüedad. Se desconoce la voz del maestro, se pierde su enseñanza. Sin embargo, existen unos cuantos individuos capaces de actualizar la lección irónica, creando otros textos irónicos. Clarín forma parte de estos «lectores» capaces de crear una obra irónica. La existencia misma de un texto como «El gallo de Sócrates» prueba la continuidad de la transmisión irónica dentro de una estética especular que nace a pesar de los esfuerzos de los que no entienden ni quieren entender. La ironía permanece, aunque oculta: juega con el espacio que el silencio y la máscara le ofrecen. Sócrates, en el *Fedón*, no contestaba a Critón, quien le preguntaba cuál era el sentido de sus últimas palabras. Clarín sí las explica, pero creando otro nivel irónico: no solo denuncia a los «testigos sordos y ciegos del sublime soliloquio de una conciencia superior», sino que propone a su lector indicios de comprensión de la estética referencial irónica.

Lecciones de lectura irónica

La lección socrática y el magisterio estético no se ofrecen directamente al lector. Son una invitación, una orientación hacia una lectura fina de los signos, una lectura entre los signos. El arte irónico, siempre en la cuerda floja, integrando la posibilidad de su fracaso, propone alcanzar la literariedad a partir de la virtualidad de la misma. Entre los dos extremos pintados por la obra clariniana —el odio a un mundo inmundo y la profunda tristeza ante un ideal inalcanzable— se sitúa un mundo textual que reúne, sobre la base del contraste, aquellas dos impotencias en una potencia estética. La interacción entre autor y lector irónicos es una posibilidad contenida en el texto. El desafío irónico lanzado por Clarín da a sus creaciones una dimensión metaliteraria que proyecta su obra más allá de la recepción contemporánea. ¿Quién es, por ejemplo, el destinatario de una elaboración irónica tan estilizada como lo son los capítulos escritos por Clarín para la novela colectiva *Las vírgenes locas*? El editor del proyecto, los coautores, el lector contemporáneo, o ese lector ideal irónico que constituye el horizonte de la pluma clariniana?

El magisterio estético de Clarín, elaborado sobre la filigrana socrática, es un delicado equilibrio entre parábasis y exhibición, y configura una doble lección de lectura. La lectura irónica es un aprendizaje activo, continuo y repetitivo en el cual se establece un equilibrio entre dos procesos: la intimidad y la distancia. El lector aprende a moverse dentro del texto, y de un texto a otro, según una trayectoria dinámica, muy a menudo retroactiva, que le permite leer las obras según un sistema de ecos. La ironía es el arte de situarse ante y dentro de un texto. En «Cuesta abajo», Narciso Arroyo presentaba las ansias del joven lector ante un texto que quiere transformar por el sencillo acto de leerlo. Así, ante el mundo propuesto por el ateo Leopardi, su reacción es intentar invertir la relación entre autor y lector, dejando al último la capacidad de influir sobre el texto:

Disparatadamente, como si el libro no fuese cosa muerta, constante por su misma inercia en el dolor en que hablaba, yo iba a leer con la esperanza absurda de influir en Leopardi aquella tarde en vez de dejarme entristecer por él. [...] A ver quién vence a quién: a ver si él me comunica, como siempre, su congoja, o si yo infiltro en estas hojas frías el espíritu de amor y fe que me inunda (Alas, 2004a: 691).

Sin embargo, se entera rápidamente de los límites de tal empresa. La comunicación deseada por el lector con el texto se transforma en recepción deceptiva. El lector de Leopardi cae «lejos de la luz blanca de [su] alegría, del *sólido* fundamento de [su] fe racional que hacía un minuto [le] animaba a *convertir* el libro a [sus] ilusiones» (Alas, 2004a: 693). Esta experiencia de lectura le sirve al profesor Arroyo para avisar a la «juventud incauta»: «No se debe luchar, a cierta edad, con los grandes hombres que hablan en los libros. Siempre vencen ellos». Les propone en cambio una lectura irónica, capaz de distinguir entre admiración y sensibilidad, capaz de integrar la necesaria distancia crítica que garantiza la libertad de pensamiento.⁶ El principio socrático del «Conócete a ti mismo», que no se puede rebajar a la expresión de la sola subjetividad, abre la vía del conocimiento de las diferencias entre uno y el otro —entre el sujeto y el Estado, en el preciso caso de Sócrates—, y este conocimiento solo se adquiere por la mediación y la reflexión. El punto de vista socrático exige una distanciamiento ante sí, ante el otro, ante las ideas y las palabras. Crea el desfase necesario a la duda. El proceso de lectura irónica se elabora sobre esta desconfianza controlada —«sé que no sé nada»—, que permite al lector irónico manejarse de forma libre dentro del texto irónico. La razón de ser de la lectura irónica es precisamente la posibilidad de descubrir la alteridad en uno mismo: en cada lectura, soy otro(s) y en cada libro entro en una relación de alteridad activa, de intimidad y no de identidad, conmigo, con el texto y con el otro.

De hecho, el lector irónico ha de valerse de las lecciones experimentadas por Clarín y por una de sus creaturas, Reyes: así sabrá manejar la distancia y la intimidad necesarias ambas al proceso de lectura irónica. Gracias a la configuración irónica de la novela *Su único hijo*, el lector sagaz puede desarrollar la competencia de distancia irónica. Principal blanco de la ironía creadora en *Su único hijo*, Reyes adquiere cierta grandeza y un estatuto distinto en la novela a partir de la escena del concierto, que no corresponde únicamente al famoso Anunciamiento del hijo. Reyes se vuelve independiente por primera vez, desapareciendo del texto por un instante, y reapareciendo al umbral de la escena, porque se coloca voluntariamente en una puerta lejos de la escena, negándose a reunirse con los demás: «Bonis había desaparecido; poco después hablaba con Mochi en un gabinete cercano» (Alas, 2004a: 269). Entre el principio del capítulo y el comienzo del es-

6. «¡Mirad, oh jóvenes de corazón robusto y generoso, que muchas veces, cuando creéis estar meditando... estáis amando!» (Alas, 2004a: 696).

pectáculo, Reyes se escapó. El lector no puede saber qué hizo, ni dónde estaba. Este primer indicio de independización espacial se confirma luego cuando Reyes se mantiene alejado de los demás personajes y al lado de Mochi, quien desempeña en la novela el doble papel de artista y de director de las relaciones amorosas entre Serafina y Reyes, Minguetti y Emma. Mochi es, de hecho, el único personaje que está dotado de un estatuto de titiritero irónico, doble del narrador. Así Reyes se beneficia de su postura distanciada y, de actor pasivo de un drama patético, pasa a ser espectador consciente. Su localización nueva en la escena irónica formada por los cuerpos de los personajes le proporciona la distancia y la ironía que le permiten entrar en el juego irónico en vez de ser su víctima. Desde esta puerta, Reyes presencia la proximidad ambigua que nace entre su esposa y amante: «Las vio de lejos Bonifacio, pasó cerca de ellas, y ni una ni otra notaron su presencia; volvió a alejarse y a contemplar *su obra* desde un rincón» (Alas, 2004a: 277). Al enterarse de la situación irónica de la cual él mismo es responsable, Reyes deja de ser la mera víctima de la ironía novelesca y se acerca a la postura distanciada del narrador. Por ello, decide entonces interrumpir la conversación vana de los demás, imponiendo por primera vez su autoridad de esposo al conducir a su esposa a su butaca:

«Señores... y señoras... basta de charla; el público se impacienta, y lo mejor que pueden hacer estas damas y estos caballeros es comenzar la segunda parte del programa... Vale más la música que toda esa algarabía...» Todos le miraron entonces. Hablaba en broma seguramente, y, sin embargo, su gesto y el tono de su voz eran serios, como imponentes (Alas, 2004a: 279).

Reyes acepta luego las burlas de los que no saben si rechazar su orden, pero consigue poner fin a la charla y sentar a Emma a su lado, «fingiendo seguir la broma de su papel de déspota». Reyes entra dentro del juego irónico, y por primera vez, lo está dominando. Su situación final, en la primera fila y en medio de los demás personajes, sus verdugos, prueba su aceptación del espectáculo irónico: sabe que forma parte de él. Su educación irónica es fruto de esta distancia nueva y está estrechamente ligada a su sentimiento de padre, porque propicia las escenas complementarias del Anunciamiento y del bautizo. Así Reyes será capaz de percibir la ironía de la música tocada por Brunetti en la iglesia durante la ceremonia: «en el fondo de las bromas poéticas y sagradas de aquella música de la iglesia, a Bonis, de pronto, se le antojó ver una especie de desafío burlón un tanto irónico» (Alas, 2004a: 37). Esta percepción irónica le brinda un conocimiento nuevo sobre sí mismo y los demás, y le permite afirmar su paternidad.

La segunda lección irónica es complementaria: se trata de la búsqueda de una proximidad participativa. El lector ha de acercarse a la obra y al autor de un modo suficiente para participar en el acto creativo. Tiene que olvidar sus prejuicios, y presentarse con benevolencia como lector cuya curiosidad garantiza el intercambio. Clarín encuentra tal intimidad con Baudelaire, cuando decide leer de

nuevo *Las flores del mal*, para responder a unos ataques de Brunetière.⁷ Estos comentarios le empujan a reevaluar y a cambiar su postura lectora ante la obra del francés, que *a priori*, le es extraña. La «Lectura» que resulta de la decisión de leer los poemas «sin preocupación favorable», y sin «frialdad impasible», intentando «obedecer sólo a [sus] emociones y a [su] juicio», además de abrir la vía a la «crítica sugestiva», radica en un proceso de relectura. Esta lectura segunda consiste en un acortamiento de las distancias entre lector y autor, dejando de lado aquel su propia identidad a fin de «sentir, enterarse, y admirar».

El lector es entonces «capaz de este acto de abnegación que consiste en prescindir de sí mismo, en procurar, hasta donde quepa, *infiltrarse* en el alma del poeta, *ponerse en su lugar*». Este intimar con el texto no tiene como objetivo transformar al texto ni al autor, a la diferencia de lo que contaba Narciso Arroyo. Su perspectiva es la comprensión. La presencia, las ideas y los sentimientos del autor resuenan en el lector, permitiéndole unir los actos críticos y estéticos:

Sí: hay un modo de crítica (podría decirse de arte) que el *espectador* sensible e inteligente puede ejercer, y consiste en una especie de producción refleja; el espectador es aquí como una placa sonora, como un eco; así como los rayos del sol arrancan vibraciones que parecían quejidos de la estatua famosa de Egipto, así en el crítico de este género el entusiasmo producido por la contemplación de lo bello arranca una manera de comentario, de crítica expansiva, benévola (en la aceptación más noble de la palabra), *optimista*, que hace ver más que ve el espectador frío y pasivo, y expresar bien, con elocuencia, lo que se admira y se siente (Alas, 2003c: 1141).

Adoptando posturas opuestas —Reyes toma sus distancias, mientras Clarín se acerca al autor—, ambos consiguen volver a leer, el primero a sus compañeros y a su vida, el segundo a una obra de arte monumental. Ofrecen al lector clariniano las dos caras de un modelo adaptativo de lectura irónica de la obra.

El lector irónico es el horizonte de una estética que procura crear las condiciones complejas de un encuentro intelectual y creador, sobre la base de un movimiento modular y dual entre la distancia —la reflexión— y la intimidad —el reflejo—. El magisterio clariniano se ejerce en el mundo textual virtual: la comprensión de lo literario no se alcanza sin una dimensión temporal. La educación literaria invita al lector a regresar constantemente a los textos. Tiene que volver a lanzarse en el recorrido irónico, a pesar de los riesgos de ruptura comunicativa, ya que el vínculo entre autor y lector es potencialmente asequible dentro de la

7. «Yo no tengo a Baudelaire por un poeta de primer orden, ni su estilo, ni sus ideas, ni la estructura de sus versos ni siquiera me son simpáticos, en el sentido exacto de la palabra; pero veo su mérito, reconozco los títulos que puede alegar para defender el puesto que ha conquistado en el Parnaso moderno francés, y sólo por esto me decido a escribir con ocasión del artículo de Brunetière, estas impresiones de una segunda lectura de *Las flores del mal*, obra que principalmente cita el crítico y que es la más importante del poeta» (Alas, 2003c: 1139).

obra. De tal forma que el lector que, envejeciendo, se va acercando al cumplimiento de la fórmula socrática «Conócete a ti mismo», lo hace mediando el texto irónico, en un proceso interactivo de conocimiento. El libro-espejo, dentro de la estética irónica, es un manantial de descubrimiento íntimo, y por lo tanto universal, que Clarín encuentra por su parte en la relación privilegiada que va elaborando a lo largo de su vida con una obra maestra de la representación irónica, el *Quijote* de Cervantes:

Siempre que vuelvo a leer nuestro libro, la Biblia profana española, veo en él cosas nuevas, cada vez más sustanciosas, más profundas. El libro siempre dice lo mismo, pero yo le voy entendiendo más y mejor, según la vida va enriqueciendo mi experiencia en acciones y pensamientos (Alas, 2003c: 1983-1984).

Bibliografía

- ALAS, L., «Clarín» (2002), *Artículos (1875-1878)*, *Obras completas*, tomo v, ed. de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2003a), *La Regenta*, *Obras completas*, tomo I, ed. e introducción de J. M.^a Martínez Cachero, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2003b), *Narrativa breve*, *Obras completas*, tomo III, ed. y estudio preliminar de C. Richmond, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2003c), *Crítica*, *Obras completas*, tomo IV, 2 vols., ed. de L. Bonet, con la colaboración de J. Estruch y F. Navarro, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2003d), *Artículos (1879-1882)*, *Obras completas*, tomo VI, ed. de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2004a), *Su único hijo. Proyectos novelescos y Fragmentos narrativos*, *Obras completas*, tomo II, ed. e introducciones de J. Oleza, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2004b), *Artículos (1882-1890)*, *Obras completas*, tomo VII, ed. de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2005a), *Artículos (1891-1894)*, *Obras completas*, tomo VIII, ed. de Y. Lissorgues y J.-F. Botrel Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2005b), *Artículos (1895-1897)*, *Obras completas*, tomo IX, ed. de Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2006a), *Artículos (1898-1901)*, *Obras completas*, tomo X, ed. de Y. Lissorgues y J.-F. Botrel, Oviedo, Ediciones Nobel.
- (2006b), *Varia*, *Obras completas*, tomo XI, ed. de L. Romero Tobar con la colaboración de S. Martín-Gamero, L. García San Miguel, Y. Lissorgues y J. M.^a Martínez Cachero, Oviedo, Ediciones Nobel.
- BARTHES, R. (1984), «Écrire la lecture», en *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- ECO, U. (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, Traducción de M. Bouzaher.

- HAMON, P. (1996), *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur.
- ISER, W. (1985), *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Traduction d'E. Sznycer Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.
- KIERKEGAARD, S. (1975), *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, Œuvres complètes*, [1841], Traduction de P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Tome II Paris, Éditions de l'Orante.
- PLATON (1950), *Œuvres complètes*, Traduction de L. Robin et de M. J. Moreau, Tome I Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- RUTHERFORD, J. (1988), *La Regenta y el lector cómplice*, Murcia, Universidad de Murcia.
- STEINER, G. (1991), *Réelles présences. Les arts du sens*, Traduction de M. R. de Pauw Paris, Gallimard.

Estéticas de la instantaneidad: fotografía y novela en la España decimonónica

Hazel GOLD
Emory University

Joaquín Hysern y Molleras, hablando del «portentoso descubrimiento» del daguerrotipo, se deshizo en elogios al bautizarlo como la tecnología más sublime «que se haya concebido después de la invención de la escritura y de la imprenta» (Hysern y Molleras, 1839: vi). Por ser una verdadera contribución «a los progresos de la ilustración y a la civilización de los pueblos», como decía este científico que introdujo la *Fisiología Comparada en España*, no le cabía duda de que «el arte o más bien la ciencia de Daguerre [sería] una mina para la perfección de las artes liberales y de las ciencias» (ix). Fácil de aprender («está al alcance de todos los hombres;... se aprende en pocas horas»), el daguerrotipo le impresionó igualmente como proceso fisicoquímico y como vehículo para propagar la cultura en un país liberal. En el prefacio a su traducción al castellano de la Memoria publicada por Daguerre,¹ explicó la enorme ilusión que había suscitado en él este «prodigioso invento»:

Parecerá ciertamente una exageración, una paradoja, un sueño... que la acción de la luz por sí misma pueda reproducir y fijar con toda precisión y exactitud, con tanta verdad las imágenes de los objetos visibles; que puedan trasladarse estas imágenes de unos hombres a otros, de unos a otros países y transmitirse intactas a las generaciones venideras (Hysern y Molleras, 1839: viii).

Todo su prefacio es una alabanza de las ventajas provenientes de la doble naturaleza del daguerrotipo, cuya reproducción de imágenes representaba un avance científico y artístico.

1. El anuncio por François Arago de la invención del daguerrotipo tuvo lugar en la Académie des Sciences de París, el 7 de enero de 1839. Menos de tres semanas después del anuncio de Arago, la noticia sobre el daguerrotipo empezó a ser comentada en los periódicos españoles; ya en febrero el médico y profesor de literatura Pedro Monlau informó a la Academia de Artes y Ciencias de Barcelona sobre el invento de Daguerre. En junio del mismo año Daguerre presentó el daguerrotipo a la Chambre de Députés, y se propuso que el Estado galo adquiriera los derechos de su invento (López Mondéjar, 1989: 14-16). Poco después de la aparición de su manual técnico —Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, París, Susse frères, 1839— se publicaron en España sendas traducciones de Hysern y Molleras, Pedro Mata y Eugenio de Ochoa.

El entusiasmo descomunal que detectamos en el prólogo de Hysern y Molle-
 ras es en realidad bien típico de la época. En los artículos y tratados que se pu-
 blicaron a lo largo del diecinueve, se hablaba universalmente de la fotografía como
 un instrumento de extraordinario significado para la sociedad contemporánea,
 digno del mismo siglo al que también pertenecieron inventos de suma trascen-
 dencia como el telégrafo, la electricidad, el vapor y el ferrocarril. Tal elogio de la
 fotografía se basaba en sus repercusiones no solo para la industria, sino también
 la ciencia y las Bellas Artes, sea como modalidad creativa en sí, sea como aliciente
 a las otras artes (pintura, dibujo, grabado) con las que tendría que competir. De-
 batiendo la artísticidad de las imágenes fotográficas, críticos como Pi y Margall
 habían anotado que solo «una preocupación indigna del hombre les presenta
 [a nuestros artistas] la ciencia y la industria reñidas con el sentimiento estético».
 Es decir, cuando el creador se aparta de su siglo y rechaza la modernidad neces-
 sariamente perjudica el arte que cultiva (Pi y Margall, 1859: 6). Según Pi, «para
 ser un Byron, un Goethe, un Balzac, un Beranguer, un Espronceda, un Larra, es
 preciso vivir la vida del siglo»: ver por sus propios ojos los descubrimientos que
 habían contribuido a encauzar las aguas del río, conquistar el espacio y reproducir
 la naturaleza en el fondo de una cámara oscura. Recordemos que para la mis-
 ma fecha ya se había convertido en un lugar común la idea —parodiada luego
 por Flaubert en su *Dictionnaire des idées reçues*— que el daguerrotipo y la foto-
 grafía harían obsoleta la pintura.² Galdós se propuso desmentir la misma falacia
 en su ensayo, «Transformación de los gustos del público» (1886). En este texto
 afirmó:

El Arte y la Ciencia se hacen a veces competencias que, a primera vista, comprometen la existencia de uno u otra. Pero esto es un error que estriba en ver las cosas demasiado de cerca. Cuando apareció la fotografía, los miniaturistas que monopolizaban el retrato, dijeron con espanto: «el Arte ha muerto». Y ¡cosa rara! La propagación de la fotografía ha traído más tarde un renacimiento brillante del retrato... pintado al óleo. En estos tiempos fotográficos son considerables los encargos que los pintores reciben de trabajos de esta clase. Como que los artistas contemporáneos se ayudan mucho con los retratos (Pérez Galdós, 1923: 96-97).

Como ha sido ampliamente documentada, la entrada de dispositivos ópticos tales como el panorama circular, la linterna mágica, el daguerrotipo, el estereoscopio y la fotografía instantánea contribuyeron a la educación visual de los españoles. En efecto, confirieron a la visibilidad del individuo retratado y su entorno material un protagonismo insólito. Es indudable que el advenimiento de la fotografía ensancho el campo de visión; despertó la conciencia de fotógrafos y

2. «Daguerréotype: Remplacera la peinture (v. photographie)»; «Photographie: Détrônnera la peinture (v. daguerréotype)» (Flaubert, 2005: 17; 53).

espectadores a la importancia del enfoque y el punto de vista en la composición de las imágenes, a la vez que desencadenó una serie de importantes debates sobre la memoria y la representación. La utilidad y el placer estético de la fotografía así quedaban patentes a todos. Para médicos y científicos, por ejemplo, la fotografía les permitiría descubrir los arcanos de la naturaleza y acudir a un sistema iconográfico de mayor precisión con el que podrían documentar los fenómenos orgánicos e inorgánicos del mundo físico. A los historiadores les serviría para crear archivos fotográficos de monumentos, edificios y obras de arte, y para preservarlos para el futuro.³ En manos de la policía y las autoridades estatales, valdría para catalogar y fichar a criminales, prostitutas, homosexuales y otros tipos marginales. Haciendo excursiones fotográficas, los turistas tendrían a su disposición un modo de satisfacer sus inclinaciones pictóricas y de guardar amenos recuerdos de sus viajes. Entre las familias ordinarias de clase media, las tarjetas de visita y los retratos fotográficos formales les ofrecerían confirmación de su identidad, su status social. Más aún, les equiparían con un arma para combatir el anonimato y ahuyentar el olvido, sobre todo aprovechándose de la costumbre de encargar álbumes fotográficos que conservaran de manera tangible la memoria de los seres queridos. Como escribió satíricamente Antonio Flores en «Retratos en tarjeta», incluido en su libro *Ayer, hoy y mañana*, nadie quiere morir «sin dejar a la posteridad su retrato» (Flores, 1968: 130).⁴

Claro está que para el colectivo de los novelistas no resultó la fotografía de menor importancia. Bien pronto se vio iniciado un auténtico diálogo peninsular entre narrativa y fotografía. El descubrimiento de la fotografía por escritores y críticos literarios trajo importantes repercusiones en el campo de la estética. Y de modo inverso, la historia del advenimiento y el desarrollo de los nuevos procesos fotográficos de Daguerre y otros innovadores posteriores estaban permeados por el discurso y la escritura. En su examen de la «literaturización» de la fotografía Brunet afirma que, como todos los inventos decimonónicos, esta fue experimentada en un principio como un evento, en forma escrita, antes de que fuera encontrada de forma visual.⁵

¿Cómo y para qué se sirvió la fotografía de elementos pertenecientes a la esfera de la literatura? Por un lado, los fotógrafos decimonónicos recurrieron a las novelas en busca de materia temática; construyeron escenas teatralizadas con la

3. En la escena de *La tribuna* que relata la llegada de la comitiva republicana a Marineda para firmar el contrato de la Unión del Norte (cap. XIX), Pardo Bazán ilustra el creciente uso que se hacía de la fotografía para captar para la memoria histórica eventos y actores en el foro de la política nacional: «Dos fotógrafos, situados en lugar oportuno para tomar la vista, enfocaban cubriéndose la cabeza con el paño de bayeta verde, y sus máquinas parecían los ojos de la Historia contemplando la escena» (Pardo Bazán, 1978: 155).

4. Flores se burla de la manía de su siglo de encargar fotografías propias y comprar las ajenas, con el propósito de componer álbumes, destacando la inevitable comercialización de la imagen: «Nadie se escapa de ser retratado y de ser vendido» (Flores, 1968: 138).

5. «Photography —like all nineteenth-century inventions— was experienced as an event, and in writing, before it was encountered visually» (Brunet, 2009: 16).

ayuda de objetos y enseres para referir iconográficamente la semblanza del sujeto que iba a retratar, contando así su historia (Flint, 2009: 395). Observamos semejante impulso narrativo en un cuento de Enrique Fernández Iturralde, «El álbum de retratos» (1869), publicado en el semanario madrileño *El Museo Universal*. El narrador del relato encuentra en una prendería un álbum sin nombres ni otras formas de identificación. ¿Quién había sido su antiguo dueño y qué le había pasado? ¿Qué relaciones mantuvieron con este los individuos cuyas imágenes llenan las páginas del álbum? El narrador lo compra obedeciendo un capricho, por «la distracción que me prometía el descifrar aquella como charada o logogrifo». Escudriñando la secuencia de fotos que lo compone, intenta una reconstrucción —novelística, huelga decir— de «los misterios de una vida y un alma» (Fernández Iturralde, 1869, n.º 4: 30). En cierto sentido las fotos que aparecen en este cuento encierran una novela todavía por escribir («an unwritten novel») que exige la involucración activa del espectador del mismo modo que un texto verbal depende del lector para crear su significado (Flint, 2009: 397).⁶ Cuando Carlos, hojeando el álbum, encuentra una página vacía donde esperaba hallar la foto de una mujer que había figurado en páginas anteriores, especula sobre la ausencia de su retrato: «¿Por qué este vacío, este hueco? ¡Misterio! como diría un novelista de los de a dos cuartos la entrega... Yo en ese lugar vacío leo una novela entera de amor» (Fernández Iturralde, 1869, n.º 6: 46). El cuento de Iturralde también ejemplifica el recurso a la narrativa como un esfuerzo por resolver una de las tensiones inherentes en la fotografía: la cuestión de la temporalidad. Una foto capta un solo instante congelado en el tiempo; de necesidad simboliza la inamovilidad, mientras la existencia humana se define por el paso imparable de las horas y los años. Lo que hace el narrador de Iturralde, como lo que hacían los mismos fotógrafos de la época, es intentar registrar el paso del tiempo adjudicándose técnicas y modalidades interpretativas del ámbito narrativo, cuyo interés principal se deriva del flujo del tiempo y los eventos.

Por otro lado, se podría preguntar cuáles son los atributos que la novela española del tercio final del siglo XIX absorbe de la fotografía como parte de su nueva estética realista. «De lo que no cabe duda es que una de las cosas que más atraían de la fotografía en esos momentos a los escritores era su estatuto de naturalización de la imagen» (Fernández, 2006: 330). En esta omnipresencia de la imagen subyace una de las teorías más sugerentes que se han planteado en torno a la novela victoriana: esto es, que la imagen en el realismo llegó a suplantar la escritura misma como base de la ficción. Armstrong asevera que los victorianos llegaron a conocer el mundo material que habitaban a través de las nuevas imá-

6. Flint enfatiza la reciprocidad entre fotógrafos y novelistas que caracterizaba el siglo XIX: «Early photographers were quick to draw on novels for their subject matter, to construct scenes that had much in common with the amateur theatricalities of *poses plastiques* and *tableaux vivants*; to piece together several negatives to suggest past—or future. There is a long tradition, too, of photographers who seek to tell stories through a sequence of photographs...» (Flint, 2009: 395).

genes transparentes que les rodeaban; debido a la nueva relación entre el ojo humano y el aparato mecánico de la cámara, «most literate individuals saw most of the world as photographic images» (Armstrong, 1999: 77). Como consecuencia de la masificación de la fotografía, se invirtió la prioridad mimética del original sobre la copia; reaccionando a ello, la ficción desarrolló las técnicas y convenciones que ahora asociamos con el realismo (Armstrong, 1999: 5). En este contexto, la tan frecuentemente repetida frase de Galdós —«Imagen de la vida es la novela»— cobra nuevo sentido (Pérez Galdós, 1990: 159). Esta imagen que Galdós comentaba, ¿no es posible que encerrara una referencia a la manera en que la fotografía había venido a mediatizar la percepción directa de la realidad española contemporánea? También Clarín parece haber entendido la conexión entre fotografía, visualidad y escritura realista:

Desterrado está ya por todos los novelistas de cuenta aquel fantasear sin freno, y sin objeto, que llenaba no ha mucho de viento la cabeza de innúmeros lectores y los folletines de periódicos sin cuento; despréciase ya por los que entienden de esto el artificio de las intrigas más o menos hábiles, cuyo fin único era despertar el interés de frívolos cuanto desocupados lectores; y búscase en el fondo de la vida real el reflejo artístico que puede servir para grabarse en la placa fotográfica del novelista...tómase de la realidad el dato (y aquí es donde entra la escrupulosa y fiel verdad de la observación) y con este elemento, que ha de ser todo lo copioso que se pueda conseguir, se trabaja mediante la experimentación... (Alas, 1881: 44).

A la vez anticipación y reacción a la repentina proliferación de imágenes transparentes y fácilmente reproducibles, el realismo para sus practicantes —entre quienes muchos vieron circular su propia imagen en retratos publicitarios o eran aficionados al arte fotográfico como Zola—⁷ emergió con un énfasis principal en la descripción y el detalle, lo que Clarín llamó (con referencia a *Miau*) «este prurito de pararse en lo minucioso» (Alas, 1991: 174). El giro hacia el pictorialismo y la pormenorización frondosa en la novela española no pueden considerarse ajenos al imperio fotográfico y la visualidad a escala masiva que este implantó. Reflejaban un nuevo modo de ver, ofreciendo una imagen del mundo experimentada y compartida por un vasto público lector. Escenas textuales caracterizadas por su prolijidad descriptiva y su atención a la óptica —la introducción del cenotafio al comienzo de *La de Bringas* o el registro que hace Fermín de Pas con su catalejo en el capítulo inicial de *La Regenta*, por ejemplo— delatan la influencia de una realidad condicionada por la familiaridad de escritores y lectores con el nuevo repertorio de imágenes fotográficas que reprodujeron el mundo con exactitud y fidelidad.

7. Desde 1894 hasta su muerte en 1902 Zola era un asiduo practicante de la fotografía. Poseyó múltiples modelos de cámaras e instaló una cámara oscura en cada una de sus casas. Además, revelaba e imprimía sus propios clisés fotográficos (Émile-Zola y Massin, 1988: 3-14).

También delata esta influencia el empleo del marco narrativo para destacar escenas, objetos y personajes. Recordemos que el acto de demarcar define la fotografía pictórica y materialmente. Una foto es una *tranche de vie*, un fragmento desgajado del continuo temporal-espacial y delimitado por los bordes de la imagen. Semejante técnica del encuadre textual figura prominentemente en la composición de numerosas novelas realistas de Galdós y sus contemporáneos. En algunos casos el intervalo descriptivo enmarcado en el texto se presenta como una simple écfrasis. Cuando el objeto de la descripción es una fotografía, su efecto resulta más bien decorativo, una simple mimesis que añade al realismo de presentación, lo que señaló Germán Gullón al analizar *El escándalo* de Alarcón. Pero se dan otros ejemplos en que la escena enmarcada desempeña una función más profunda en el «ámbito significativo de la ficción» (Gullón, 1987: 10). Tal es el caso de la escena tan finamente trazada en *Torquemada en la cruz* en donde el prestamista contempla la fotografía de su hijo muerto Valentín, que ha hecho ampliar y ha colgado en un marco espléndido en su gabinete. La instalación del retrato se asemeja a un altar ante el cual el tacaño protagonista cree poder comunicarse en un lenguaje mudo con el niño:

la única imagen que en la casa del prestamista representaba a la Divinidad era el retrato de Valentinito... La carilla del muchacho era muy expresiva. Diríase que hablaba... [Torquemada] no se aliviaba sino comunicándose con el retrato por medio de una contemplación lenta y muda (Pérez Galdós, 1970: 1385).

Tan fuerte es la sensación de vida que despide la foto que cuando le parece que Valentín lo acusa de ser un «grandísimo puerco» por su avaricia, decide hacer algo inaudito: devolverle a Cruz del Águila, cliente suyo, los intereses ya cobrados. El narrador galdosiano, además de indicar cómo se había puesto de moda la fotografía entre una clase burguesa en ascendencia, registra el efecto del retrato sobre el espectador. Galdós no solo intercala la foto en la novela como un objeto más en el hogar de un personaje adinerado que está afligido del impulso adquisitivo; también pone de relieve el impacto de lo visual en el discurso literario.

Hay dos lecciones fundamentales que la fotografía pudo haber impartido a la novela realista española, dos instancias en que el entendimiento crítico de la fotografía y el realismo en literatura corrieron paralelos. Primero, que la exactitud de la reproducción, sea visual o textual, no necesariamente produce una copia fidedigna de la realidad. Segundo, que la creciente democratización de la sociedad que podemos observar en la difusión masiva de fotos y novelas, no resulta en una mayor individuación sino, paradójicamente, en el colapso de diferencias. Para mejor ilustrar estas ideas, veamos el cuento de Jacinto Labaila «Viaje alrededor de una tarjeta fotográfica», publicado en 1871. El personaje principal, don Carlos Rojas, se enamora de una mujer cuyo retrato encuentra al azar en el cajón de la mesilla de noche de la madrileña casa de huéspedes en que

se aloja al llegar a la capital. Después de pasar varias semanas en pos de la identidad de la bella desconocida, un amigo suyo le presenta a Sofía Piccolini, una cantante de voz chillona y dentadura gastada, revelándole que ella es la mujer de la que se había prendado. Al mirar su foto don Carlos había creído que era una figura aristocrática y hermosa; conociéndola en persona, se da cuenta de que la imagen que antes había contemplado «era la copia de una mujer fea y de una corista». El desengañado protagonista exclama para sí: «La fotografía miente. ¡Ahora todo está cambiado!... Hay confusión en todo... Hoy las marquesas son jorobadas y las coristas tienen la figura noble... Todo está fuera de quicio... Hoy se han cruzado las razas y las clases y ya no se conocen ni en el físico» (elipsis original; Labaila, 1871, n.º 3: 13). En un vehemente alegato titulado «Contra la fotografía» que pretende publicar en el periódico, Carlos se queja: «De todas las mentiras que han sentado plaza de verdades en el siglo XIX, la fotografía es la que forma en primera línea... Haber hecho reinar esta igualdad, medir por un rasoero al novio y al indiferente, al padre y al amigo, es uno de los crímenes de la fotografía» (Labaila, 1871, n.º 3: 13). La posición expresada por Galdós en su discurso de ingreso a la Real Academia en 1897 se relaciona estrechamente con la del narrador del cuento de Labaila, quien al final explícitamente desacredita la perorata del protagonista: «El autor hace responsable a Carlos Rojas de las ideas exageradas que vierte sobre la fotografía en los anteriores párrafos dando rienda suelta á su mal humor; y se lava las manos». Para el insigne novelista, únicamente el escritor que encuentre el «perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción» podría hacer alarde de haber indagado en el *quid* de lo real (Pérez Galdós, 1990: 159). Las fotos pueden mentir; la transparencia realista, sobre ser una ilusión textual, defrauda al lector que equipara una exacta representación objetiva con su referente: le hace tomar la copia por el original. Galdós en su discurso también aludió al proceso social nivelador, pero a diferencia del ficticio don Carlos, lo encontraba provechoso para el desarrollo novelístico. Contradiciendo a quienes podrían creer que «esta descomposición social ha de traer días de anemia y muerte para el arte narrativo», Galdós insistió que «a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable» (Pérez Galdós, 1990: 163-164).

En *El mundo visto a los ochenta años* Santiago Ramón y Cajal, científico renombrado y, como Zola, gran aficionado a la fotografía artística y documental, reflexionó desde el observatorio de su ancianidad sobre la preeminencia de la fotografía en su propia vida y la de su sociedad. Citando palabras que ya había escrito en 1912, afirmó:

[L]a fotografía constituye [un] ejercicio científico y artístico de primer orden. Por ella vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella el registro fugitivo de nuestros recuerdos conviértese en copioso álbum de imágenes, donde cada hoja re-

presenta una página de nuestra existencia íntima, y un placer estético redivivo (Ramón y Cajal, 1954: 445).

No obstante, cuando Cajal escribió estas líneas el realismo literario ya iba perdiendo terreno en su pugna con la nueva estética modernista. Cuando la fotografía del ser humano en su entorno material visible dejó de considerarse una reproducción objetiva y fiable del referente externo, el realismo tuvo que ceder el paso a una nueva literatura que preconizaba la radiografía de la vida interior, inaccesible al objetivo de la cámara aunque tal vez preludiada por el mismo carácter fragmentario y fugaz de la instantánea.

Bibliografía

- ALAS, L. (1881), «Del teatro», *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro (37-50), en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin-0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html#I_7_ (30 de septiembre de 2011).
- (1991), «*Miau*», en A. Sotelo Vázquez (ed.), *Galdós, novelista*, Barcelona, PPU (171-182).
- ARMSTRONG, N. (1999), *Fiction in the Age of Photography*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Harvard University Press.
- BRUNET, F. (2009), *Photography and Literature*, London, Reaktion Books.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2006), *Tecnología, espectáculo, literatura: Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ ITURRALDE, E. (1869), «El álbum de retratos», *El Museo Universal*, Año XIII, n.º 4, 24-I-1869 (30-31); año XIII, 6, 7-II-1869 (46-47).
- FLAUBERT, G. (2005), *Dictionnaire des idées reçues*, Project Gutenberg, en <http://archive.org/details/dictionnairedesi14156gut> (14 de octubre de 2011).
- FLINT, K. (2009), «Photographic Fictions», *Novel: A Forum on Fiction*, 42, 3 (393-399).
- FLORES, A. (1968), «Retratos en tarjeta», en J. Campos (ed.), *Antonio Flores: La sociedad de 1850*, Madrid, Alianza (129-138).
- GULLÓN, G. (1987), «La fotografía en la novela (Alarcón, J. Goytisolo, Benet)», *Ínsula*, año XLII, 483 (1; 10).
- HYSERN Y MOLLERAS, J. (1839), «Prefacio del traductor», *Exposición histórica y descripción de los procedimientos del Daguerreotipo y del Diorama*, Madrid, Ignacio Boix (vi-xvi), en http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=2172019&custom_att_2=simple_viewer (27 de septiembre de 2011).
- LABAILA, J. (1871), «Viaje alrededor de una tarjeta fotográfica», *La América*, año xv, 2, 28-I-1871 (3-4) y año xv, 3, 13-II-1871 (12-13).
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1989), *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerg.
- PARDO BAZÁN, E. (1978), *La tribuna*, ed. de B. Varela Jacomé, 2.ª ed., Madrid, Cátedra Ediciones.

- PÉREZ GALDÓS, B. (1923), «Transformación de los gustos del público», en A. Ghirardo (ed.), *Arte y crítica, Obras inéditas*, vol. II, Madrid, Renacimiento (93-99).
- (1970), *Torquemada en la cruz, Obras completas (Novelas II)*, Madrid, Aguilar.
- (1990), «La sociedad presente como materia novelable», en L. Bonet (ed.), *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península (157-165).
- PI Y MARGALL, F. (1859), «De la decadencia del arte», *La América*, 24-IX-1859 (5-6).
- RAMÓN Y CAJAL, S. (1954), *Obras literarias completas*, Madrid, Aguilar Ediciones.
- ZOLA, E., MASSIN, F. (ed.) (1988), *Zola: Photographer*, trad. de L. E. Tuck, New York, Seaver Books.

La «decadencia» del teatro español a la luz del debate entre realismo e idealismo en la segunda mitad del siglo XIX

José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS

Centro Territorial de Innovación y Formación (CTIF) Madrid-Capital

Aunque la palabra «decadencia» ha acompañado al teatro moderno —esto es, el teatro comercial— prácticamente desde su aparición misma en el siglo XVI, ligada a valoraciones, en la mayor parte de los casos, de índole moral y, cuando no, a prejuicios vertidos en nombre del arte (Cotarelo, 1904), ha habido momentos en la historia del teatro en que este fenómeno ha adquirido mayor intensidad o protagonismo. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la escena española vivió uno de esos momentos.

Aunque, de manera general, hay un consenso entre los comentaristas de mediados de siglo, y en décadas posteriores, en valorar muy positivamente la dramaturgia española del período romántico, visto como una etapa de esplendor en las tablas (Borao, 1854; Canalejas, 1876; Cánovas, 1885), en 1849 un anónimo articulista del periódico *La España* afirma que «el arte dramático se encuentra en visible decadencia en toda Europa».¹ En su opinión, son dos los motivos básicos que han contribuido «en este siglo materialista y positivo» —obsérvense los adjetivos empleados, pues son determinantes en el debate que comienza a sostenerse ya por entonces en torno al realismo, que ocupará el centro de la polémica teatral en años venideros— a la decadencia del arte: «el uno es el espíritu de especulación: el otro la inmoralidad, que acaso depende de lo primero».

A pesar de esta negativa opinión, es evidente que, a mediados del siglo XIX, las artes escénicas vivieron en toda Europa un despegue no conocido hasta entonces; y, por lo que respecta a España, asistimos al desarrollo de una floreciente «industria teatral» —es el término utilizado en el Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino, de 1849—² que se pone de relieve tanto en la construcción de muchos nuevos teatros como en el acondicionamiento y mejora de los ya exis-

1. «Arreglo de Teatros», *La España*, 14-II-1849.

2. La visión de la literatura y el teatro como un tipo de «industria» estaba ya en el ambiente, y el término se utiliza e incluso se recoge ya escrito con anterioridad, como puede comprobarse en el artículo «De la literatura considerada como un medio de industria», publicado en la *Revista de Teatros* (19-VII-1843).

tentes. Este desarrollo de la industria teatral se halla ligado inevitablemente a una visión mercantilista de la actividad escénica, y la principal motivación de las empresas que asumirán el reto de sostener un teatro que no esté subvencionado —al margen del mayor o menor amor al arte que pueda tener el empresario teatral— será económica.

Según Tomás Rodríguez Rubí, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, pronunciado el 17 de junio de 1860, el desolador panorama que presenta en ese momento el teatro europeo —no solo en España— se debe al creciente materialismo implantado en la sociedad, en detrimento del ideal y los más altos valores del espíritu. Así, el teatro español «ha caído de los brazos del arte en los de la industria». En opinión de este destacado representante de la dramaturgia romántica, el teatro «no puede regirse por las leyes comunes a la industria; no puede regirse, porque el teatro es más artístico que industrial» (Rodríguez Rubí, 1860: 440). Se trata de la misma postura defendida por Eugenio de Ochoa años atrás, cuando afirmaba que no podía dejarse libertad absoluta a la industria teatral;³ o por la Sociedad de Autores Dramáticos, a la que pertenecía un importante y numeroso grupo de dramaturgos de la época, en la carta presentada a mediados de julio de 1855 a las Cortes Constituyentes con la petición de que se subvencionaran y protegieran los teatros de la Cruz y del Príncipe, donde denuncian como causa principal del lamentable estado que presenta el teatro español el hecho de estar guiado exclusivamente por el interés y la especulación lucrativa.⁴

«El espíritu de especulación mercantil ha invadido los teatros, el positivismo se ha apoderado del templo de Melpómene y Talía. Bajo su pernicioso influjo, el arte ha degenerado en oficio», comenta el autor del «Folletín» publicado en el periódico madrileño *El Clamor Público*, el 28 de mayo de 1862, olvidando —permítaseme la intromisión en el debate— que este arte fue siempre un oficio para los millares de cómicos y otras gentes del teatro que vivieron de esta profesión desde los tiempos de Lope de Rueda.

Materialismo, positivismo, interés, especulación, lucro, industria... Entre 1849 —el año de la reforma teatral propiciada por el conde de San Luis— y los años inmediatos a la revolución septembrina, son abundantes los testimonios documentales que pueden recogerse, en los que se alude a estos aspectos de la sociedad nacida con el nuevo régimen, la sociedad burguesa, a los que se relaciona directamente con la progresiva decadencia del arte escénico. El debate sobre la decadencia del teatro español en los años setenta —al que dedicaré el grueso de este artículo— no surge, pues, de la nada; no es un fenómeno nuevo que irrumpe de golpe, tras un período de esplendor que se extiende hasta poco antes de la polémica, sino que se había venido gestando a lo largo de más de veinte años.

3. «La industria que llamaremos teatral, o sea la facultad de atribuir al público un teatro, no puede ni debe ser completamente libre en ningún país bien administrado» (Ochoa, 1853: 64).

4. La carta, fechada el 12 de julio de 1855, puede leerse íntegramente en el periódico *La Esperanza* (31-VII-1855).

El realismo en el teatro

Sin embargo, antes de ahondar en el debate sobre la decadencia del teatro sostenido en la España de la década de los setenta,⁵ se hace necesario abordar una cuestión previa con la que se relaciona directamente la polémica: la introducción del realismo en la escena. El debate respecto al cultivo del realismo en las letras españolas decimonónicas, y en concreto en la literatura dramática, es anterior al surgido en ese siglo sobre la decadencia del arte escénico. Ya en 1842, Mesonero Romanos reclamaba la necesidad de llevar a la escena al nuevo hombre de su tiempo, y ofrecerle en ella «el eterno espejo de la verdad, el espejo de Cervantes y Molière» (Mesonero Romanos, 1842: 400); lo que, en otras palabras, venía a ser una reivindicación del realismo en la literatura teatral. Esta posición enlaza con la sostenida pocos años después por Gabino Tejado, quien, desde las páginas de *El laberinto*, advierte del peligro de abusar del lirismo en los dramas contemporáneos e invita a los escritores a probar el camino del drama en prosa. Tejado plantea que el idealismo que aún conservaba la sociedad del siglo xvii, para la que habían sido creados los dramas de nuestro teatro nacional, se ha perdido en su sociedad presente, que, «lejos de ser guerrera, es esencialmente mercantil y diplomática» (Tejado, 1845: 222); aludiendo en sus palabras —sin ápice de crítica, sino como una realidad incuestionable que hay que aceptar— a ese materialismo característico de su tiempo, cuya forma de expresión más adecuada es la literatura realista y el drama en prosa.

Apenas unos meses después de la publicación del artículo de Gabino Tejado, los miembros de la sección de Literatura del Liceo Artístico y Literario de Madrid abordaron, en una de sus sesiones, el debate sobre la conveniencia o no de imitar a los poetas dramáticos españoles del siglo xvii. En esta sesión, en la que intervinieron destacados representantes de las letras españolas de aquel tiempo, se puso de manifiesto las diferentes posturas sostenidas al respecto; y apreciamos cómo se van perfilando ya dos posiciones muy claras respecto a esta cuestión, que en definitiva corresponden a dos conceptos del arte, dos visiones del mundo y, en realidad, dos ideologías distintas y enfrentadas. Si bien varios de los participantes en este debate sostuvieron la inconveniencia de imitar «las obras dramáticas de nuestro teatro antiguo, porque a pesar del mérito que se reconoce en sus dotes generales, se oponen al espíritu de la época presente» —así lo hicieron Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí o Gabino Tejado, por ejemplo—; otros defendieron la posibilidad, e incluso conveniencia, de ser estas imitadas «en el fondo, aunque no en la totalidad de las formas», teniendo en cuenta «que expresan el carácter de nuestro pueblo, y que este conserva su índole peculiar en sus más esenciales propiedades». Esta es la postura defendida por Patricio de la

5. En realidad, dicho debate se extendió hasta la década siguiente, enlazando con la polémica naturalista, e incluso alcanzaría las postrimerías del siglo (Checa y Olmos; Fernández Soto, 2010).

Escosura o por Amador de los Ríos, quien afirma que «aún conserva muchas propiedades nuestro carácter nacional que le eran propias en aquellos tiempos, que probablemente le serán en todos» («Literatura dramática», *Revista literaria de El Español*, 1845: 15-16).

Estamos viendo cómo una buena parte de los debates en torno a la escena española en los años cuarenta se centran en la cuestión de si la imitación del teatro clásico español, que había dado tan buenos frutos hasta ese momento, debía seguir manteniéndose como hasta entonces —aunque adaptada a los nuevos tiempos y al espectador decimonónico— o si debían buscarse nuevas alternativas a ese teatro, cuyo espíritu y forma se hallaba ya muy lejos del público para el que fue en sus orígenes concebido. Y observamos asimismo que este debate se relaciona directamente con la aparición de una nueva corriente estética que se abre paso en Europa, el realismo, y unas formas de vida y una visión del mundo nuevas, esencialmente materialistas. Frente a estos valores, la defensa del verso en el teatro, por ejemplo, del cultivo de dramas inspirados en nuestra tradición áurea o la visión del arte como una manifestación de carácter eminentemente espiritual e idealista, será la posición adoptada —normalmente desde ámbitos ideológicos conservadores— por los detractores de las nuevas ideas.

Cuando Manuel Tamayo y Baus ingresa en la Real Academia Española, en 1859, el realismo en la literatura española ha avanzado posiciones; y, aunque el joven dramaturgo se manifiesta en principio partidario del mismo, al defender en su discurso de ingreso «la verdad, considerada como fuente de belleza en la literatura dramática» (Tamayo y Baus, 1860: 256), matiza con suficiente claridad su posición al afirmar que no todo lo real tiene cabida en la escena: «al contrario, el arte debe elegir con detenido examen, de entre los elementos que juntos y mezclados aparecen en la realidad, tan solo aquellos que sean dignos de figurar en él» (Tamayo y Baus, 1860: 259). El justo medio que había triunfado como línea dominante y comúnmente aceptada por la crítica romántica española se observa también en estas palabras, que nos hablan de un nuevo eclecticismo o actitud conciliadora al ir aceptándose progresivamente la estética realista que avanzaba en el arte y la literatura decimonónicas, pero con muchos matices; de tal manera que, al igual que existe un justo medio romántico, existió un justo medio realista que sería el mayoritariamente seguido en nuestro país con el paso del tiempo.

Sin embargo, esta actitud conciliadora es el fruto de un consenso que se situaba entre dos posiciones bastante más extremas y alejadas, las cuales avivaron y protagonizaron el intenso debate que se sostuvo respecto a la utilización y extensión del realismo en el arte; visto, dependiendo de los casos, como una amenaza para la escena nacional —o, directamente, la causa de su empobrecimiento— o como su única vía posible de salvación.

El debate sobre el realismo y el idealismo

En 1871, Gonzalo Calvo Asensio publica en *La Ilustración Española y Americana* un lúcido artículo que viene a servir de puente entre las ideas vertidas sobre la decadencia teatral durante los veinte años precedentes y las opiniones que serán la tónica dominante en la polémica que se sostendrá sobre el tema tanto en esa década como en la siguiente. En su escrito, este crítico cuestiona la identificación entre la decadencia del teatro y el desarrollo material y científico de su tiempo; apuntando, en su opinión, a otra causa: al «lastimoso olvido de nuestras tradiciones literarias» y el «predominio de la influencia francesa» (Calvo Asensio, 1871: 487). Asensio alude en su escrito directamente al asunto que pretendo tratar en esta ponencia, al plantear que en el alejamiento de los «rasgos puramente nacionales» y el olvido del «estudio de lo que de eterno e inmutable hay en el hombre», para volcarse en el cultivo de «esa llamada escuela realista, nacida en mala hora», procedente de Francia, se encuentra la causa de la degradación de nuestra literatura dramática (Calvo Asensio, 1871: 488).

Se abría así un debate que se asume formalmente en 1875, cuando la sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Madrid decide abordar este tema, en unas sesiones que, presididas por Juan Valera, estuvieron dedicadas a analizar las «Ventajas e inconvenientes del realismo en el arte dramático, y con particularidad en el teatro contemporáneo». El contenido de las mismas, recogido en las páginas de la *Revista Europea*, muestra la coincidencia por parte de la mayoría de los participantes en considerar el realismo como una escuela literaria hija de su tiempo, ligada a una época de crisis, fuertemente materialista y alejada de la espiritualidad y los ideales que movieron al hombre en otros tiempos; así como su general desafección hacia esta y su plasmación en el teatro. Esta será la postura sostenida con claridad por críticos como Rafael Montoro o Mariano Calavia («El realismo en el arte dramático», *Revista Europea*, 56: 116-118; «El ideal del arte», 65: 478). Una actitud ecléctica y conciliadora —característica de ese justo medio al que antes me refería— muestra Damián Menéndez Rayón, quien aboga por la necesidad de cultivar un realismo que mantenga el equilibrio con el idealismo y la razón, aunque se lamenta de no ser ese el camino adoptado por sus seguidores («El realismo en el arte dramático», *Revista Europea*, 58, 1875: 197). E incluso Manuel de la Revilla, aun manifestándose favorable al realismo —tendencia artística que considera inevitable y fruto de su tiempo—, rechaza «la exageración» con que este se cultiva, condenando como responsable principal de este defecto al teatro realista francés («El realismo en el arte dramático», *Revista Europea*, 58, 1875: 197-199).

Por su parte, Francisco de Paula Canalejas mostró la actitud más optimista y esperanzada de todas, al rechazar en su intervención que el ideal hubiera muerto en la sociedad y en el arte de su tiempo, dedicando su discurso a negar tanto la excesiva importancia del fenómeno realista —pues, en su opinión, son muy pocos los literatos que lo siguen—, como esa decadencia proclamada a los

cuatro vientos por otros oradores («El realismo en el arte dramático», *Revista Europea*, 58, 1875: 194).

La tímida defensa del realismo realizada por algunos de los participantes, matizada siempre con el reparo de su exageración —Revilla, Rayón—, se convierte en apoyo sin fisuras en la voz de Luis Vidart, quien rechazó que este movimiento artístico fuera la causa de una decadencia cuya existencia, por otra parte —coincidiendo en esto con críticos tan alejados de su posición como Canalejas—, negaba («El realismo en el arte dramático», *Revista Europea*, 60, 1875: 273-274; «El ideal del arte», *Revista Europea*, 65, 1875: 479); y especialmente en la virulenta intervención del Sr. Navarrete, quien aboga por abandonar el superado drama histórico en la escena contemporánea y arremete contra los intereses de los «oscurantistas» en acallar «la luz de la democracia» llevada al teatro, al que otorga la misión de difundirla, convertido en un instrumento de combate al servicio de una nueva ideología. En su intervención, Navarrete exhorta al autor dramático a «escribir para la sociedad en que vive, poniendo ante los ojos del público todas las miserias sociales, con implacable realismo, por desconsolador que sea»; y llevar al teatro «ejemplos de maldades» para, sobre la base del presente, levantar «el ideal del porvenir» («El ideal del arte», *Revista Europea*, 65, 1875: 476).

Es este un discurso absolutamente ideologizado que muestra, sin tapujos, la verdadera dimensión del combate que se está desarrollando en ese momento en diferentes ámbitos de la sociedad decimonónica española. En realidad, a lo que estamos asistiendo tras estos debates entre defensores y detractores del realismo es a uno de los numerosos aspectos que adopta una polémica mucho más amplia, de alcance filosófico, social y, sin duda, político: la del enfrentamiento entre materialismo o positivismo e idealismo o espiritualismo;⁶ y, en última instancia, a la lucha intelectual, llevada al terreno del arte, entre los defensores de una ideología conservadora tradicionalista y los impulsores de las ideas socialdemócratas, en continuo avance en esos años.⁷

La decadencia del teatro en los inicios de la Restauración

Varios de los ateneístas que intervinieron en el debate mencionado sobre el realismo son los protagonistas de un nuevo debate celebrado al año siguiente, por la misma sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo, en el que se trató ex-

6. Esta dicotomía fue tratada por las mismas fechas, desde los mismos salones del Ateneo, por otras secciones como la de Ciencias Morales y Políticas y la de Ciencias Matemáticas, Físicas y Naturales; así como en importantes revistas de divulgación científica, como la *Revista Europea* y la *Revista Contemporánea* (Azcárate, 1876; Lewes, 1876).

7. El Partido Socialista Obrero Español, de ideología marxista, se funda en 1879, tan solo cuatro años después de la celebración de estos debates en el Ateneo de Madrid.

presamente el tema de la decadencia del teatro español, que había asomado y estaba latente ya en las sesiones de 1875.

José Alcalá Galiano, en la memoria que dio origen a estas nuevas sesiones, aceptaba la evidencia del aserto implícito en el título de la misma: «¿Se halla en decadencia el teatro español? Si se halla, ¿por qué medios pudiera procurarse su regeneración?»; y culpaba de dicha decadencia al «peligroso neo-romanticismo que nos amenaza», siendo el realismo el único posible «elemento regenerador» de la escena (Alcalá Galiano, 1876: 488-489). Opinión semejante a la sostenida por Luis Vidart y coincidente también en algunos aspectos con la de Manuel de la Revilla, quien condena sin embargo «el moderno realismo francés, a cuyas imitaciones se debe en parte la decadencia del teatro español». Revilla, aunque condenó igualmente «la moderna aparición del romanticismo terrorífico y violento» en las tablas («¿Se halla en decadencia el teatro español?», *Revista Europea*, 111, 1876: 238-239), fue una de las voces más críticas con la implantación del realismo importado de Francia en la literatura dramática española. Ya lo había hecho en las sesiones celebradas en el Ateneo en 1875, y siguió ahondando en la misma idea en escritos publicados pocos meses después de este nuevo debate ateneísta, desde las páginas de diferentes revistas, como *La ilustración Española y Americana* o *El Globo*. Es importante insistir en que, en su análisis sobre la decadencia del teatro, este crítico no se muestra contrario al realismo, sino solo al realismo francés de su tiempo; al igual que rechaza la reacción neo-romántica surgida frente a este. La posición de Revilla, alejada de cualquier radicalismo y ajena a intereses espurios al arte, vendría a situarse, en realidad, en ese sensato justo medio del que tantas veces ha hecho gala la literatura española. En opinión de este crítico, nuestro realismo patrio —el de Bretón y Ventura de la Vega, en el género cómico, y el de Ayala y Tamayo en el dramático— había sabido ya encontrar la fórmula que aunaba realismo y romanticismo, y era la senda por donde debían haber seguido nuestros autores. Lo que Revilla reclama es «un realismo idealizado, un realismo a la española, tan distante de la hueca declamación neo-romántica, como de la descarnada fotografía de los realistas franceses» (Revilla, 1875: 403).

Volviendo al debate celebrado en el Ateneo sobre la decadencia del teatro, en estas sesiones de 1876 tan solo una voz —en un tono muy semejante al utilizado por Francisco de Paula Canalejas un año antes— se mostró optimista y esperanzada con el futuro de nuestra escena: la de Juan Valera. El célebre escritor niega tanto la ausencia de ideales en su tiempo como la tan pregonada decadencia teatral. En su opinión, simplemente, los intereses humanos en general —y los de los escritores en particular— apuntan en ese momento en otra dirección: «Estamos en una época de agitaciones políticas y sociales; grandes problemas e intereses agitan a la humanidad, y todos los talentos convergen hacia la preocupación general». Cuando esta situación se supere, volverán a aparecer buenos autores y buenas obras en los escenarios («El teatro español», *Revista Europea*, 112, 1876: 275-276).

Resulta muy interesante conocer la opinión sobre este asunto de un joven Clarín, cuya estancia en Madrid para cursar estudios de Derecho coincidió con los años de la polémica sobre la decadencia del teatro. Reseñando desde las páginas de *El Solfeo* el debate que se estaba llevando a cabo en el Ateneo de la capital —en el que, en su opinión, se filosofa y teoriza demasiado sobre el asunto—, elogia el sentido práctico dado por Valera a la cuestión planteada. Opina, como este, que no faltan ideales en sus días, y que no es esta, por consiguiente, la causa de la languidez que arrastra el teatro. Critica en su artículo «ese afán de dar por muerta una civilización con su arte, su fe, su ideal y no ver más que un crepúsculo incierto en el presente, [...] ese pesimismo romántico» que no conduce a ningún sitio «y nos hace caer en la ociosidad que es la madre de todos los vicios» (Alas, 1876: 2).

En la línea de las opiniones vertidas por Clarín y Valera, Francisco de Paula Canalejas, presidente de la Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo, pronunció la noche del 27 de mayo de 1876 un interesantísimo discurso sobre «La poesía dramática en España» en el que, resumiendo los debates relativos a la cuestión teatral celebrados en dicho foro, se lamenta, más que del triste panorama pintado por la mayoría de los oradores, del «pesimismo que se infiltra en el alma y en la vida de estas generaciones contemporáneas» (Canalejas, 1876: 546). Niega asimismo que los ideales hayan muerto y sostiene que la queja sobre el lastimoso estado del teatro español es injustificada. Mostrándose firme partidario del idealismo en el arte, afirmará que este no debe servir sino a la belleza; y sostendrá como su fin deseable «que adquiera realidad lo ideal, y sea la realidad hermosa forma de lo ideal» (Canalejas, 1876: 556).

Pero la cuestión estaba lejos de haber concluido con este debate «oficial» sobre el asunto. Todavía asistiremos en lo restante de la década a una encendida polémica en la que, con el telón de fondo de la decadencia del teatro, se abordaron diferentes asuntos relacionados con el arte escénico y la industria teatral, y se aventaron disputas y enemistades personales que fueron trasladadas desde la vida privada a los medios públicos de la época (Arderius, 1877; Catalina, 1877; Roca, 1877; Sanabria, 1877); y la disputa entre realismo e idealismo, relacionada con la decadencia del teatro, continuará presente en nuevas publicaciones que se suman al debate (Araujo, 1877; Pereira, 1877).

Conclusiones y evolución del debate en los años 80

Vemos, pues, que antes de la introducción de la polémica naturalista en los años ochenta, e incluso con anterioridad a la publicación de «Le naturalisme au théâtre» de Zola, en enero de 1879, existió en España una polémica naturalista *avant la lettre*, preludeo o anticipo de la que se sostendrá años después como consecuencia de la divulgación de las ideas zolianas (Davis, 1969). Aunque para entonces, el conflicto entre realismo e idealismo parece haberse resuelto en la

aceptación mayoritaria sobre la necesidad de utilizar el realismo adaptándolo al fin supremo del arte, esto es, la plasmación y búsqueda de la belleza ideal, sigue habiendo voces discrepantes que, adoptando el nuevo término acuñado en Francia —naturalismo—, continúan la polémica desde las mismas posiciones mantenidas apenas unos años antes —detractores (Revilla), defensores (Clarín) y conciliadores (Echegaray)— y con argumentos muy semejantes a los ya utilizados. Y al igual que ocurrió en la década anterior, como ya afirmara Pattison, «el deseo de hallar un justo medio entre el idealismo y el naturalismo llegó a ser el punto de vista de casi la totalidad de los naturalistas españoles» (Pattison, 1965: 19).

Por lo que respecta a la polémica sobre la decadencia del teatro, esta no desapareció. Lejos de hallarse una solución, las discrepancias entre los defensores de un teatro tradicional, convencional, poético (Cánovas), y quienes sostienen la necesidad de llevar la prosa y las innovaciones naturalistas al teatro (Clarín), se mantienen. En este clima, en esta tensión se debatirá el teatro decimonónico español finisecular, escenario en el que se plasmaron las inquietudes filosóficas, vitales y artísticas de dos formas distintas de entender al hombre y el universo; dos ideologías que se habían forjado y habían ido tomando su definitiva forma a lo largo del siglo; dos concepciones del mundo que, a pesar de los esfuerzos conciliadores de muchos intelectuales y artistas, se mostraban ya como irreconciliables.

Bibliografía

- ALAS, L. [ZOILITO] (1876), «Ateneo. La decadencia del teatro y la protección del gobierno», *El Solfeo*, II, 222 (2).
- ALCALÁ GALIANO, J. (1876), «¿Se halla en decadencia el teatro español? Si se halla, ¿por qué medios pudiera procurarse su regeneración?», *Revista Contemporánea*, II (467-493).
- ANÓNIMO (1845), «Literatura dramática», *Revista literaria de El Español*, 31 (14-16).
- (1875), «Ateneo de Madrid. Sección de Literatura y Bellas Artes. 8 a 15 de Mayo. El ideal del arte», *Revista Europea*, 65 (475-479).
- (1875), «El realismo en el arte dramático», *Revista Europea*, 56 (115-119); 58 (194-199); 60 (273-274).
- (1876), «Ateneo de Madrid. Sección de Literatura y Bellas Artes. 8 de Abril. El Teatro Español», *Revista Europea*, 112 (274-277).
- (1876), «Ateneo de Madrid. Sección de Literatura y Bellas Artes [sobre el tema: ¿Se halla en decadencia el teatro español? Si se halla, ¿por qué medios pudiera procurarse su regeneración?]', *Revista Europea*, 111 (237-239).
- ARAUJO, D. (1877), «El teatro español contemporáneo y su decadencia», *Revista Contemporánea*, IX, I (90-108); II (229-244).
- ARDERÍUS, F. (1877), *Hasta los gatos quieren zapatos. Apuntes sobre el teatro español*, Madrid, Velasco y Romero.

- AZCÁRATE, G. de (1876), «El positivismo en el Ateneo de Madrid», *Revista Contemporánea*, III, 3 (350-367).
- BORAO, J. (1854), «El romanticismo», *Revista Española de Ambos Mundos*, II, (801-842).
- CALVO ASENSIO, G. (1871), «Nuestro teatro», *La Ilustración Española y Americana*, XV, 28 (487-488).
- CANALEJAS, F. de P. (1876), «La poesía dramática en España», *Revista Europea*, 119 (546-557).
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. (1885), *El teatro español*, Madrid, Ibero-Americana.
- CATALINA, M. (1877), *El teatro. Los actores*, Madrid, Imp. Central a cargo de V. Saiz.
- CHECA Y OLMOS, F.; FERNÁNDEZ SOTO, C. (2010), «La implantación del naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario», *Decimonónica*, 7, 2 (16-30).
- COTARELO Y MORI, E. (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- DAVIS, G. (1969), «The Spanish Debate over Idealism and Realism before the impact of Zola's Naturalism», *PMLA*, LXXXIV (1649-1656).
- LEWES, G. H. (1876), «El espiritualismo y el materialismo», *Revista Contemporánea*, III, 3 (316-335); IV, 4 (291-309).
- MESONERO ROMANOS, R. de (1842), «Rápida ojeada sobre la historia del teatro. Época actual», *Semanario Pintoresco Español*, 2.^a serie, IV (397-400).
- OCHOA, E. de (1853), «Sobre el estado actual de los teatros en España», *Revista española de ambos mundos*, I (61-73).
- PATTISON, W. T. (1965), *El naturalismo español: Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.
- PEREIRA, A. J. (1877), «La decadencia del Teatro Español», *Revista Europea*, 162 (411-414).
- REVILLA, M. de la (1875), «Del estado actual del teatro español», *La Ilustración Española y Americana*, XIX, Suplemento al n.º 47 (402-406).
- (1876), «La decadencia de la escena española y el deber del gobierno», *El Globo*, II, 293 (75-76).
- ROCA, M. V. R. (1877), «El teatro español», *Revista Europea*, 158 (283-287).
- RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1860), «Discurso acerca de la excelencia, importancia y estado presente del teatro. Contestación por el Sr. D. Antonio Ferrer del Río», en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, II, Madrid, Imprenta Nacional (417-454).
- SANABRIA Y PUIG, A. (1877), «El teatro español», *Revista Europea*, 156 (193-201) [publicado en folleto aparte como *El teatro español. Consideraciones sobre su decadencia presente*, Madrid, Imp. Central, 1877].
- TAMAYO Y BAUS, M. (1860), «De la Verdad considerada como fuente de belleza de la literatura dramática», en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, II, Madrid, Imprenta Nacional (255-290).
- TEJADO, G. (1845), «Poesía dramática», *El laberinto*, II, 15 (222-223).

Clarín ensayista: misión y jornal del periodismo

Ana GONZÁLEZ TORNERO
PhD Brown University

A través de las palabras de Clarín es posible historiar la emergencia del ensayo español en el siglo XIX. La configuración discursiva de este género se produjo, según veremos, a partir de tres elementos axiales: la prensa, la profesionalización de los escritores y la figura, cada vez más común, del literato-periodista. Dichos factores provocaron cambios sustanciales en el modo de hacer literatura y en el de recibirla, y crearon las condiciones de existencia del discurso ensayístico.¹

En el XIX se forjó el mercado cultural moderno y la necesidad de profesionalización removía la conciencia de los autores. La burguesía dejó su impronta en la literatura y en las iniciativas culturales ya que, en palabras de Leonardo Romero Tobar, «la activa sociabilidad burguesa del siglo XIX» promovió la variedad de «formas de escritura para el consumo», como el periodismo, motivo por el cual se incrementó «la extensión de los públicos lectores» y se reordenó «la estructura de los géneros literarios» (Romero Tobar, 2003: 533).

Por aquel entonces, las preceptivas de más peso no se planteaban la existencia de los ensayos, pero algunos autores, críticos y periodistas usaban el término asiduamente. Nos centraremos en la crítica de Leopoldo Alas porque, a nuestro modo de ver, en sus artículos cuajaron los ingredientes que dieron origen al ensayo y es, por tanto, «un eslabón imprescindible en la historia del ensayismo hispánico» (Sotelo, 2001).

En el ámbito comercial y popular los ensayos eran reconocidos como clase de textos; contaban con la aceptación del público y, sobre todo, con la de los autores que vieron en ellos un cauce para compaginar sus expectativas literarias y profesionales. No obstante, quienes determinaban los grados de consagración estética (Bourdieu, 1993: 75) prefirieron ignorarlos, y su ubicación periférica en la estructura de los géneros originó una lucha simbólica por el reconocimiento de las prácticas literarias ensayísticas.

1. Este artículo se basa en la tesis doctoral inédita *Historia cultural del ensayo español: tres calas en el siglo XIX*, que desarrollé y defendí en la Universidad de Brown (Providence, Rhode Island) bajo la dirección de la profesora Wadda Ríos-Font y la supervisión de los profesores Enric Bou y Marisa Sotelo, a quienes agradezco el magisterio recibido.

Esta situación confrontó las concepciones del arte ligadas a una visión antieconómica, pura o desinteresada, frente a las económicas o pragmáticas. Así, observamos la manera en que «la doble lógica del escritor “intelectual” y del escritor ‘comercial’ fue fraguando hasta la instauración progresiva de un campo artístico que tiene voluntad de configurarse como mundo autónomo respecto a las reglas de consumo comercial» (Pozuelo Yvancos, 2000: 117).

Alas descubrió en los periódicos el espacio para dar a conocer una crítica popular que entretenía y enseñaba al público lector, y que gozaba de consideración estética, a pesar de que también se hizo eco de la masificación como elemento perjudicial para la crítica literaria periodística (*Palique*, 1894). La posición de Clarín oscila entre la necesidad de popularizar la literatura y el riesgo de vulgarizarla, y su actitud permite apreciar de qué manera el ideal estético se contraponía a las necesidades del mercado literario.

Ahora bien, sin compartir del todo los modos masivos de producción, Alas entró en el engranaje y lo criticó desde dentro. Por eso no extraña hallar en sus textos sintagmas del tipo «temporeros del Parnaso» (Alas, 2004: 168), apelativos como el de «jornalero de las letras» (Alas, 2004: 1039) o «jornalero de la pluma» (Alas, 2004: 1040), y menciones al «jornal periodístico» (Alas, 2006: 659).

El pluriempleo a que se prestaban los autores los lanzó de lleno al mercado literario y a una nueva conciencia sobre el proceso de creación y de recepción de las obras, que las situaba como objetos de negocio, cauces para la manifestación de ideologías, o herramientas para la educación ciudadana. Coincidimos con Itamar Even-Zohar cuando apunta que

[l]as llamadas luchas por el canon en la historia de la fabricación de textos son sin duda —en particular cuando la literatura mantiene una posición fuerte— conflictos de intereses acerca de quién tendrá la legitimación y la capacidad para producir y proponer repertorios que funcionen como almacén de herramientas para manejar la vida (colectiva y [sic] individual) (Even-Zohar, 1999: 33).

Esto no significa que unos textos pasen a considerarse ensayos en determinado momento de la historia porque exista una relación intencional de causa ideológico-económica y efecto ensayístico. Se trata de una serie de circunstancias que confluyen para constituir un género de discurso, como la facilidad para realizar una tarea educativa a través de la prensa o para proporcionar a los escritores una vía mediante la que aunar profesión e inclinación por la literatura.

De ahí que la misión del periodismo planteada en los artículos clarinianos gire en torno al valor de la crítica y a su capacidad para proponer modelos culturales dignos de imitación. Desde los periódicos podían ofrecerse prototipos de conducta y de perfectibilidad a los lectores, y la crítica debía mostrar lo positivo del arte. Según estos parámetros, la prensa no solo informaba, sino que tenía un valor pedagógico. Mientras que el acceso al libro era costoso, esta permitía conocer obras y autores de forma asequible, y servía de plataforma para proyectar

la literatura en su «misión civilizadora» (Alas, 2005: 58) porque, a finales del siglo XIX, «el pueblo en masa empieza a deletrear y tiene por silabario los periódicos» (Alas, 2005: 156).

El convencimiento de Alas era tal que, ante los defensores de la prensa como medio exclusivamente informativo, reclamaba un lugar preferente para el periodismo literario. En un palique del *Madrid Cómico* (1895), declaró que la prensa guía, la «gran prensa», no excluía la literatura de sus páginas:

En cuanto a lo que Bremón dice de que hoy disputan la atención del periodista muchos asuntos para que pueda consagrar a las letras tanto estudio y espacio como se le pide, advertiré que hay *prensa y prensa* y que si cierta parte de ella puede y debe dedicar a las letras no más atención que a la Bolsa o a los toros, *la gran prensa*, la que guía, debe hacer lo que en Francia, Inglaterra, etcétera, etcétera, donde, además de las *publicaciones especiales*, cuenta la literatura con todo el espacio que necesita en los grandes periódicos (Alas, 2005: 71-72).

El solapamiento entre el campo periodístico y el literario favoreció la emergencia del ensayo como género. La obra de Clarín abunda en nombres para designar la crítica (folletos, paliques o revistas). Esta variedad terminológica refleja la ironía del autor frente al prurito perceptivo, y denota la falta de consenso para denominar un tipo de textos. Sin embargo, la ironía clariniana se disipa con el empleo del vocablo ensayo asociado a trabajos de tono serio. Por ejemplo, vincula la crítica y el ensayo en un artículo publicado en *Los Lunes de El Imparcial* (1893) en el que escribe:

Ya sabemos lo que es y lo que vale la crítica subjetiva, la crítica artística, creadora: bienvenida sea [...]; yo mismo en la humilde esfera en que me muevo, he defendido la legitimidad de esa crítica y la he practicado muchas veces en los ensayos que suelo titular «Lecturas» (Alas, 2005: 603).

Clarín equipara los términos crítica y ensayo, teniendo a este como la expresión formal propia de la crítica. Observamos que el empleo de vocablos como «lecturas» (al igual que «paliques», «folletos» o «sáturas» en otros contextos) no supone un cambio en el género de discurso, sino en la intención o en el tono que el autor transmite a sus ensayos.

Otra figura precursora en la sistematización del ensayo decimonónico y en sintonía con los escritos de Alas fue la de Eduardo Gómez de Baquero. A pesar de que las obras más relevantes sobre el tema las publicó en 1924 («El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos») y en 1928 («La prosa periodística y el ensayo»), *Andrenio* conceptualizó los usos del término en las últimas décadas del XIX. Lo definió como «la didáctica hecha literatura», que reemplazaba «la sistematización científica por una ordenación estética, acaso sentimental, que en muchos casos puede parecer desorden artístico» (Gómez de Baquero, 1924: 140-141).

Hasta que autores como Leopoldo Alas no consideraron ensayos sus artículos, o hasta que críticos como Gómez de Baquero no elaboraron argumentos reivindicando su existencia literaria, no sería apropiado reconocer esta formación discursiva independientemente. Desde una perspectiva así, conceptualizar textos escritos sin conciencia de género no es relevante. La clave radica en señalar los motivos socioculturales que crearon el vínculo entre unas obras concretas y la noción de ensayo.

Por lo tanto, en lugar de elaborar «a posteriori» una definición que valide el ensayo de manera universal, cabe caracterizarlo en su dimensión genérica y decimonónica. Al estudiar las obras más allá de su valor estético, comprobamos el modo en que las autoridades académicas influyeron en el canon y en la trayectoria preceptiva de textos difícilmente clasificables. He ahí la importancia de analizar los factores que impulsaron, en mayor medida, la producción periodística de Clarín, ya que son señas de la emergencia del género ensayístico contemporáneo.

Bibliografía

- ALAS, L. (2004), *Obras completas VII. Artículos (1882-1890)*, ed. de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Asturias, Nobel.
- (2005), *Obras completas IX. Artículos (1895-1897)*, ed. de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Asturias, Nobel.
- (2006), *Obras completas X. Artículos (1898-1901)*, ed. de J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Asturias, Nobel.
- BOURDIEU, P. (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. de R. Johnson, Great Britain, Columbia University Press.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999), «La literatura como bienes», en D. Villanueva, A. Monegal y E. Bou (eds.), *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada*, Madrid, Castalia.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1924), *El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino.
- POZUELO Y VANCOS, J. M.^a y ARADRA SÁNCHEZ, R. (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- ROMERO TOBAR, L. (2003), «El campo de la producción intelectual», en V. Infantes, F. López y J.-F. Botrel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- SOTELO, A. (2001), «Leopoldo Alas, crítico literario», en <http://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/sotelo01.htm> (25 de septiembre de 2010).

***La honrada* de Jacinto Octavio Picón: ¿la estética al servicio de la ética?¹**

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Universidad de Cantabria

Hay hombres célebres, hay otros que merecen serlo.

LESSING

Uno de los muchos retos que la crítica tiene planteados con respecto a la trayectoria literaria de Jacinto Octavio Picón (1852-1923) es el estudio de las obras de este escritor que aparecieron publicadas con ilustraciones. Un simple repaso por su producción narrativa revela el interés indudable de Picón por ilustrar sus textos, pues desde la edición ilustrada de *La honrada* (1890), a la que vamos a dedicar este estudio, hasta sus últimos relatos, varias de sus obras se editaron acompañadas de dibujos. Citaremos, sin ánimo de exhaustividad, además de *La honrada*, el volumen *Tres mujeres* en la Colección Klong en 1896, la edición en 1900 en la Biblioteca Mignon de un volumen de *Cuentos* ilustrados con dibujos de Saiz Abascal, en el que se incluyen «El agua turbia» y «La gran conquista»; la publicación un año más tarde, ilustrado por Luis Valera, del texto de *La Vistosa*, y la aparición el 15 de mayo de 1908 en *El cuento semanal* del relato titulado «Rivales», acompañado de ilustraciones de Mariano Pedrero.²

Esta preocupación de Picón porque sus novelas y en mayor medida sus cuentos aparecieran ilustrados es, en mi opinión, un aspecto destacable de su narrativa, enmarcado en su dedicación y gusto por el arte, pues este escritor cultivó la crítica de arte³ y llegó a escribir algunos ensayos sobre la historia de la caricatura o la pintura de Velázquez, además de pertenecer a la Academia de Bellas Ar-

1. Es una investigación llevada a cabo dentro del proyecto «Análisis de la literatura ilustrada del XIX» (Ref: FFI2008-00035) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2009-2011).

2. Mariano Pedrero (1865-1917). Pintor, cartelista y dibujante burgalés, colaborador de varias revistas ilustradas y libros como la edición ilustrada de *Tipos Trashumantes* de Pereda, editada en Barcelona por Henrich y cia en 1897 y *Ratón Pérez: cuento infantil*, de Luis de Coloma, editado en Madrid en 1911.

3. Como crítico de arte escribió unos *Apuntes para una historia de la caricatura* (1878), *Vida y obras de don Diego de Velázquez* (1899) y *El desnudo en el arte* (1902). También fue secretario de la Junta de Iconografía Nacional y vicepresidente del Patronato Nacional de Pintura y Escultura.

tes de San Fernando. Podemos añadir para certificar ese interés por la imagen y las artes plásticas, el uso de determinadas técnicas emparentadas con las pictóricas en su narrativa, como el claroscuro, que utilizado simbólicamente en su discurso literario propicia una serie de antítesis luz/oscuridad profusamente empleadas en esta novela y en otros textos del autor.⁴

Dentro de esa producción literaria de Picón con grabados, llama la atención por ser su primera obra editada con dibujos y por la calidad del volumen, la novela *La honrada*, que publicada por la insigne editorial barcelonesa Henrich y Cía vio la luz en 1890, con ilustraciones de dos de los mejores dibujantes del momento, José Cuchy⁵ y José Luis Pellicer.⁶ Como nota curiosa que revela la fama de este último pintor podemos señalar que en la página 76 de la novela, al describir el despacho de Perico se indica que en sus paredes había varios cuadros, entre ellos «un apunte de Pellicer» (Picón, 1890: 76).

La elección de los artistas encargados de ilustrar la novela sería probablemente de la editorial, pues José Luis Pellicer acababa de colaborar en el libro *Los Meses* (1889), un lujoso volumen de relatos de prestigiosos escritores editado también por Henrich y Cía, en el que los textos aparecían acompañados de cuadros y dibujos de reputados pintores, una verdadera joya para bibliófilos,⁷ y Cuchy era uno de los ilustradores habituales con quienes contaba esta casa editorial barcelonesa. Eran, sin duda, dos grandes firmas cuyo prestigio conocería Picón y que venían a reforzar la estrategia de ventas de los editores.

4. En determinados pasajes de la novela, como el que citamos del inicio del capítulo xxxviii, se hace uso de los contrastes oscuridad/luz con un sentido simbólico revelador de la zozobra íntima de Plácida, como en este: «Sobre el velador, que cubierto de un soberbio tapete ocupaba el centro del cuarto, ardía una gran lámpara, cuya bomba esmerilada tamizaba la luz dejando casi en sombra los rincones. Sólo brillaban los cristales de los cuadros, la luna del espejo, los relieves de las molduras y las irisadas flores de nácar del mueblecillo japonés. Hacia el fondo de la casa no se oía ningún ruido.»

5. José Cuchy Arnau (1860-1925). Dibujante, pintor decorador del siglo XIX-XX. Marchó a París una temporada, donde aprendió a pintar al óleo, al pastel y a la acuarela. Publicó sus primeros dibujos en *Madrid Cómic*, del que fue uno de los fundadores. Se instaló definitivamente en Barcelona hacia el 1880, dedicándose primeramente a la decoración y pintando algunos techos. Pintó también retratos y algunos cuadros de historia, tomando parte en certámenes y exposiciones barcelonesas, habiendo sido distinguido en la de 1888. En la de 1894 presentó una colección de acuarelas para ilustración de libros. En ese aspecto merecen mención los dibujos que realizó para *Las memorias de un menestral*, de Coroleu, edición de 1901.

6. José Luis Pellicer (Barcelona, 1842-1901). Pintor y dibujante español famoso por su variada producción: desde paisajes de su tierra hasta temas históricos o exóticos. Expuso en dos ocasiones con gran éxito como pintor de género, presentando escenas de carácter orientalista, en Madrid en 1871 y en Barcelona en 1878. Compaginó su obra como pintor con su importante producción de obra gráfica, especialmente destinada a la publicación en prensa. Colaboró con numerosas publicaciones de la época como ilustrador: *L'Illustratio, Graphic, La Vanguardia, La Renaixença, Diari Català, La Campana de Gracia* y *L'Esquella de la Torratxa*. También trabajó como corresponsal para publicaciones extranjeras como *El mundo ilustrado* (publicación francesa). Asistió como agregado de las tropas del duque Nicolás a la guerra entre Rusia y el Imperio Turco, de la que dejó su visión en numerosos dibujos. También trabajó como director artístico de la editorial Montaner y Simón, para la cual ilustró diversas obras como *La leyenda del Cid* de José Zorrilla y una cuidada edición del *Quijote*.

7. Dentro de este volumen José Luis Pellicer es autor de una magnífica pintura de tema histórico y de un grabado con los que ilustra el texto en verso dedicado a *Septiembre* escrito por Manuel del Palacio.

Respecto al trabajo que asume cada uno de los dibujantes en el volumen, a Cuchy le corresponden por regla general las ilustraciones que cierran los capítulos, imágenes de pequeñas dimensiones en las que con gran fidelidad al texto literario el artista recrea fundamentalmente a la protagonista en diversas situaciones: durmiendo, pensativa, obsesionada, velando el sueño de su hijo o ante el hotelito. En general, la ilustración de Cuchy sorprende por su detallismo, máxime si tenemos en cuenta las reducidas dimensiones de sus dibujos (Figura 1. *Plácida durmiendo*).⁸

José Luis Pellicer es el responsable de las ilustraciones que aparecen en el interior de los capítulos. Al igual que Cuchy dedica gran parte de su discurso gráfico a Plácida y la presenta tanto individualmente como acompañada de otros personajes.

En este trabajo abordo un asunto parcial dentro de un estudio más amplio en el que analicé diversos aspectos de la edición ilustrada de esta novela.⁹ Me refiero al modo de presentar a la mujer en los discursos literario y gráfico y al tratamiento en imagen y texto de los conflictos matrimoniales vividos por la protagonista, pues en efecto el argumento de la misma presenta la historia de un drama doméstico protagonizado por Plácida, una muchacha inexperta e idealista, que empujada por su madre, doña Susana, viuda de dudosa moralidad enamorada de Fulánez, se casa, aunque atormentada por las dudas, con Fernando Lebriza. Muy pronto, la joven se da cuenta de las infidelidades de su marido, encaprichado de su amante, la Rubia, de su afición al juego y de sus engaños continuos para robarle el dinero y es también víctima de palizas y vejaciones. Aconsejada por algunos parientes, empujada además por el amor que siente hacia Perico, un médico que ha sido su amigo a lo largo de toda su vida y tras sufrir graves lesiones físicas, no tiene más remedio que abandonar a su marido y vivir con su nuevo amor. El final del relato, aunque sea en un epílogo y no como continuación del discurso narrativo, muestra la vida en común de Plácida, Perico y sus dos hijos. Las decisiones que Plácida ha de tomar a lo largo de su existencia no son fáciles, y el personaje es víctima del sentido de culpa, la contradicción y las normas que le impone la moral burguesa de la época.

Este simple relato del argumento de la narración revela ya la importancia que para Picón tenía la novela como espejo de problemas sociales, fundamentalmente femeninos, y en este sentido alababa el volumen la reseña que el 21 de abril de 1890 publicó Ortega Munilla en *Los Lunes de El Imparcial*:

8. Las imágenes a las que se hace alusión se pueden contemplar al final del artículo.

9. Me refiero a una parte del Proyecto de investigación que presenté en el concurso-oposición para optar a la plaza de Profesora titular que actualmente ocupo, celebrado en abril de 2011 en la Universidad de Cantabria, y en el que bajo el título *Discurso literario y discurso gráfico en la novela La honrada (1890) de Jacinto Octavio Picón* realizaba un análisis de la función autorial, editorial y lectorial de los discursos icónico y literario en este relato.

En todas las literaturas ha habido siempre dos clases de escritores: unos cuidadosos principalmente de la forma, trasladan al papel sus impresiones sin fijarse gran cosa en el fondo de sus obras [...] Hay otra especie de escritores como Stendhal que antes que nada cuidan la intención de sus libros (Ortega Munilla, 1890: 3).

Y es que en efecto, la intención del novelista no era otra que la de abordar el tema de la situación de indefensión de la mujer ante un desgraciado matrimonio y recrearla a través de un personaje femenino, cuyo nombre, de evidente simbolismo, es Plácida, y en cuyo retrato físico y moral incide el narrador piconiano, centrándose en tres asuntos fundamentales: su aspecto, su educación y un cierto empecinamiento en seguir a toda costa las normas morales de su época, lo que lleva a la novela a un final no del todo feliz para el personaje, pese a la mejora de sus condiciones amorosas y vitales.

Ya desde el primer capítulo del discurso narrativo incide el narrador en la comparación entre la belleza exuberante, pero ya en declive de doña Susana, y el rostro sereno, aunque a primera vista no bello, de Plácida. Indica la voz narradora que la madre era «el original de una antigua dama flamenca retratada por Rubens» (1890: 9),¹⁰ mientras que la muchacha era de esas «obras de arte que a la primera ojeada no despiertan el entusiasmo» (1890: 10). El narrador nos priva de un retrato físico detallado de la protagonista de su novela y ese hecho parece no haber pasado inadvertido para los dos dibujantes, pues en plena concordancia con la bipolaridad de estos retratos de la madre y la hija y de acuerdo también con la presentación conjunta de ambos caracteres en el relato, en las ilustraciones de Pellicer se refleja a una muchacha sentada al piano, muy convencional, sin rasgos de belleza destacables (Figura 3. *Plácida al piano y su madre*) y, como si de imágenes complementarias se tratara, el dibujante presenta en otro grabado también a las dos mujeres: Susana de frente leyendo y Plácida a la derecha tocando el piano, y el punto de luz desvirtúa a propósito los rasgos de este personaje (Figura 2. *Contraplano de Susana y Plácida*). La fidelidad de las intenciones del artista gráfico a las del escritor es evidente.

Un segundo elemento determinante de la figura de Plácida es su educación, a cargo de su padre, hombre erudito dedicado a los placeres de la crítica literaria y de profundas convicciones éticas, que no permite que su hija se eduque en las veleidades de la mujer aristócrata, y sí en la literatura religiosa de la mejor calidad:

No era Plácida una cultilatiniparla, ni presumía de literata sabionda; pero daba gusto leer lo que escribía y observar en qué grado le habían aprovechado las lecturas. No concebía ella que hubiera quien tomase en manos libros devotos de los escritos

10. Cito por la edición ilustrada de la novela cuya referencia está en la bibliografía final.

en bárbaro, existiendo obras tan admirables como *La imitación de Cristo* y *La Perfecta casada*¹¹ (1890: 28).

En otro momento del discurso narrativo se alude a la reprobación social que sufre el padre al haber inculcado a Plácida esos valores culturales y morales:

Entre los amigos de sus padres hubo quien tachó de hombrunos tal educación y tales gustos; en cambio a don Carlos le parecía menos expuesto a males lo que pudiera leer en un capítulo picaresco o en una escena arriscada, que lo que oyese en una de esas visitas donde, ante niñas, se habla libremente de adulterios infames y de bodas sin amor (1890: 28-29).

De nuevo los dibujantes interpretan fielmente el texto literario y se presenta en varias viñetas a la joven leyendo antes de dormir o paseando entre los anaqueles de la librería de su padre (Figura 4. *Plácida en el despacho de su padre*).

El tercer aspecto que la voz narradora reitera como rasgo caracterizador del personaje, y de ahí el título de la novela, es su condición de mujer honrada y amantísima madre, pues ha intentado a toda costa soportar los desdenes, engaños, robos y malos tratos de su marido y no concibe el divorcio como fórmula vital. Recoge el narrador las confesiones íntimas de Plácida en carta a su madre:

Hay ratos en que pienso que esto sería lo mejor, pero nunca tendré valor para ello ¿Qué es una mujer separada de su marido? ¿Qué respeto merece? ¿Cómo puede decirse a todo el mundo la causa de la separación? Sobre todo, ¿qué le diré a mi hijo el día de mañana? (1890: 274).

En sintonía con estos principios morales del personaje femenino, el discurso ilustrado la muestra siempre como una mujer recatada y en las pocas escenas en las que aparece con Perico, incluso la que recoge su encuentro en la representación de Lohengrin, se pintan ambas figuras respetuosamente distantes (Figura 5. *Plácida y Perico en el teatro*). Únicamente se deja traslucir su relación amorosa en la escena final, un armonioso retrato de la vida doméstica: la pareja y sus hijos en torno a una mesa familiar (Figura 6. *Plácida y Perico ante la mesa*).

Por tanto, fidelidad y subordinación de lo gráfico a lo literario son los elementos que definen la relación entre texto y grabados en lo referente a la presentación y caracterización de la protagonista del relato, también protagonista indiscutible de las ilustraciones, ya que aparece en 35 dibujos de los más de 80 que

11. Sobejano indica en el prólogo a su edición de *Dulce y sabrosa* que Picón: «gustaba sin duda de los espirituales españoles, y no es insólito encontrar en su obra referencias a los dos Luises, de León y de Granada» (Sobejano, 1982: 21).

ornamentan el texto, muchos de los cuales son viñetas decorativas que representan detalles y no escenas con personajes.

Sin embargo, cuando abordamos el cotejo de los grabados que ilustran las escenas literarias de las tortuosas relaciones conyugales de Plácida con Fernando, podemos advertir que esa subordinación interpretativa de los dibujantes a las intenciones del narrador se quiebra.

En el texto literario la antesala de esas dificultades matrimoniales está ya en las páginas que presentan a Fernando Lebriza como un hombre interesado, violento y mal educado. El narrador no escatima párrafos teñidos de ironía y humor para mostrar las escasas prendas morales y la burda educación¹² del futuro marido de Plácida:

En cuanto a ilustración, estaba a la altura del camarero que le quitaba el gabán en el Casino. Aunque cursó Derecho, no las tenía todas consigo sobre si foro y fuero eran lo mismo, y estaba seguro de que las leyes de Toro eran para ganaderos; de historia conocía la que le echaron por bajo la puerta de su casa en novelas de a cuartillo de real la entrega, y algo de la regencia de Luis XV de Francia, según los folletines franceses, por supuesto traducidos; en artes no ignoraba que Rubens pintó rubias muy gordas, y decía que lo gótico acaba en punta (1890: 40).

En sus primeros tanteos amorosos y sobre todo en la declaración de amor a la muchacha y en las caricias iniciales que le prodiga, se presenta de nuevo Lebriza como un hombre arrebatado y desconsiderado. La recreación de estas primeras carantoñas entre los novios por el narrador pone al lector sobre la pista de lo que va a ser la futura vida de casada de Plácida: «Fernando fue a sentarse a su lado, la miró con ternura, y cogiéndole las manos se las estrechó tanto, que por la extremada presión en las sortijas le lastimó algo los dedos. Su primera caricia se tradujo en dolor» (1890: 27).

De todos estos aspectos apenas dan cuenta los dibujantes: únicamente Pellicer recoge en una ilustración la violencia con la que Fernando se abalanza sobre su prometida (Figura 7. *Fernando se declara a Plácida*) o dibuja el episodio en el que la prendera muestra a Plácida, a instancias de Fernando, unas medias de seda más propias de mujeres de mal vivir que de una señora bien casada. Es una de las mejores ilustraciones del relato con profusión de elementos decorativos que aportan realismo y ayudan a la pintura de los ambientes interiores en los que se desarrolla la novela (Figura 8. *La prendera*).

Sin embargo, casi nada muestra el discurso gráfico de esa vida extraconyugal de Lebriza, solamente unas viñetas de Cuchy que recrean unos naipes y un pequeño retrato de la Rubia y su amiga en la ventana. El protagonismo de Plácida

12. Los vocablos *pichona* o *paloma* con los que Fernando se dirige a su esposa, sus vulgares gustos en cuanto a ropa interior femenina y su atracción hacia mujeres de mal vivir y de clase social inferior, son cuestiones de las que Plácida se ha dado cuenta después de casarse.

sigue escorando la interpretación de los dibujantes y llevándola hacia la vivencia del maltrato físico y psicológico como una cuestión de la intimidad de la mujer.

Pero de todas estas presencias tan discontinuas de imágenes que ilustren pasajes decisivos de la novela, quizá lo más llamativo sea la escasísima representación gráfica de los malos tratos físicos sufridos por la protagonista, sobre todo si tenemos en cuenta que la voz narradora no escatima al lector los detalles de esa vida violenta, recreando los vaivenes emocionales de Fernando, acordes con sus pérdidas de dinero en las cartas o con sus devaneos extraconyugales y presentando también los primeros episodios de amenazas: «Él, que se estaba quitando los tirantes, los alzó a modo de látigo, y, aunque no llegó a descargar el golpe, dejó ver claramente su brutal intención» (1890: 159).

Y aunque el narrador piconiano se parapeta tras la fórmula epistolar para mostrar uno de los más cruentos episodios de maltrato de Fernando a Plácida,¹³ probablemente porque considera más adecuado el tono íntimo de una carta para este tipo de contenidos novelescos que su presentación directa ante el lector, lo cierto es que podemos leer estas escabrosas palabras:¹⁴

Entonces se descompuso por completo, me llamó bribona y dijo que no era él quien se marcharía de casa, sino yo, y que si seguía metiéndome en lo que él hacía, se quedaría con el niño y me echaría de aquí. Mira, madre, creí que me volvía loca y le dije horrores. Yo me estaba peinando; se vino hacia mí, me agarró por el pelo y me dio un tirón espantoso. Yo me levanté acobardada para coger al niño y encerrarme en la alcoba; él gritaba: «¡Te voy a cortar la cara!». No pude más, y le dije que nos separáramos. ¡Pues no te llevarás el chico!, gritó, y me agarró por un hombro y me sacudió y me tiró contra el sofá donde estaba el niño. Caí materialmente sentada sobre el angelito y no sé cómo no lo aplasté. Gracias a que pude agarrarme al ángulo de la chimenea y paré algo el golpe, pero caí en falso y tengo en la espalda un dolor muy grande. Luego se marchó amenazándome (1890: 273-274).

En contraposición con estas explícitas recreaciones, que creo responden a una intención ética bien clara de la voz narradora que entronca también con un determinado planteamiento estético, los dos dibujantes presentan una serie de imágenes de la violencia conyugal mucho menos explícitas. Entre ellas destaca la que presenta al matrimonio en acalorada discusión, en la que los brazos extendidos de Fernando hacia Plácida dan cuenta del impulso violento del personaje

13. En otros momentos del hilo narrativo sí recoge escenas violentas: «Pendiente de la cintura y sujeto por una cadenilla de níquel llevaba Plácida un abanico grande, de los llamados pericos: Fernando se lo arrancó de un tirón, lo agarró por la parte ancha de las guías, y alzándolo con furia la golpeó en la cabeza, en el rostro, en el cuello, en los hombros, donde pudo, hasta que con el hierro del clavillo la hirió en la frente. Plácida, vencida del agudo dolor, dio un grito y se tambaleó.» (1890: 200).

14. El último y más violento episodio no se narra, sino que hablan sobre él Perico y Plácida cuando esta ya ha abandonado del hogar familiar.

(Figura 9. *Discusión Fernando-Plácida*) y otra viñeta (Figura 10) en la que se refleja el final de una pelea, con Plácida caída en el suelo.¹⁵

Por tanto, mientras la voz narradora expone sin tapujos una realidad doméstica descarnada, el discurso gráfico presenta algunas escenas sueltas de la misma, quizá las menos violentas: las interpretaciones de los dibujantes se hacen más libres y no se pliegan a la intención del discurso literario piconiano.

Cabría preguntarse las razones de esa diferencia entre texto e imagen y esas razones inciden en la esencia de la novela, en los condicionamientos éticos y estéticos que, en mi opinión, están en su origen.

Picón aborda en su obra narrativa la pintura de la mujer y su problemática, hasta el punto de que, como indicó Sobejano, sus novelas y cuentos muestran «un ejemplario femenino». Su intención como narrador es reivindicar la capacidad de la mujer para elegir destino amoroso, un compromiso ético que surge de su liberalismo y de su admiración por los usos y costumbres francesas. De este compromiso ético se derivan algunos condicionantes estéticos en la novela que nos ocupa, como la detención del narrador en la pintura pormenorizada de un personaje femenino o la recreación de determinadas escenas que podrían calificarse como naturalistas: discordias conyugales, peleas, malos tratos y autocontemplación morbosa del dolor y las heridas. Todo ello se justifica narrativamente por esa intención de mostrar el infierno conyugal de Plácida y de comprender su elección vital.

Sin embargo, los dibujantes, un tanto ajenos a estos propósitos éticos y artísticos, deciden presentar la imagen de una mujer un tanto tópica, entendiendo su protagonismo narrativo, pero sin atender al aspecto reivindicativo de la novela piconiana. Además, frente a las diferencias de tono, factura e intención de las ilustraciones de cada uno de los artistas gráficos cuando abordan otros temas, encontramos una gran coincidencia en ellos cuando presentan suavizadas para el lector burgués las descarnadas escenas violentas recreadas en el discurso literario.

Bibliografía

BARRERO PÉREZ, Ó. (1993), «*Dulce y sabrosa* de Jacinto Octavio Picón: La vía esteticista hacia la novela galante», *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica*, 16 (177-192).

15. Tampoco se dibuja la morbosa concentración de la protagonista en los golpes recibidos, que trata de mostrar a través de un vestido: «Era escotado, todo blanco, de gasa recogida en menudísimos pliegues y adornado con prendidos de flores de acacia primorosamente contrahechas. Después se atusó el pelo, procurando que no se la cayera la compresa de árnica, y miró al espejo. Merced al escote se veían perfectamente las señales de los golpes, algunas de las cuales comenzaban a acardenalarse, sombreando la blanca piel con manchas violáceas y oscuras» (1890: 323). Esta misma detención morbosa en el dolor, aunque en este caso infringido por ella misma en un delirio místico, aparece en la novela *Marta y María* de Armando Palacio Valdés.

- CLEMÉSSY, N. (1979), «Roman et féminisme au XIX^e siècle. Le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón», en VV. AA., *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia (185-198).
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNANDO, E. (1982), «Jacinto Octavio Picón en la crítica coetánea. Aproximación a un narrador olvidado», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19 (253-268).
- (2005), «Clarín y Picón: del desencuentro a la amistad», *Revista de Literatura*, 134 (2005) (441-462).
- (2007), *Edición crítica y estudio de los Cuentos completos de Jacinto Octavio Picón (1852-1923)*, Madrid, Universidad Complutense.
- (2009), «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (I). Apuntes biográficos, retratos y relaciones personales», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 34 (2009) (243-329).
- HENEGHAN, D. (2008), *Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán and Picón*, Tesis doctoral, Yale University.
- ORTEGA MUNILLA, J. (1890), «La honrada» en *Los Lunes del Imparcial*, 21 de abril de 1890.
- PICÓN, J. O. (1890), *La honrada. Novela de costumbres contemporáneas*. Ilustración de J. L. Pellicer y J. Cuchy, Barcelona, Imprenta de Henrich y compañía. Sucesores de N. Ramírez
- (1896), *Tres mujeres. La recompensa. Prueba de un alma. Amores románticos*, Madrid, Fernando Fe, ilustraciones de Klong.
- (1900), *Cuentos*, ed. de B. Rodríguez Serra, Madrid, Biblioteca Mignon, ilustraciones de Saiz Abascal.
- (1901), *La Vistosa*, Madrid, Biblioteca Moderna, ilustraciones de L. Valera.
- (1990), *La hijastra del amor*, ed. de N. M. Valis, Barcelona, Ediciones y Publicaciones Universitarias.
- SOBEJANO, G. (1976), Introducción a *Dulce y sabrosa* de J. Octavio Picón, Madrid, Cátedra (consultada la 2.^a edición de 1982).

Figura 1
Plácida durmiendo

En menos de cinco minutos se recogió el pelo, se desnudó y, cogiendo un libro, se acostó.



Figura 2
Contraplano de Susana y Plácida



Figura 3
Plácida al piano y su madre

educado, agradabilísimo en visita, y de buena



familia; mas también estaba convencida de que su padre hubiera exigido más y acaso distintas condiciones en el hombre destinado á poseerla, á llevársela como suya; porque para el entendimiento

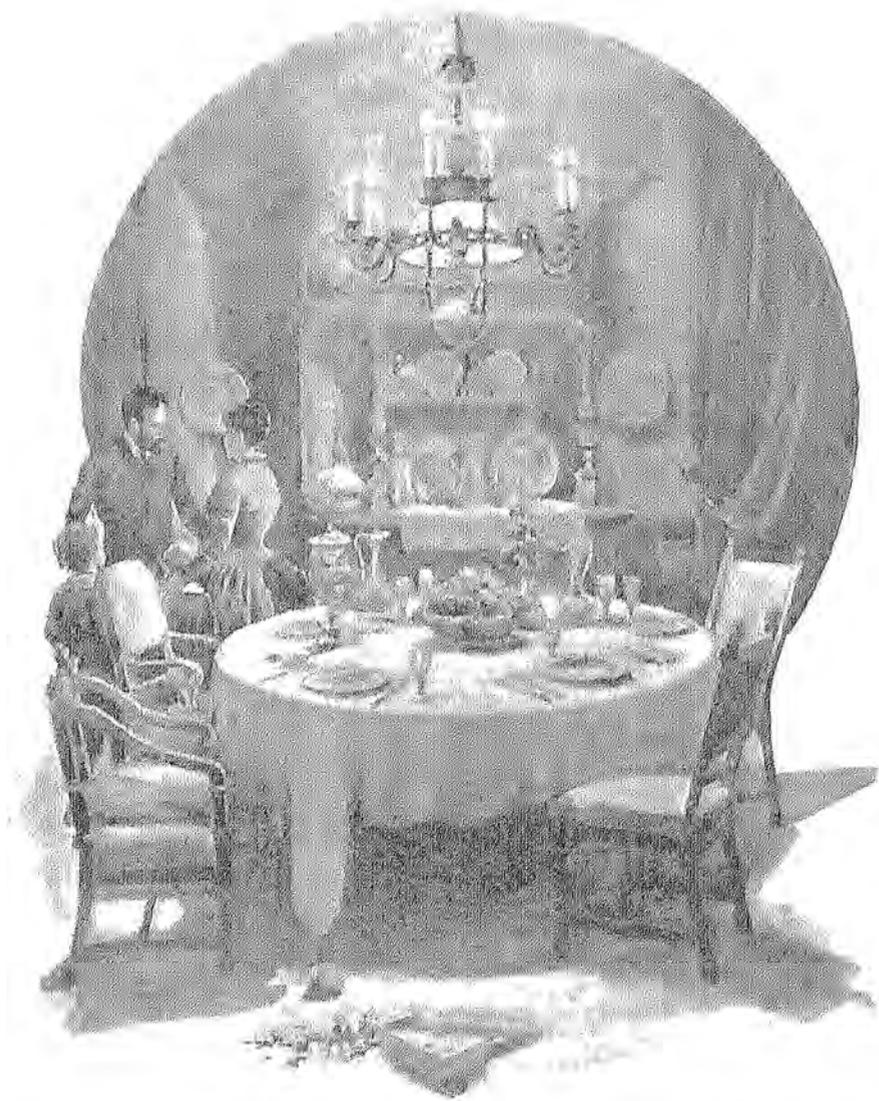
Figura 4
Plácida en el despacho de su padre



Figura 5
Plácida y Perico en el teatro



Figura 6
Plácida y Perico ante la mesa



mente: — «¡Hola, Pedro!» — El chiquitín dice: —

Figura 7
Fernando se declara a Plácida

después aquel momento!



Fernando había comido allí y estaban los tres de sobremesa. Susana se ausentó unos minutos del comedor dejándolos solos, sentados frente á frente: él, entonces, la miró con cariño y dijo:

Figura 8
La prendera

raso, una mantilla de madroños, pañuelos de batista en pieza, y ocho ó diez estuches con alhajas.

Nada de aquello necesitaba Plácida; pero obede-



ciendo á la tentación que siente toda mujer ante las telas, compró los pañuelos de batista. Entretanto la prendera fué sacando joyas de los estuches. De pronto Fernando, que andaba fumando de un lado

Figura 9
Discusión Fernando-Plácida

pases, por falta de suerte, ó por cualquier otra causa, nada te diría. Pero ¿soy ciega? ¿No veo cómo vives? ¿No ves tú cómo hemos venido viviendo desde que volvimos del viaje? ¿Qué me has dado



para los gastos de la casa? Ni te he pedido ni te pediré. Allá tú con lo tuyo; juégatelo y dáselo á... quien quieras, como has hecho con lo de las casas. No me importa que me hayas engañado de cierto modo, ¿entiendes? Lo que siento es que me hayas robado todas mis ilusiones, que has pisoteado todas mis esperanzas..., que ya no te puedo querer...

Fernando se echó á reir irónica y forzadamente. El gabinete alumbrado por una sola bujía, estaba casi á oscuras. Plácida hablaba con calor, pero conteniendo la voz por no despertar al niño: el cabello le caía en desorden sobre los hombros, y las palabras le

Figura 10



La estética del Ave María

Solange HIBBS

Université de Toulouse II – Le Mirail

Con este epígrafe provocador que encabeza una de las largas crónicas de *La Ilustración Católica* (1878) sobre estética, nuestro propósito es reflejar el acostumbrado oportunismo de una institución y de determinados sectores católicos para quienes el debate sobre la estética y el arte en sus múltiples manifestaciones cobra particular importancia en el siglo XIX e inicios del XX.

Contexto filosófico e ideológico

Este debate se enmarca en la neoescolástica, portavoz filosófica y teológica de las fuerzas sociales que estaban interesadas por inmunizar a la cultura católica. Se opone con sus representantes a cualquier corriente social, intelectual y cultural producida por la Edad Moderna e independiente de la Iglesia. No es nuestro propósito ahondar en los diferentes momentos de esta corriente neoescolástica, sino mencionar algunos aspectos más directamente vinculados con nuestro tema. Obviamente esta neoescolástica se vertebra alrededor del tomismo que pretende renovar el nivel de los estudios teológicos. Es de notar el papel de filósofos de principios de siglo como Francisco Alvarado (1756-1814), que recurrió a la filosofía tomista para luchar contra las corrientes intelectuales y sociales modernas, los «afrancesados», los liberales, los jansenistas. Impulsó decisivamente el nacimiento de la neoescolástica como arma defensiva contra los avances modernos (Schmidinger, 1994: 222). Figuras del catolicismo de la época como el jesuita asturiano José Fernández Cuevas (1816-1864) siguieron esta línea.

Otro importante hito fue la reforma de los estudios de filosofía en los centros eclesíasticos romanos y también en España. En este aspecto el papel del papa León XIII fue decisivo y la encíclica *Aeterni Patris* (1879) asentó de manera duradera el renacimiento tomista. Se trataba con esta encíclica de intentar resolver una de las cuestiones complejas con las que siempre se había enfrentado el cristianismo: conciliar los derechos de la razón y la trascendencia de la fe.

El tomismo suponía una autoridad no solo en religión sino también en filosofía que pudiese limitar estrictamente los derechos de la razón individual (Schmidinger, 1994: 290). En este particular ámbito de la vida católica, la discu-

sión se centraba en los vínculos entre filosofía, metafísica, ciencia y cristianismo. El debate sobre arte y estética presente en la obra de los escritores y filósofos católicos de la época como Balmes, Marcelino Menéndez Pelayo, Ceferino González, Juan Manuel Ortí y Larra, por citar solo a algunos, se enmarcó en la reflexión sobre metafísica. La estética que refleja la cosmovisión católica es una verdad construida y no una realidad fragmentaria, una verdad suprasensible, reflejo de la perfección divina. En la medida en que la esfera propia de la estética es el mundo espiritual, y en este el orden moral, la estética es una categoría moral.

Varias personalidades de catolicismo español se destacan en esta revitalización de la neoescolástica.

Una etapa notable en este proceso es la posición de Ceferino González (1831-1894), creador de un círculo en Madrid a partir de 1871, al que dirigió intelectualmente favoreciendo, de este modo, la presencia y la importancia de la neoescolástica en la vida científica, social y política de España. Autor de *Estudios sobre la filosofía de Santo Tomás* (1863), Ceferino González plantea las soluciones tomistas a los problemas de la verdad y de la certeza, del ser y de la esencia, del panteísmo y del creacionismo, del espíritu y de la materia, de las ideas y del entendimiento. En su obra, y más precisamente en su *Historia de la filosofía* (1878-1879), se fija en las manifestaciones históricas de la actividad humana y, entre ellas, en el arte. Expresa en su reflexión una aspiración a una obra total y trascendente, fruto de la revelación cristiana, única capaz de conferir un sentido coherente a la existencia y a las producciones humanas. Existe una clara filiación entre estas reflexiones de filósofos neoescolásticos que entroncan con el pensamiento de autores como san Agustín y, más adelante, con el de Balmes. En ambos casos, la doctrina católica afirma que Dios es un ser infinito, es perfección infinita y también belleza infinita. Y por lo tanto que nada bello hay que no sea un reflejo de la belleza divina. En este sentido, cabe recordar la influencia de las obras de san Agustín y, más particularmente, *La naturaleza del bien*, en el que se asienta definitivamente la perfección infinita de Dios ya:

que de Dios proceden todos los bienes y él es el principio de toda medida [...]. Por lo tanto, Dios está sobre toda medida de la criatura, sobre toda belleza y sobre todo orden, no con superioridad local o espacial, sino con un poder inefable y divino porque de él procede toda medida, toda belleza, todo orden (San Agustín, 2009: 873).

Son estos mismos preceptos agustinianos los que retomarán apologistas católicos como Manuel Pérez Villamil, instaurador en las últimas décadas del siglo, de los Estudios Católicos en los que desempeña la cátedra de teoría e historia de las Bellas Artes.

El debate que se instaura en la segunda mitad del XIX se centra en la sensibilidad y la razón, el mundo material y el mundo inmaterial, las realidades suprasensibles y sensibles, la estética siendo, por retomar las palabras de Jaime Balmes

en su *Tratado sobre estética*, «la ciencia que trata de la sensibilidad» (Balmes, 1964: 176). En las páginas de este tratado, expresa claramente su crítica del sensualismo y establece las bases sobre las que tiene que estudiarse la estética: no se la debe incluir en la ideología pura supuesto que las ideas y las sensaciones son objetos diferentes. Pero empezar por situarla en la metafísica que debe principiar, a su vez, por el estudio de nuestra alma: «no porque ésta sea el origen de las cosas sino porque es nuestro único punto de partida» (1964: 176).

Una vez más predomina la realidad suprasensible, superior a toda otra realidad percibida por los sentidos ya que es la única que refleja la perfección divina y, por ende, la belleza divina.

Esta primera referencia a Balmes nos permite destacar la dimensión propiamente filosófica de un debate que, alimentado por las traducciones de las obras de Hegel —*Curso de estética* (1820-1821)—, de la obra de Edmund Burke —*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*, 1779, traducido en 1807, y en 1876, bajo el título *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*—, el *Tratado de Estética* (1750-1758) de Alejandro Amadeo Baumgarten, así como la obra de Carl Lemcke —*La estética popular*, traducida por Miguel de Unamuno— y la difusión de obras como las de Lamennais —*De l'art dubeau* (1881)—, dará lugar a virulentas reacciones por parte de varios sectores católicos. Precisamente es Juan Manuel Ortí Lara (1826-1904), profesor de metafísica en Madrid y defensor de una neoescolástica integral como medio auxiliar para luchar contra los abusos de la Edad Moderna, el que traduce la obra de José Jungmann, en 1882, *La belleza y las bellas artes según la doctrina de la filosofía socrática y de la cristiana*, que es una refutación de las obras e ideas de los filósofos «sensualistas, panteístas y defensores del ideal objetivo» (Jungmann, 1182: 10). Jungmann, que es un sacerdote de la Compañía de Jesús, profesor de teología en la universidad de Insbruck, parte de la idea que la estética es una rama de la filosofía moral y la historia del arte, otra rama de la historia universal.

Fruto de la Ilustración, la estética moderna supone un enfrentamiento entre la civilización cristiana, y la filosofía racionalista que reivindica una realidad sensible conocible gracias a los sentidos y el raciocinio. En su obra, Jungmann afirma lo que es un postulado insoslayable para los católicos, la oposición entre materia corruptible y espíritu:

Es una verdad sabida de todos, que aunque las cosas corpóreas tienen, como las espirituales, varias propiedades puramente inteligibles, nunca las poseen con la misma perfección que las últimas [...]. La sustancia espiritual, por ser mucho más excelente que la corpórea, poseerá naturalmente mayor capacidad que ella para recibir su medida de belleza; ésta, como cualquiera otra dote inteligible, puede llegar en el espíritu a una perfección que la materia no puede absolutamente contener (Jungmann, 1882: 16-17).

Según Jungmann, las modernas filosofías están vacías de todo espíritu. Recoge dicho autor, como otros filósofos y apologistas católicos, el concepto platónico de una belleza que no es más que el reflejo de una belleza ideal, «la hermosura interior, aquella hermosura con que el espíritu santo adorna las almas derramando en ellas su esplendor» (Jungmann, 1882: 23).

Por lo tanto, el arte no puede de ninguna manera restringirse al conocimiento y a la reproducción de la naturaleza y de la vida humana ya que los objetos que pertenecen a estas dos esferas y que ofrece el arte en sus obras no son más que medios con respecto al fin artístico que es la representación de lo bello suprasensible. En base a ese dogma, Jungmann propone una jerarquía inamovible en el ámbito de la estética y de la representación de la belleza:

De donde se sigue evidentemente, que la belleza de la naturaleza racional es superior a la meramente corpórea; que la belleza de los espíritus puros, en cuanto se hace abstracción del orden sobrenatural, es más perfecta que la humana; que la belleza del reino animal es superior a la del reino vegetal, y ésta a su vez es más excelente que la del reino de los seres inorgánicos. Con relación a los seres naturales, la belleza se muestra en el orden moral con más alta perfección que en el intelectual; la del orden sobrenatural es superior, sin comparación, a la del orden natural; y por último la de la naturaleza que ha alcanzado su última perfección en el seno de la vida eterna, sobrepuja con mucho a la de la misma naturaleza que hallándose en el estado de la prueba anhela a su perfección final (Jungmann, 1882: 145-146).

Evidentemente dicho crítico recoge en su obra las ideas y los principios de los apologistas católicos europeos como Lamennais (1782-1854) cuya obra *De l'art et du beau* (1881) refleja la polémica aguda que opone los defensores del espiritualismo y de la belleza ideal o bello suprasensible a los que abogan por una representación material y realista del mundo sensible, por el ideal objetivo.¹

En las consideraciones preliminares de su obra, Lamennais nos recuerda que «el Arte implica la Belleza esencial, inmutable, infinita, reflejo de la Verdad, de la que es perpetua manifestación» (Lamennais, 1881: 2). Reconoce que el Arte conlleva dos elementos indisociables: el elemento espiritual o ideal que se caracteriza

1. Manuel Pérez Villamil, en su *Discurso sobre Bellas Artes* de 1874, denuncia las ideas ilustradas de finales del XVIII propicias a la autonomía de la razón humana y que favorecieron las doctrinas racionalistas y el divorcio entre esfera moral y esfera natural. Condena el *Tratado de Estética* de Alejandro Amadeo Baumgarten, que considera la belleza desde un punto de vista materialista y que fue muy difundido en Francfort a finales del siglo XVIII. También refleja dicha conferencia una crítica denostada de filósofos y escritores como Schelling y Hegel que recogen «los errores del viejo paganismo, como lo habían hecho los filósofos sensualistas para formar sus teorías estéticas [...], el panteísmo de Hegel que [...] declara que Dios no existe en su belleza ideal sino en tanto que el hombre reconociéndose a sí mismo, le ha realizado todo viviente en su conciencia, y expresado por medio del arte» (Villamil, 1874: 8). Para los apologistas católicos el concepto de una naturaleza evolutiva en la que las formas sensibles son limitadas y fragmentarias es inaceptable. Esta visión dialéctica de un mundo sensible en constante transformación y evolución cuestiona la cosmovisión cerrada e inmovilista del catolicismo para quien solo existe la unidad de la creación, imagen y reflejo de Dios.

por ser infinito y el elemento material que se diferencia del primero por su naturaleza limitada y fragmentaria. Aunque Lamennais, a diferencia de ciertos apologistas católicos más fundamentalistas en su enfoque, reconoce la importancia de los sentidos para captar y sentir las formas, aceptando de este modo una explicación más fenomenológica, afirma solo puede existir una armonía de lo bello, una belleza ideal mediante el vínculo insoslayable entre unidad y variedad. La observación del mundo sensible no es más que la vía predilecta para acceder a la armonía consustancial en la naturaleza entre la verdad y lo bello. Lamennais rechaza por lo tanto el arte que solo sería una copia de la naturaleza; la verdad no puede trasparecer en el Arte mediante la imitación y necesita la reproducción «del tipo ideal al que sólo puede accederse por la mente, tipo ideal que al encarnarse en la naturaleza no puede captarse con los sentidos».²

La belleza pues, se muestra con toda su perfección en el orden de las cosas invisibles ya que su esfera propia es el mundo espiritual y en este señaladamente el orden moral. La estética moderna no es más que otra rama de la ciencia racionalista que afirma que la belleza es el término de todo conocimiento adquirido por los sentidos. La estética del Ave María, que se alimenta en las fuentes de la filosofía platónica, y dictamina que la belleza no puede ser más que el reflejo de un ideal de belleza, se fundamenta en un discurso totalizante.

Esta concepción conlleva consecuencias evidentes en el momento de plantearse la cuestión de la representación en el arte y también en la literatura. La primera consecuencia es la oposición tajante entre un mundo esférico y cerrado en el que belleza y orden moral están indisolublemente unidos y una realidad movidiza y fragmentaria cuyas formas y cuyos objetos tienen vida autónoma.

Nos ha parecido relevante citar extensamente algunas definiciones de la belleza contenidas en la obra de Jungmann, definiciones a las que se acogen muchos católicos, ya que se ve claramente que la estética católica no se desvincula de una visión moral y teológica. La estética moderna, rama de la filosofía materialista, del racionalismo y del sensualismo, se opone fundamentalmente al catolicismo ya que, según nos dice Manuel Pérez Villamil en *La Ilustración Católica*:

no hay ciencia que no sea deudora al catolicismo de sus principios esenciales, ni arte que le deba el fundamento de sus reglas y la ley de sus progresos ya que la base fundamental de la Estética verdadera [...] es Dios, principio, centro y fin de lo bello (1878: 4).

2. «On a vu, en effet, que l'intelligence, dans ce qui la constitue radicalement, est la faculté de percevoir le Vrai ou le nécessaire, l'invariable, l'absolu, c'est-à-dire de percevoir Dieu et les idées en Dieu. [...] Mais le vrai peut être perçu, soit immédiatement en lui-même, soit à travers le voile des choses extérieures ou des formes sensibles qui manifestent, au sein de l'espace et du temps, les idées, les types, les modèles éternels de tout ce qui est. Le Vrai ainsi perçu prend le nom de Beau, et le Beau est le Vrai manifesté dans une forme sensible. Dès que l'homme en a la vision, il s'unit à lui par l'amour et cherche à le reproduire dans ses œuvres [...]» (Lamennais, 1881: 347).

Se trata de un planteamiento fundamentalista del arte ya que se considera que la civilización cristiana lo contiene todo. Aunque lo recupera para cristianizarlo, la doctrina católica afirma que el mismo concepto de estética es falso e inútil. En uno de los discursos que inaugura el curso de *Historia de las Bellas Artes de los Estudios Católicos*, Manuel Pérez Villamil, conocido crítico de arte, director de *La Ilustración Católica* y profesor en la facultad de Filosofía y Letras de Madrid, afirma que no se había sentido antes la necesidad de abrir cátedras de estética ya que «la misma Biblia nos revela que las criaturas son bellas y su belleza descende de Dios; de modo que, según los Libros Santos, la belleza es un atributo divino y la belleza de las criaturas tiene su principio en el Creador» (Pérez Villamil, 1874: 10). No cabe duda de que «los falsos filósofos del pasado siglo, cuyo cometido era combatir el catolicismo, dirigieron sus acechanzas a todas las esferas de la vida social» y se dieron cuenta de la importancia de las bellas artes «campo de fecundas glorias para la Iglesia de Cristo» (Pérez Villamil, 1874: 5-6).

Recoge Villamil los argumentos de filósofos como Jungmann, al que cita explícitamente, para manifestar que «Dios, ser infinito, no puede manifestarse por medio de las formas sensibles que necesariamente son limitadas» (Pérez Villamil, 1874: 8). El discurso de Pérez Villamil recoge todas las críticas demoleadoras del catolicismo con respecto a lo que llama los filósofos anti-cristianos.

Como es habitual, la superioridad del dogma católico y, por ende, del dogma estético, se demuestra con referencias a periodos ejemplares de la historia del catolicismo: el arte regenerado por las doctrinas del Evangelio es el que ofrece el espectáculo magnífico del arte cristiano con sus templos levantados en los siglos XII y XIII. Nos dice Villamil que:

con el periodo del Renacimiento clásico, empiezan a extraviarse las ideas artísticas en Europa; en aquel periodo, divorciáronse las ideas de belleza y bondad y se dio un desprecio absoluto hacia el arte espiritualista de la Edad Media y aquel culto idolátrico a los restos mutilados del arte greco-romano (Pérez Villamil, 1874: 13).

En la mayoría de los textos de la época, se destaca la superioridad del arte inspirado por la teología católica, el arte eclesiástico. Las definiciones de la estética no pueden disociarse de las contingencias religiosas y políticas. Las reivindicaciones nacional-católicas del arte cristiano conllevan el total rechazo del periodo posrevolucionario en el que se «afirmó la gerigonza del racionalismo alemán [...] manchada con las suciedades del sensualismo alemán» (Pérez Villamil, ILC, 7 noviembre 1878).³

3. «[...] sobre la poesía de lo pasado, de las tradiciones piadosas, de las ruinas monumentales, de los recuerdos caballerescos, hay para nosotros el sentimiento de la nacionalidad unido al espíritu religioso, con cuyos elementos se ha formado España, y ha llenado en su día la historia del mundo» (Villamil, ILC, 14 enero 1878).

Estética católica y restauración católica

Manuel Pérez Villamil se sitúa en la obra de restauración social emprendida por la Iglesia católica a partir de la Restauración. Se fundan en 1874 los Estudios Católicos como cátedra de teoría e historia de las Bellas Artes, cátedra confiada al propio Villamil:

Por la importancia y trascendencia de los frutos que produce, es la esfera de las bellas artes una de las que más llaman en el día la atención de los sabios católicos y es una de las que exigen más urgente y general estudio para contener los estragos que causan en ella la impiedad y la ignorancia de los sofistas y vándalos del siglo XIX (Pérez Villamil, 1874: 4).

La conservación del patrimonio artístico y el cultivo de los estudios estéticos son dos requisitos para defender lo que se define como arte cristiano. En dichos Estudios Católicos, se reivindica la obra de san Agustín que contribuyó, a juicio del autor, a las verdades fundamentales de la estética católica. No puede desvincularse esta iniciativa de las que se emprenden en el ámbito de la literatura y del arte en general: crítica literaria y artística en toda la prensa católica, círculo de buenas lecturas y buenos libros que recogen los dogmas de lo bello virtuoso y del deleite útil. El mismo Alejandro Pidal y Mon, discípulo de Ceferino González que impulsó durante la Restauración la malograda Unión Católica, fue uno de los católicos que más contribuyeron en favorecer la publicación de revistas que incidiesen sobre el terreno cultural ya que de lo que se trataba era defender el catolicismo «no sólo como religión, sino como ciencia, como política, como literatura, como arte» (Hibbs, 2011a: 374). El arte tiene una gran misión social y tiene por objeto directo e inmediato lo bello: «la misión del arte no puede ser más sublime ya que se trata de perfeccionar la vida humana acercándola a su ideal, que es el mismo Dios» (Pérez Villamil, 1874: 12). Afirma que «el Catolicismo tiene solución para todos los problemas que la razón del hombre no puede resolver y la luz de sus doctrinas alumbrará el extenso campo de las ciencias y de las artes» (Pérez Villamil, 1874: 3).

Desde la ILC es donde Villamil expone con mayor firmeza lo que supone la re-catolización de la sociedad española «comunicar este movimiento católico a nuestra vida social y privada, reproduciendo en páginas vivas los hechos, movimientos, personajes y demás elementos de la restauración católica» (Hibbs, 2011a: 375). Algunas publicaciones se convierten en verdadero rescate del arte religioso.

Es de subrayar la especial involucración de los católicos en las exposiciones de Bellas Artes de Madrid, el lugar destacado de la crítica artística en las ilustraciones. Mediante crónicas redactadas por los historiadores de arte y escritores católicos destacados como Valentín Gómez, Manuel Ossorio y Bernard y Manuel Pérez Villamil autor, entre otras, de un extenso estudio titulado *La Virgen*

santísima y el arte cristiano (ILC, 1878). Se trata de apuntes para un libro sobre la influencia del catolicismo sobre el arte y de su rechazo tajante de la llamada estética moderna y materialista, que se reduce a calco de la naturaleza, a una copia servil de la realidad:⁴ «La verdad estética no se aprende en las cátedras de los Ateneos, apréndese en los manantiales de la bondad infinita[...]. Así que asentamos la base fundamental de la *Estética* verdadera que es Dios, principio, centro y fin de lo bello» (Pérez Villamil, ILC, 7 noviembre 1878).

El desarrollo de cultos como el culto mariano sirve de pretexto para justificar una estética que se fundamenta en principios religiosos: «Este renacimiento del arte cristiano coincide, como es natural, con el renacimiento del culto de la Virgen, que sin extinguirse nunca, había decaído también en medios de las tinieblas de la revolución moderna» (ILC, 7 enero 1879).

En la prensa católica se erigen verdaderas cátedras del buen gusto literario, del género novelesco ortodoxo. Tanto las críticas literarias como artísticas de dichas revistas constituyen una cantera sustancial para los investigadores que se interesan por la cultura católica del XIX. Mencionemos por ejemplo revistas como *La Hormiga de Oro* con crónicas como «Un rato de conversación» de Llauder sobre novela y literatura. Dichas notas bibliográficas constituyen un auténtico catálogo de obras edificantes, y una crítica de las obras literarias contemporáneas. La mayor parte de las obras recomendadas están en venta en la Librería de *La Hormiga de Oro* lo que demuestra la voluntad de la Iglesia de controlar a la vez la producción y la difusión material del impreso.

Estética del Ave María y arte nacional

El arte tiene un cometido social; de hecho hay que introducir la estética y el estudio del arte en «cátedras elementales» para que la enseñanza del arte «sea más interesante y útil, procurando reivindicar para el arte español el alto lugar que le corresponde en la historia general del mismo y haciendo accesibles a todas las clases sociales el estudio de los monumentos más notables de nuestra patria» (Pérez Villamil, 1874: 18)

También es el fermento de la historia nacional. Desde múltiples instancias, se va fraguando una visión nacionalista del arte, mejor dicho de la cultura católica. Para conocer el verdadero espíritu de la historia de la patria, hay que buscar «en el arte la clave misteriosa de sus hechos memorables» afirma Villamil (1874: 15).

Esta visión nacionalista del arte se afirma como un rechazo a la modernidad y a lo extranjero: el estudio de las bellas artes y del arte, incluyendo el español

4. En una serie de artículos titulados «El arte materialista», el escritor católico, novelista y crítico de arte Valentín Gomez, arremete contra el arte objetivo o materialista: «Pero hay épocas en que el arte, como los criminales emperdenidos, no tiene ni pudor, ni dignidad, ni respeto, ni ideal, limitándose a considerar la naturaleza y el hombre como materia explotable u objetos para la diversión» (ILC, 5 abril 1886).

«ha logrado en el extranjero un gran desarrollo pero nunca satisfará las necesidades de nuestra patria» (Pérez Villamil, 1874: 18). Se destaca la superioridad del arte español ya que ningún pueblo ha sido más rico en obras artísticas de todos géneros. Esta superioridad es la que se reivindica en los ámbitos de la arquitectura, de la pintura y de la literatura. Claro testimonio de esta empresa de recuperación ideológica y nacionalista es la organización de los centenarios de pintores como Murillo, de escritoras como santa Teresa de Jesús, así como la celebración de la muerte de autores como Fernán Caballero. También cabe recordar en 1879, los intentos de restauración de los monumentos religiosos: la restauración de la basílica de Montserrat, Covadonga: monumento insigne de la reconquista española. Se llega a organizar una campaña de donativos ya que la basílica refleja una visión histórica: la de un orden cristiano inmutable.

La producción y la reproducción del nacionalismo con los grandes mitos históricos se asientan en una concepción del arte que se caracteriza por su estatismo y su intemporalidad. Para rescatar lo propio de la nacionalidad, conviene fijar las huellas que se van borrando de las costumbres nacionales y cultivar «la historia viva de lo pasado»: viñetas, cuadros populares, escenas costumbristas.

Este planteamiento nacionalista es el que encontramos en los prólogos de las obras literarias de la época o en manuales de literatura como los del Padre García Blanco (*Historia de la literatura en el siglo XIX*) o del agustiniano Conrado Muiñoz, autor de una descolorida novela histórica, *Simi la hebrea* (1891). Retomando el conocido prólogo del Duque de Rivas para la novela de Fernán Caballero, *La familia de Alvareda*: «Una novela original española, en que se pintan costumbres nuestras, en que se inculcan sanas y consoladoras creencias» (Fernán Caballero, 1856: II).

No insistiré sobre la conocida polémica que enfrenta ortodoxos y heterodoxos en el campo de batalla de la novela naturalista, pero esta polémica revela la identificación tan frecuente en los esquemas ideológicos de la época entre fe y nacionalismo. Francia es tradicionalmente uno de los principales focos de corrupción. Se identifica el naturalismo con la decadencia de las sociedades modernas y, en 1885, *La Hormiga de Oro* emprende una verdadera cruzada contra el sensualismo, el materialismo de la literatura moderna. Esta cruzada es la que emprende también Antolín López Peláez autor de la conocida obra *Los daños del libro* (1905) al dedicar varios capítulos a la novela naturalista. Este nacionalismo literario artístico viene de la mano de un catolicismo férreo.

También trasparece, en las cátedras literarias de la época, el ideal de belleza inspirado por el espíritu religioso. Resulta muy esclarecedor en este aspecto el prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo para la novela costumbrista *Los Mayos* (1879) de Manuel Polo y Peyrolón.⁵ A juicio del prologuista, el mayor mérito de Polo y

5. Manuel Polo y Peyrolón, escritor católico y costumbrista, retrata en numerosas novelitas y en cuentos los usos y costumbres de Aragón. Entre sus obras más difundidas, mencionemos *Los Mayos*, *Realidad poética de mis montañas*. *Cuadros de costumbres de la Sierra de Albarracín* (1873), cuyo título ilustra perfectamente las

Peyrolón, catedrático del Instituto de Teruel y «acérrimo defensor de la filosofía cristiana y grande enemigo de la barbarie krausista», es haber contribuido a enriquecer el caudal de una literatura costumbrista que refleja el sabor del pueblo español, tipos «que por su delicadez y elevación moral parecerían inverosímiles si pluma menos diestra los trazara» (Menéndez Pelayo, 1879: 2-3).

Menéndez Pelayo no puede menos que ensalzar la novela costumbrista cristiana que, bajo la pluma de un Pereda, de un Trueba y de un Polo y Peyrolón rescata el fondo inmovible de las tradiciones españolas. Más crítico que sus coetáneos en cuanto a la valoración estética de determinadas obras, Marcelino Menéndez y Pelayo pone en evidencia una de las cuestiones peliagudas para los escritores católicos que se precian de respetar los cánones de lo moral y de lo bello: la cuestión del estilo. Se perciben en las líneas de este prólogo las dudas que pueden existir en cuanto al mérito literario de determinadas obras. Por ejemplo no duda en cuestionar el valor estilístico y interés de las novelas de Fernán Caballero; tampoco deja de recalcar la «severa y pudibunda moralidad» de los cuentos de Polo y Peyrolón que atenúa, a sus ojos, el valor literario de su obra (Menéndez y Pelayo, 1879: 7).⁶

Si la amenidad no está reñida con el mérito, habrá que esperar a las últimas décadas del siglo para que se reconozca el valor literario de escritores como el Padre Coloma, e incluso el propio José María Pereda «eminentísimos novelistas y de sanas tendencias» (Menéndez Pelayo, 1879: 7) y que se aprecie independientemente de los estrictos criterios morales. En todo caso, la novela de costumbres católica puede acercarse a moldes más cercanos del realismo siempre y cuando este realismo no altere el poso profundamente nacional de los usos populares. El debate del siglo XIX en España sobre la literatura nacional es muy revelador de los temores de una institución, más precisamente la institución eclesiástica, ante géneros literarios como la novela que reflejan la realidad compleja y move-

convicciones estéticas del autor («poetizar» la realidad), y *Borrones ejemplares* (1883) y *Páginas edificantes* (1891). Polo y Peyrolón también es un conocido apologista cuyos numerosos opúsculos y folletos constituyen una acérrima defensa del catolicismo tradicionalista. En su abundante producción, se destacan *Elogio de Santo Tomás de Aquino, El cristianismo y la civilización* (1881), *Errores y horrores contemporáneos. Conferencia contra el materialismo, el ateísmo, el indiferentismo y la inmoralidad* (1894). Contribuye, como otros conocidos apologistas católicos como Félix Sardá y Salvany y el Padre Claret, a popularizar la literatura religiosa mediante la publicación de colecciones de folletos de propaganda. Estos folletos, publicados por la Imprenta Manuel Azufre en Valencia, se vendían por el módico precio de diez céntimos de peseta.

6. Al comentar la obra de escritores reconocidos por su intachable moralidad y su respeto de lo bello ideal, Menéndez Pelayo establece una interesante jerarquía entre las obras que valen por sus cualidades morales intrínsecas y las que merecen el reconocimiento por razones meramente literarias y estilísticas. Al referirse a las obras de Trueba, Fernán Caballero y Polo y Peyrolón, comenta: «Siempre me ha llamado la atención el privilegio que estos autores y otros pocos más disfrutaban, de ser trasladados y leídos en todas las naciones de allende. ¿Es por sus intrínsecos méritos literarios? A decir verdad, y sin hacerles ofensa, yo no lo creo. Conozco novelistas españoles modernos que en la contextura y la trabazón de la fábula, en el vigor y la individualidad de los caracteres, en la soltura y gracia del diálogo, vencen o igualan a los citados. El interés del asunto en las novelas de Fernán Caballero, suele ser bien escaso; el estilo es flojo y descosido; cuando el novelista diserta, lo hace bastante mal» (Menéndez Pelayo, 1879: 6).

diza. La visión tomista propicia la reivindicación de obras artísticas en las que religión y belleza no pueden dissociarse. Mediante los valores fijos y eternos que refleja, la literatura costumbrista encarna «la esencia íntima y la vida tradicional del pueblo español» (Menéndez Pelayo, 1879: 6). El autor del prólogo de *Los Mayos* nos ofrece una esclarecedora definición de lo que es la novela costumbrista tradicional, el género por excelencia, con la novela histórica, que deben cultivar los escritores que se precian de católicos. Aunque las exigencias estéticas en cuanto a estilo y textura narrativa no pueden ignorarse, la inspiración moral y cristiana sigue siendo el criterio imprescindible:

Según nuestro leal saber y entender, el autor de *Los Mayos* ni es idealista, ni realista: se inspira siempre en la naturaleza, que es la más abundante y cristalina fuente de inspiración; y aunque se propone embellecer lo bello, no puede prescindir de ciertos toques locales característicos, sin los que sus cuentos resultarían más o menos fantásticos, pero nunca de costumbres (Menéndez Pelayo, 1879: 11).

En las últimas décadas del siglo, la polémica con respecto a la literatura realista y naturalista se había exacerbado y obras como las de José Jungmann se convirtieron en referencia para los apologistas y escritores católicos. A la «Estética de la indiferencia [...] esencialmente atea» se opone la estética del Ave María y de la belleza suprasensible (Jungmann, 1882: 199).

Frente al lenguaje de la búsqueda y de la realidad movедiza y compleja en un siglo en el que se manifiestan nuevas corrientes filosóficas y artísticas, la Institución eclesiástica y determinados sectores del catolicismo esgrimen un discurso excluyente y totalizante. La belleza se considera como el reflejo de una verdad y no como la expresión de una realidad. La exaltación de una estética «católica» se convierte en el fundamento de las reivindicaciones nacional-católicas españolas frente a las corrientes estéticas extranjeras.

Bibliografía

- BALMES, J. (1963), *Obras completas, Filosofía elemental*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXIII.
- BURKE, E. (1807), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Alcalá.
- HIBBS, S. (2011a), «Las ilustraciones católicas en el siglo XIX: el difícil compromiso entre las exigencias de la comunicación moderna y la ideología católica», en B. Rodríguez Gutiérrez, Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, Santander, Publican Ediciones, 2011 (373-391).
- (2011b), «Las traducciones de Fr. Lamennais (1782-1854) en España», en E. Rubio, M. Sotelo, M. Cristina, V. Trueba, B. Ripoll (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Actas V Coloquio de la Sociedad de Literatura Es-

- pañola del Siglo XIX (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008), Barcelona, Universitat de Barcelona / PPU (235-254.)
- JUNGMANN, J. (1882), *La belleza y las bellas artes según las doctrinas de la filosofía socrática y de la cristiana*, traducida directamente del alemán por J. M. Ortí y Lara, Madrid, Tip. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.
- LAMENNAIS, F. (1881), *De l'art et du beau*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1879), «Prólogo», en *Los Mayos*, Madrid, Librería Católica (5-9).
- PÉREZ VILLAMIL, M. (1874), *Las Bellas Artes, discurso leído en la solemne apertura de los Estudios Católicos de Madrid*, Madrid, Imprenta Fundición y Estereotipia de D. Juan Aguado.
- (1878), «La Virgen santísima y el arte cristiano», I, II, V y VI, en *La Ilustración Católica*.
- POLO Y PEYROLÓN, M. (1873), *Realidad poética de mis montañas. Cuadros de costumbres de la Sierra de Albarracín*, Valencia, Imprenta Católica de Piles.
- (1876), *Los mayos. Costumbres populares de la Sierra de Albarracín*, Madrid.
- (1883), *Borrones ejemplares. Apuntes sobre Fernán Caballero*, Valencia, Imprenta de Manuel Azufre.
- (1894), *Errores y horrores contemporáneos. Conferencia contra el materialismo, el ateísmo, el indiferentismo y la inmoralidad*, dada en la Sociedad Científico-Literaria de Valencia, Valencia.
- SAN AGUSTÍN (1985), *Escritos apologéticos*, Tomo V, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- (2009), *Obras completas. Obras filosóficas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SCHMIDINGER, H. M. (1994), «El mundo español y portugués. La Península Ibérica», en E. Coreth, W. M. Leidl, G. Pfligersdorffer (eds.), *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX*, Tomo 2, Madrid, Encuentro Ediciones (220-228).
- VALVERDE, C. (1994), «Ceferino González (1831-1894)», en E. Coreth, W. M. Neidl, G. Pfligersdorffer (eds.), *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX*, Tomo 2, Madrid, Encuentro Ediciones (229-241).

Hacia una estética del lenguaje interior en la novela del *gran realismo* del siglo XIX

Yvan LISSORGUES

Université de Toulouse II – Le Mirail

En 1921, escribía Miguel de Unamuno: «Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogía por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera» (Unamuno, 1921: 14).

A demostrar, sin particular originalidad, que tal desprecio es totalmente injusto y que se equivoca el gran don Miguel tienden las palabras que siguen...

Para todos los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, el objeto de la novela, según afirma Galdós en su discurso de recepción de 1897 en la Academia Española, es «el hombre y la sociedad contemporánea» (Bonet, 1999: 218-226). Todos, desde Pereda hasta Valera, es decir dos límites ideológico-estéticos de un panel en el cual destacan Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón, y otros; todos escenifican en sus obras al hombre en la colectividad de su tiempo, sin olvidar el telón de fondo de la naturaleza. Nótese que en la fórmula de Galdós, si la sociedad observada y representada es la contemporánea, el hombre se enuncia sin calificativo, lo cual significa que además de persona social, el hombre y la mujer son seres humanos de irreductible individualidad.

El personaje literario de la novela realista, para representar realmente al hombre, no puede limitarse a ser tipo, como en el folletín, u hombre abstracto, según la estética del clasicismo; tampoco debe definirse únicamente por su fisonomía, sus relaciones con el medio y su comportamiento. Para que el personaje contribuya a que el mundo literario produzca el efecto de realidad, es preciso que tenga todos los atributos de una persona de carne y hueso, que también se le vea o se le oiga, de una manera u otra, pensar y sentir. La verdadera estética realista es la que tiende a producir la mayor y la mejor ilusión de realidad y esta depende, en gran parte, del grado de densidad interior que alcanza el personaje. Cada uno tiene su lenguaje de por dentro que es el que le presta, no hay preterición que valga, su creador, el autor, por medio del narrador.

El problema literario del lenguaje interior puede estudiarse según dos métodos:

Pueden estudiarse las capacidades del creador como esteta de la vida interior, a partir de sus conocimientos afirmados de una «ciencia del alma» en pleno auge entonces en Europa y cada vez más presente en España, de su lucidez frente a la complejidad del problema, de sus intenciones al respecto, de la posición crítica que le parece más oportuno adoptar con relación a sus personajes. Sin embargo, si esta conceptualización más o menos teorizada, anterior, posterior o simultánea a la escritura, condiciona necesariamente la creación ficcional, la única realidad literaria es la del texto de la novela, si tomamos como objeto la novela y es el caso aquí, aunque por lo que se refiere a la revelación de la interioridad, la poesía, la lírica ante todo, ofrece un rico y denso campo de estudio; y el teatro también, como muestran los intentos de renovación de Galdós.

El otro método, pues, es el que consiste en analizar los textos, mejor dicho, una serie de textos seleccionados por focalizarse en la vida interior del personaje, para mostrar cuándo, por qué y sobre todo cómo se manifiesta la voz interna de la conciencia o de la inconsciencia o hasta, si se llega a tanto, de la subconsciencia.

No cabe duda de que los dos métodos se completan y, aun, que podrían fundirse; es decir, partir del texto, analizarlo y explicarlo, en parte acudiendo a los conocimientos de la «ciencia del alma» del autor, a su concepción del ser humano y a su proyecto literario, es decir su estética al respecto.

Para mayor claridad y sobre todo para dejarle al texto su autonomía literaria, seguiremos sucesivamente los dos métodos en el orden anunciado, es decir terminando por la lectura de la voz interior en los textos, porque estos encierran la última y la única verdad acerca de la realidad del personaje y porque la representación depende, en este campo como en todos los demás, de «la conciencia y habilidad» del autor.

Por lo que se refiere a la estética del personaje, casi todos los novelistas antes citados han dado su opinión, pero los que más han discurrido sobre la complejidad de la representación del ser humano son Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas, sobre todo este último, que es el único en profundizar realmente la problemática en todas sus dimensiones; a él acudiremos más que a otros, que solo entran en el juego cuando se pone de moda la mal llamada «novela novelesca» o sea novela psicológica, iniciada al final de la década de los ochenta por Paul Bourget, Marcel Prévost y otros autores franceses en lucha contra el naturalismo. Pérez Galdós, gran observador del hombre de su tiempo, y gran lector, parece estar muy abierto a los descubrimientos de la psicología; sus novelas revelan que va siempre en busca de nuevos datos sobre la «ciencia del hombre» y es el primero en hacer soñar a sus personajes. Pero no se exhiba mucho sobre sus concepciones y sus prólogos, artículos o discursos, muy importantes, si marcan pautas decisivas en las orientaciones del arte de novelar, no aclaran mucho su concepción del hombre, y menos aún del hombre interior. Gracias a los estudiosos de la obra de doña Emilia, José Manuel González Herrán (González Herrán, 1989), Marisa Sotelo (Sotelo, 1999) y particularmente gracias al sintético

trabajo de Cristina Patiño «El tratamiento del personaje: la psicología en la novela» (Patiño, 1998: 208-220), resulta aclarada la concepción al respecto de la autora de *Los pazos de Ulloa*. Pero nadie regateará la posición paradigmática de Clarín sobre esta cuestión; él más que todos ha indagado en los valores de interioridad y no puede extrañar que se le tome, en este campo como en otros, como pauta referencial. Además es el único que mantiene, frente a Galdós y a doña Emilia, una posición que le permite gracias a un narrador superior, usar de todas sus cualidades introspectivas e intuitivas. El debate sobre este punto es de gran alcance estético.

Valga esta larga introducción como un estado de la cuestión.

La efervescencia cultural de los años ochenta y la «ciencia del hombre»

La literatura del gran realismo es tributaria de la renovación científica, filosófica y cultural que se opera en España en la segunda mitad del siglo XIX. La compleja conjunción de influencias exteriores y de orientaciones nacionales y sobre todo la emergencia de una élite intelectual culta y con disposiciones artísticas, entre la cual destacan los que van animados por un progresismo dinámico y altruista, vitalizado en gran parte por los valores interiorizados derivados del krausismo, todo hace que el fin de siglo vea surgir una edad de oro de las letras, en la que la novela es el género hegemónico. Es una verdadera revolución cultural la que se inicia por los años de 1876, después y como consecuencia de la gran sacudida moral del fracasado sexenio revolucionario.

Resumiendo a más no poder, diremos que empiezan a apasionar en España ramos de una ciencia en plena expansión en Europa, como la psicología, la psicofisiología, la medicina, las ciencias naturales, la ciencia histórica, las nuevas filosofías positivistas, materialistas e incluso espiritualistas, el darwinismo, el evolucionismo, el transformismo y hasta el esbozo de una mal llamada ciencia literaria, el naturalismo. En breve, un babélico remolino de ideas nuevas envuelve a España. Se hacen familiares, gracias a la prensa, a los debates del Ateneo, a polémicas abiertas, unos nombres ya famosos en el ámbito europeo, Claude Bernard, Wundt, Charcot, Renan, Lavisse, Comte, Proudon, Marx, Zola, Flaubert, Dickens, etc. y paro de citar, no sin antes evocar a Taine, admirado por Menéndez Pelayo y cuya influencia sobre los críticos y los novelistas, desde Pardo Bazán hasta Clarín, es evidente y confesada. Un sinnúmero de nombres de científicos, filósofos y literatos extranjeros esmaltan los artículos de doña Emilia, Clarín, Palacio Valdés, González Serrano, Altamira y otros muchos. Algunos estudiosos empiezan a especializarse en las nuevas ciencias: González Serrano en psicología, Simarro Lacabra y Ramón y Cajal en psicofisiología e histología. Lo dicho, por muy breve que sea, pretende dar idea de lo que puede llamarse revolución cultural de los años ochenta, y que puede explicarse, por la casi proclama de Clarín de 1879: «El verdadero españolismo consiste en importar los elementos

dignos de aclimatarse en nuestro propio suelo y en estudiar cuidadosamente para asimilarlo cuanto fuera se produce que merece la pena de verlo y aprenderlo» (Alas, 1878b; *OC*, 2002, V: 83).

En el campo literario, los años de 1880 a 1884 son el momento del gran debate en torno a la doctrina naturalista de Zola y, sobre todo, 1881 es la fecha de publicación de *La desheredada*, verdadero pórtico del arte nuevo de hacer novela que abre el periodo del *gran realismo* español del siglo XIX, con, entre otras renovaciones, una nueva concepción del personaje literario, debida en gran parte a las aportaciones de la psicología y de la psicofisiología y a la influencia de obras literarias de Flaubert, Zola, Dickens y otros muchos, y más tarde de Tolstoi. Emma Bovary, Anna Karenina, el abate Mouret, Coupeau y Gervasia (*L'Assommoir*), el abate Faujas (*La conquête de Plassans*), etc., son figuras de una galería de muestras que iluminan el «coloquio» que los novelistas españoles mantienen con sus homólogos europeos.

Volviendo a la psicología, podría ser interesante mostrar cómo se reciben en España las orientaciones y concepciones que en Europa entrecruzan el campo de la llamada aquí «ciencia del alma», levantando debates sin fin y hasta polémicas más o menos agudas (Lissorgues, 2010: 305-415; 2011: 195-221). El texto que con más fuerza señala la nueva ruta que deben tomar la ciencia en general y la psicología en particular es, en 1878, el prólogo de Salmerón a *Filosofía y Arte* de Hermenegildo Giner (Giner, 1978), del cual saco las siguientes citas significativas acerca de lo que ha de ser la psicología:

No basta hoy la especulación [...] se necesita a lo menos conocer los capitales resultados de la observación y de la experimentación en las ciencias naturales; penetrar [...] en las regiones de lo inconsciente; indagar en la composición de la psico-física la unidad indivisa de la realidad [...]. La dualidad radical de cuerpo y espíritu, la división de lo inconsciente y la conciencia [...] son restos de la antigua escisión entre la realidad y el pensamiento. [...] Que la evolución de lo inconsciente debe explicar la producción de la conciencia [...] son los dos términos bajo los cuales se mueve toda la ciencia contemporánea.

Este prólogo de Salmerón puede considerarse como el texto fundador de la ciencia del alma en España a partir de los años setenta (Lissorgues, 2010: 404-405). Así lo entiende Clarín al saludar, encareciéndola, la «modernísima corriente de la ciencia» estudiada por su antiguo profesor de metafísica, pues «llega a entrever la posible solución de esta secular antinomia entre idealismo y sensualismo, entre el núcleo inmediato de la conciencia y lo esencial de lo inconsciente» (Alas, 1878; *O. C.*, 2002, V: 904-908). Quien más que nadie contribuye a aclimatar la ciencia psicológica en España es Urbano González Serrano.

No es neurólogo, no ha colaborado nunca en ningún laboratorio, es tan solo un profesor de Filosofía, cuya actividad investigadora está centrada en la psicología, analizando y discutiendo los trabajos de todos los psicólogos, fisiólogos y

psicofisiólogos europeos y difundiendo todo lo que le parece digno de ser conocido de sus compatriotas. Desempeña en España un papel parecido al de Théodule Ribot en Francia, que por su parte da a conocer las orientaciones psicológicas vigentes en otros países. «Nadie —escribe González Serrano— ha contribuido a vulgarizar ideas que parecían patrimonio exclusivo de algunos» (González Serrano, 1901). En cuanto a concepciones, González Serrano discrepa del empirismo positivista de su ilustre colega francés. Es importante subrayar que para don Urbano como para todos los novelistas que nos interesan, el espíritu, aunque condicionado por el cuerpo, por la materia, «está dotado de actividad propia, espontánea» (González Serrano, 1880: 30), que es «*el alma energía consciente y libre que obra por sí misma* (aunque con la colaboración del cuerpo), *pensando, sintiendo y queriendo*» (González Serrano, 1893). Nunca se le escapa la complejidad de los fenómenos psíquicos: «En los más profundos, tenues y delicados limbos de la vida humana aparece la complejidad de sus fenómenos tan invisibles que el análisis más perspicuo no se atreve a decidir de plano de su naturaleza espiritual o corporal» (González Serrano, 1880: 63). Es que don Urbano, como la gran mayoría de los intelectuales españoles y, entre ellos, nuestros novelistas, no ha hecho suyo el sueño del «infinito porvenir de la ciencia», según el cual todo, a corto o largo plazo, tendrá explicación científica, y discrepa de las rotundas extrapolaciones de los psicofisiólogos experimentalistas franceses (Charcot, Binet, Ribot), alemanes e ingleses (Wundt, Hartmann, Spencer) y de sus atrevidas inducciones. Para todos los pensadores españoles, el espíritu es superior a la materia y los fenómenos psíquicos se caracterizan por su delicada complejidad; fuera de cualquier explicación metafísica, la vida, para ellos, sigue siendo un misterio.

Sobre la «ciencia del alma», Leopoldo Alas es muy prolijo ya desde los años ochenta, mientras que doña Emilia, si bien siempre atenta en sus obra de creación a la psicología de sus personajes, como todos los novelistas del *gran realismo*, solo expone sus concepciones al respecto a partir de los últimos años de la centuria, probablemente en la estela de la nueva orientación de la «novela novelesca». Como escribe Cristina Patiño:

Si bien es patente la inclinación de la autora de *Insolación* a tratar los componentes anímicos y espirituales de sus criaturas [...], el caudal de sus convicciones teóricas en este sentido no se había visto hasta ahora tan ensanchado. Abundan, en efecto, por estos años finiseculares, las referencias a obras y autores que, sobre todo en Francia, ya estaban siendo considerados maestros en la pintura de psicologías. [...] Descubre así de una manera consciente algo que su pluma de autora parecía haber encontrado bastante antes: la riqueza de matices de la psique humana, el hormiguelo de sensaciones y labilidad del pensamiento (Patiño, 1998: 208-209).

Veremos ulteriormente que doña Emilia tiene ideas bien precisas sobre el lenguaje interior y, conjuntamente con Galdós, sobre la posición del narrador con relación al personaje.

Galdós, por su parte, no es muy amigo de teorizar, como se ha dicho; prefiere asimilar en silencio cuanto puede robustecer su arte de novelar, pero no desdén, cuando se presenta la ocasión, la alusión que le revela al lector, en un guiño, que sabe más de lo que se parece. Un solo ejemplo: le atribuye a Máximo Manso una obra titulada *Memoria sobre la psicogénesis y la neurosis* y hace de él el traductor de Wundt, nada menos (Pérez Galdós, 1882; 1997: 107). Es una manera irónica de decirle al lector que él también ha leído cosas de la nueva ciencia, como, por ejemplo, el *Manual de psicología* del verdadero traductor de Wundt; es decir, Francisco Giner de los Ríos.

Para conocer la penetración en España de las nuevas aportaciones europeas sobre la psicología y la psicofisiología y para medir la implicación de estas ciencias en la construcción del personaje literario, el mejor camino pasa por las obras de Leopoldo Alas.

En sus cuentos y novelas, en *La Regenta* particularmente, y sobre todo en sus ensayos críticos, Clarín cita a menudo a los psicólogos y psicofisiólogos europeos y es de suponer que sus conocimientos al respecto proceden en buena parte de los trabajos de su amigo Urbano González Serrano. Aunque en ningún momento se considere psicólogo, Leopoldo Alas, como creador de personajes literarios, como crítico y como hombre, se interesa siempre por la «ciencia del alma» y cada vez más conforme pasan los años, según él mismo confiesa en el prólogo a *Cuentos morales*, donde declara que, para él a estas alturas, lo principal es «el hombre interior, su pensamiento, su sentir, su voluntad» (Alas, 1896; 1973: 8). Lo que nos ha llegado de su saqueada biblioteca personal, según el inventario, todavía inédito, de Carole Fillière, muestra que había leído muchas obras de los más eminentes psicólogos, psicofisiólogos y filósofos europeos de la época. En su obra narrativa, en sus conferencias de 1897 en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo sobre «Teorías religiosas de la Filosofía novísima» y sobre todo en sus 2500 artículos periodísticos alude a un sinnúmero de especialistas en la ciencia del hombre. No viene al caso meternos en engorrosas enumeraciones; solo importa decir que las citas o las alusiones resultan siempre oportunas, lo que pone de manifiesto un buen conocimiento de los autores citados. Un solo ejemplo, muy significativo, nos lo ofrece *La Regenta*. Las únicas lecturas que el narrador irónico le atribuye al «sensualista» Mesía son obras de Ludwig Büchner y de Jacobo Moleschott, dos psicólogos, alemán el primero y holandés el otro, pero los dos materialistas empedernidos (Alas, 1884-1885; 1981, I: 360). En cuanto a Ana Ozores, entre sus varios libros figuran obras del fisiólogo inglés Henry Mandsley, autor de *Fisiología del espíritu* y de *Fisiología de la inteligencia*, y del médico francés de la Salpêtrière, Jules B. Luis, especialista en patología mental; el narrador cita, siempre en clave irónica, a los tres sabios en un momento en que Ana sale de graves trastornos psíquicos (Alas, 1884-1885; 1981, II: 399).

En 1881, *La desheredada* es ocasión para nuestro crítico de declarar con entusiasmo que un gran paso se ha dado hacia la verdad de la representación de la

realidad social y humana. A partir de entonces podría abrirse un capítulo de estudio titulado «Psicología y literatura». Isidora Rufete, José María de *Lo prohibido*, Ana Ozores, Fermín de Paz, Fortunata, Jacinta, el abate Julián (*Los pazos de Ulloa*), Pedro Polo, la de Bringas, etc., son personajes de gran densidad interior, de quienes se puede decir, en términos de González Serrano que en ellos «no existe estado o determinación psíquica a que no corresponda cambio o alteración de lo fisiológico y viceversa» (González Serrano, 1880: 13). Es esta la idea más fácilmente aceptada por el naturalismo español y es la base científica de la construcción del personaje y de la «experimentación» novelesca. Isidora Rufete, por ejemplo, es un verdadero caso de esquizofrénico desdoblamiento de la personalidad, debido en gran parte a un patológico desarreglo de la imaginación favorecido por el medio. Isidora, escribe el narrador de *La desheredada*, se ha construido «una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrolla potente, construida por la imaginación» (Pérez Galdós, 1881; 1992: 58).

Cuando sale a luz *Lo prohibido*, en 1884-1885, el crítico Clarín declara que «por primera vez, se presenta [...] el dato fisiológico bien estudiado, en la literatura española [...]. Nadie había en España tomado en serio esta relación del cuerpo y del espíritu [...]. El análisis psicológico penetra más y más cada vez». No es exacto que sea la primera vez, y debe de saberlo el autor de *La Regenta*, que antes de escribir su novela estudió a Wundt y meditó en los trabajos de González Serrano. Dice Clarín de *Lo prohibido*:

Mérito grande de esta obra es el estudio serio, pero no aparatoso ni pedantesco, de las relaciones constantes e íntimas entre el elemento psíquico y el fisiológico. [...] En *Lo prohibido* [...] no se desdeñan los datos de la teratología y de la psiquiatría que tanto ayudan al arte (Alas, 1885b; *O. C.*, 2004, VII: 524).

Lo nuevo es que si la teratología y la psiquiatría ayudan al arte nuevo de hacer novelas, también la literatura puede ayudar a la ciencia. Sería posible en efecto, invirtiendo los términos, abrir otro capítulo titulado «Literatura y ciencia del alma». Sobre este punto merece que le demos la palabra a nuestro pensador:

¿En qué libro de ciencia va usted a buscar esta especial enseñanza que sólo puede dar el arte? [...] Trátase, por ejemplo, de la psicología y de la fisiología [...] ¿A quién recurre? ¿A Taine, por ejemplo? ¿Quién mejor que este sabio para explicarnos las relaciones del medio natural y del hombre? Pues Taine, al llegar a ciertas complejas materias nos remitirá ¿a quién se dirá? a los grandes novelistas (Alas, 1885a; *O. C.*, 2004, VII: 517).

Solo el novelista, según él, puede:

penetrar sin miedo en las intenciones, observar lo recóndito y arrancar a la realidad el disfraz de la abstracción, del sistema y de las clasificaciones para que se vea cómo

es ella misma, no como subjetivamente aparece en la obra parcial del que estudia interesadamente [...]. Entonces, psicólogos y fisiólogos como Taine, Spencer y otros muchos de tamaña importancia, colocan entre las fuentes de estudio las obras de este género» (Alas, 1885a; *O. C.*, 2004, VII: 518).

Dicho sea de paso, el primer análisis psicoanalítico de una obra literaria lo hizo Freud, en 1907 en *Le délire et les rêves dans la «Gradiva» de W. Jensen* (Freud, 1907: 1991).

Si la ciencia es buena, escribe Clarín en 1890, es insuficiente (Alas, 1891: 40-41). Para más amplias explicaciones remito a «Los problemas del conocimiento» en *El pensamiento filosófico religioso de Leopoldo Alas (1852-1901)* (Lissorgues, 1996: 201-212). A pesar de sus valiosas aportaciones, la fisiología y la psicología, al tener que delimitar el objeto de su estudio, mutilan la indefinida complejidad de la naturaleza humana. Ya en 1882, leyendo *Preocupaciones sociales* de González Serrano, se le ocurre que la ciencia psicológica moderna no considera al hombre entero, viviendo en el mundo, rodeado de sus semejantes.

Se necesita para conocer el espíritu viviendo, algo de lo que el naturalismo literario se propone hoy, siguiendo, en la observación y la experimentación [...], los procedimientos de las ciencias experimentales. Hay algo que la literatura, entendida así, puede únicamente suministrar a la ciencia es el estudio del hombre vivo, del hombre individualizado. [...] *La volckpsicología* procede de la ciencia y sus abstracciones; el estudio literario procede de la poesía (Alas, 1882; *O. C.*, 2004, VII: 195).

No puede sorprender que el psicólogo y filósofo fragmentario que es Leopoldo Alas coincida con Bergson cuando este critica los métodos de los psicofisiólogos.

Como observa atinadamente Monsieur Bergson en su excelente estudio acerca de los *Datos inmediatos de la conciencia*, hoy lo corriente es estudiar lo interior, lo anímico, con una preocupación inversa de la que nos dice Kant que empleemos para estudiar el mundo que de nosotros trasciende. Así como, según Kant, suponemos en la realidad la existencia de condiciones de ser que sólo son formas necesarias de nuestro pensamiento, así la ciencia moderna siguiendo en esto el pensar vulgar de todos los tiempos, considera la vida interior, y particularmente los datos de la introspección, con una plasticidad impuesta por la observación de lo exterior, que de ningún modo conviene a la conciencia de nuestra propia intimidad. De aquí muchas ilusiones, según Bergson, de la llamada psico-física, particularmente en lo relativo a las nociones de cantidad, intensidad, libertad, etc. (Alas, 1894; *O. C.*, 2005, VIII: 639).

Es una manera de decir que el mundo interior es tan complejo, tan distinto, que en él no rigen los conceptos racionales que se suelen aplicar al mundo de

fuera. Se aboga pues por una nueva conciencia introspectiva que preserve la naturaleza del mundo interior. Si no, ¿cómo captar la presencia de lo indiscernible en el alma, cómo percibir la *glosolalia* de un lenguaje inefable?

Al lado de los especialistas en psicología, entre los cuales destaca González Serrano, el «Ribot español», Clarín es el crítico y el novelista que se ha expresado más sobre la «ciencia del alma», por ser, probablemente, el más atento a la problemática humana abierta por aquellos años y el más curioso de todo lo que fuera se produce en el campo de la ciencia y de la filosofía. Su obra puede considerarse como paradigmática de un ambiente cultural en el que se bañan todos los intelectuales del momento y particularmente los que se dedican a la creación de un mundo literario que, según la orientación realista, éticamente compartida, es representación artística del hombre en la sociedad contemporánea.

El personaje literario y la «ciencia del hombre». Narrador y autor

La cuestión, tal vez insoluble, que se plantea es cómo y hasta qué punto los conocimientos de las recientes aportaciones de la «ciencia del hombre» han influido en la creación de «personajes de papel» tan vivos como seres reales. Y es un hecho que algunos destacan con presencia de seres vivos. Isidora Rufete, Ana Ozores, Fortunata, Fermín de Pas, el abate Julián, el padre Gil (*La fe*), se codean con Emma Bovary, Anna Karenina, etc., todo un mundo de personajes con visos de personas, bien reales en la mentalidad colectiva y tal vez más reales que los reales por ser más espectacularmente legibles. Estos personajes viven todos por fuera y de su comportamiento se deduce algo de su interioridad, pero la ilusión de su realidad es mucho más fuerte si los sentimos vivir por dentro, si captamos su lenguaje interior y si entramos en estética coincidencia con ellos.

En la representación del personaje, el narrador desempeña un papel determinante. Sobre este punto remitiremos a la oportuna puntualización de John Kronik, «La voz virtual de Leopoldo Alas: Clarín y sus narradores» (Kronik, 2002: 866), situada en la estela del estructuralismo. Oportuna por clarificar el activo papel en el texto de quien cuenta la historia y organiza (en apariencia) la narración. Si es verdad hasta cierto punto que «dentro del texto de ficción no existe el autor» y que «sólo existe el narrador»; si es verdad también, como dice no Kronik sino Lissorgues (1989: 11), que hay que distinguir entre el autor biológico y el autor implícito, por ser este, posiblemente, un desdoblamiento imaginativo de aquel, no puede negarse que el narrador es creación del autor que le concede su lucidez y le da el potencial poder de su saber. Este problema que se presenta en nuestro tiempo como un descubrimiento de la moderna perspicacia crítica, se lo plantearon en su siglo nuestros novelistas. Viene pues muy al caso el vivo debate abierto, en 1889, entre Clarín y Galdós a propósito de la forma teatral de *Realidad*, debate que en cierto modo había anticipado doña Emilia, en 1884, aplicando a la letra el precepto naturalista de la impersonalidad del narrador.

A propósito de *Pedro Sanchez*, Pardo Bazán le reprocha a Pereda obrar «como psicólogo» y «proceder por raciocinios, más bien que por el estudio de las acciones de sus personajes». Pues bien, para ella «el arte nuevo enseña a revelar los interiores movimientos del ánimo por los actos que inspiran; así, y no de otro modo, se manifiesta realmente la vida psíquica, puesto que vemos obrar a todos, y no vemos pensar a nadie». El comentario de Cristina Patiño que acompaña la cita basta para alzar la problemática a la altura del gran debate estético y ético que va a prolongarse en un futuro indeterminado: «Palabras bien elocuentes que insisten en la noción de inmediatez que doña Emilia atribuye al género novelístico y que ya desde los años de máxima vigencia del naturalismo no dejó de acatar: lo externo refleja algo interno, la superficie revela el fondo espiritual» (Patiño, 1998: 211-212). En cierto modo la impersonalidad naturalista anticiparía la técnica *behaviorista*... Hay que añadir, como escribe Cristina Patiño, que pasando los años, en la obra de doña Emilia «las maquinaciones cerebrales pasan a ocupar un puesto cada vez más relevante» (Patiño, 1998: 212).

El debate, indirecto, entre Clarín y Galdós es de gran alcance estético, pues en él está en juego la verdad de la representación de la interioridad del personaje y, desde luego, según la ética del realismo, la del ser humano. El problema es el siguiente: ¿debe el novelista limitarse a hacer obrar y hablar a su criatura, como recomendaba la Pardo Bazán en 1884 o considera que es papel de su narrador mostrarse superior desvelando cosas que se le escapan a la criatura? La realidad literaria de la obra de Clarín da una primera respuesta; en *La Regenta*, durante el período de plenitud de la estética naturalista, obra un narrador que conoce al personaje mejor que el personaje mismo y lo confiesa, como en el ejemplo siguiente: «Seguía el Magistral ocultándose a sí mismo las ramificaciones carnales que podía tener aquella pasión ideal» (Alas, 1884-1885; 1981, II: 196). Son frecuentes en esta primera novela como en *Su único hijo* y en varios cuentos «morales» semejantes aclaraciones anunciadas por: «No podía saber», «la verdad era que», «no se confesaba a sí mismo», etc. La publicación de *Realidad*, en 1888, le impone a Clarín teorizar esa concepción por él aplicada y naturalmente asumida hasta aquí. El artículo que le dedica a *Realidad* es sumamente elogioso porque esta novela se inscribe en el esbozo de la nueva corriente que en Europa va en contra de «los límites arbitrarios» del naturalismo al reivindicar los derechos del «arte del alma» (Alas, 1890; O. C., 2003, IV: 1676). Pero, según él, Galdós, al elegir la forma dialogada, ha acortado sus posibilidades; ante todo la de que el novelista puede hacer

hablar a sus criaturas de lo que ellas mismas no observan en sí, a lo menos distintamente, de lo que observa el escritor, que es en la novela como reflejo ideal de la realidad ideada [...]. A la novela moderna [...] se debe esa especie de sexto sentido abierto al arte literario, gracias a la introspección del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje (Alas, 1890; O. C., 2003, IV: 1684).

Esto, afirma el crítico, no es posible conseguirlo en obras dramáticas, porque, remata Clarín:

Lo que el autor puede ir viendo en las entrañas de un personaje es más y de mucha mayor significación que lo que el personaje mismo puede ver dentro de sí y decirse a sí propio [...]. Pues bien en los soliloquios de *Realidad*, los personajes hablan de lo que se les antoja que son, cuando el mismo Galdós o el lector ve lo que piensan, sienten y quieren, tal como ello es, no tal como ellos se lo figuran. Añádase a esto la falsedad formal «de traducir en discursos bien *compuestos* lo más indeciso del alma, lo más *inefable* a veces» (Alas, 1890; *O. C.*, 2003, IV: 1685).

Galdós persevera en el cultivo de la novela dialogada, que, al parecer, conviene a su arte y tal vez a su manera de ser. No le atraen los rincones del alma, prefiere la luz a los «interiores ahumados». Se acerca al misterio, pero se detiene cerca de la frontera, lo observa desde fuera desde una posición segura. Isidora, Fortunata, Tristana, etc., sueñan, pero sus sueños se reducen a meros relatos de deseos que se cumplen, relato siempre vertebrados por cierta lógica racional, sin pizca de onirismo (véase el sueño de Isidora viéndose en el anhelado palacio de Aransis; Pérez Galdós, 1881; 1999: 175-177). Mientras que el narrador de Clarín hace vivir de modo sinestésico la viscosa pesadilla de Ana (Alas, 1884-1885; 1981: 125-126), hasta sentir como subraya Gonzalo Sobejano «el olor y el sabor del infierno» (Sobejano, 1984; 2007: 140).

Sea lo que fuere, Galdós, sigue defendiendo la estética del diálogo en el prólogo a *El abuelo* (1897) y de modo más completo en el que abre *Casandra*. Los caracteres, escribe, «se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con sus propias palabras, y con ellas, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y forma de sus acciones». La incorrección del principio de la cita podría inducir a leer: los caracteres «se hacen, se componen más fácilmente»; lo que sería una confesión que corroboraría la observación o hipótesis aludida atrás acerca de su reticencia frente a los «interiores ahumados»... Prosigue don Benito:

La palabra del autor, narrando y escribiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de verdad espiritual [...]. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación externa, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto.

Pero añade que este no desaparece: «En la novela como en el teatro está presente siempre [...]. Su espíritu es el fundamento indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida» (Bonet, 1999: 242).

Dos puntos de vista distintos, el de Clarín y el de Galdós y dos estéticas distintas, aunque no antitéticas, a propósito de la captación de la interioridad el

personaje. Este no quiere que se le achaque «al narrador el descubrimiento impúdico de su conciencia», si está permitido tomar las palabras de Cristina Patiño para precisar la posición de doña Emilia al respecto (Patiño, 1999: 211); aquel, Clarín, quiere ir lo más lejos que se pueda, valiéndose de la intuición empática para captar lo que le pasa, lo que piensa, siente, quiere y desea su personaje, siguiendo el flujo de su conciencia, buceando hasta lo innominado, hasta esos sentimientos sin nombre que Gonzalo Sobejano supo detectar en la obra del autor de *La Regenta* (Sobejano, 1984; 2007: 139-146).

Captar el fluir de la conciencia

Como el narrador de Clarín tiene el privilegio de seguir por dentro el pensar y el sentir de su personaje, puede captar el fluir de la conciencia en su duración psicológica y expresarlo con los medios lingüísticos de que dispone. Es en toda la novelística del *gran realismo* el único que puede hacerlo. Lo cual supone una total implicación empática del autor, con tal que por empatía entendamos total comprensión y no necesariamente coincidencia o complicidad. Muchos ejemplos podrían tomarse en *La Regenta*, *Su único hijo*, *Doña Berta*, etc., de captación del movimiento de la conciencia del personaje y, hay que insistir, en una duración psicológica que puede calificarse de bergsoniana.

Daré tres ejemplos de textos significativos al respecto, dos de los cuales, de Clarín, por haber sido ya analizados por eminentes estudiosos, pueden evocarse aquí brevemente. En el primero, comentado por Gemma Roberts (1978: 194-203), Ana Ozores está meditando sola cerca de la fuente de Mari Pepa; es para ella un momento de suave emoción, de exaltación y humildad en la proyección de la confesión general a la que se está preparando. Se deja llevar por las fluctuaciones de sus pensamientos entrecortados por impresiones accesoriamente provocadas por imágenes fortuitas surgidas del entorno (un pajarito, el Morcín coloreado por el ocaso,...), sus pensamientos, más sentidos que formulados, brotan de recuerdos más o menos lejanos y sobre todo de reminiscencias de actitudes y palabras de su confesor, cuya figura, grata para ella, se dibuja para el lector en segundo plano como la de un seductor de confesonario. Este flexible fluir de conciencia, que va y viene, fluctuando, sigue sus curso sin noción de tiempo concreto desde el final de la tarde hasta el oscurecer (Alas, 1884-1885; 1981, I: 340-347; desde «Ana se sentó en las raíces...» hasta «Volvió a la realidad...»).

Es esta realidad del tiempo psicológico y desde luego esta captación del flujo de la conciencia que les falta a todas las representaciones de la interioridad en las otras novelas del *gran realismo*. El ejemplo tomado de *Los pazos de Ulloa* permite medir la diferencia. Se trata de la reacción interior de Julián frente a la enfermedad de Nucha (Pardo Bazán, 1887; 1987: 369-370; desde «Puede ser grave...» hasta «...perecedera despreciable?»). El narrador de la con-

desa está siempre en el espacio interior del personaje y obra según tres modalidades:

- reproduce sin comillas lo que este se dice: «Puede ser grave»; y acto seguido interviene para relatar la consecuencia de estas palabras: «esto principalmente se estampó en el pensamiento de Julián»,
- pasa dos veces al indirecto libre, no tan libre pues, si el contenido es de Julián, el lenguaje es el del narrador adaptado a la ingenuidad del joven clérigo,
- le concede la palabra al personaje que se expresa en primera persona en un monólogo no entrecomillado.

Esta técnica nada original permite entrever el ámbito mental de un joven condicionado por las enseñanzas de la Iglesia que llegan a hacerle desbarrar cuando invoca la cruz y su significación o cuando evoca la muerte... Pero lo más importante es lo que no se dice, lo que el personaje no sabe y no puede confesarse, lo que el narrador tampoco podría expresar sin caer en aproximadas vulgaridades que romperían el encanto. Es que más allá de las palabras, se desdibuja un sentir que no tiene nombre, impulso inconcebible, deseo informulado, pura afectividad, algo parecido al amor y que, finalmente es el verdadero lenguaje interior de Julián, escondido detrás de lo que se dice a sí mismo y de lo que le hace decir por dentro el narrador, que por su parte no da ninguna clave de lectura. Del artículo que Clarín le dedica a *Los pazos de Ulloa*, merece citarse este juicio: «Puede decirse que todo lo que se refiere a Julián está bien pensado, mejor escrito, y sentido con gran delicadeza y fina pasión poética. Con gracia original ha sabido la autora mostrarnos el amor que inspira Nucha al buen clérigo» (Alas, 1887; *O. C.*, 2005, VII: 614). Este juicio prueba la eficacia sugestiva del arte de la condesa, a pesar de cierta rigidez técnica de un texto que no puede sugerir la flexibilidad del fluir de la conciencia y el calor del tiempo psicológico.

Por cierto que no puede hablarse del lenguaje interior sin recordar el minucioso y profundo análisis de Gonzalo Sobejano del principio del capítulo xvi de *La Regenta*, varias veces publicado en revistas y libros con el título de «La inadaptada». A modo de homenaje, remito a este texto, en cierto modo fundador del estudio de la interioridad y de las modalidades narrativas que le dan su plena expresión. Solo citaré, como broche de muestra, una frase conclusiva sobre la posición del narrador: «El narrador no dirige del todo a la persona (estilo indirecto libre), ni tampoco la deja hablar (estilo directo): relata su interior, a medias identificado con ella, a medias observándola a distancia» (Sobejano, 1982: 210). Nótese que Gonzalo califica a Ana de persona... Lo que no dice la cita, pero está claramente subrayado en este estudio es la gran capacidad empática del creador Leopoldo Alas, cualidad que le predispone a dar expresión a la afectividad y, desde luego, a buscar un lenguaje de la interioridad.

El lenguaje de la afectividad

Todos los novelistas del *gran realismo* se plantean, en un momento u otro, el problema de la lengua como expresión de la vida interior. En 1892, doña Emilia hace exclamar a uno de sus personajes: «¡Cuán pobre es la lengua más copiosa y abundante en comparación de la infinita riqueza y complejidad de los estados psíquicos, fugaces, matizados de tan delicada y varia manera...» (Patiño, 1998: 213). El mismo Galdós, pone esta problemática en boca de dos personajes de *Cassandra*: «Convengamos, amigo Insúa, —dice Alfonso— en que existen estados especiales de conciencia, estados anímicos, a los cuales todavía no se ha puesto nombre». E Insúa encarece: «La mitad de las cosas que sentimos y pensamos no pueden expresarse» (Bonet, 1999: 77). Clarín por su parte, va mucho más lejos. Sus lecturas de psicólogos franceses (y se ve por este ejemplo la importancia de los conocimientos de la ciencia psicológica), le hace intuir, observándose a sí mismo, que «pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton, que traducido en palabras exteriores este lenguaje, sería ininteligible para los demás» (Alas, 1890; *O. C.*, 2003, IV: 1685). En esta pertinente observación está en germen la estética de Joyce. Para los novelistas del XIX la preocupación dominante es hacer inteligible la representación de la vida interior (¿Quién, si es sincero confesará que ha leído con gusto el *Ulises*?). De la novela española del XIX a la obra de Joyce hay un abismo. En cambio, en varios aspectos, y particularmente por lo que hace al lenguaje de la afectividad, algunas obras se acercan al arte de Proust. Para dar idea de ello, solo idea, acudiré de nuevo, pero brevemente, a Clarín, limitándome a unos cuentos (pero el campo está abierto para más amplia investigación).

Pepe Francisca, el protagonista de «Boroña», debe de saber confusamente que va a morir, pero el impulso vital se lo hace olvidar. Todo su ser tiende a coincidir afectivamente con el que fue, pues tiene la sensación de que ya que fue, puede ser de nuevo y así seguir siendo. El deseo inconsciente de la vuelta a la infancia es el deseo de volver a la plenitud de la inconsciencia. Por eso la boroña que le daba fuerzas cuando niño, debe restituirle esa salud en la que cree. Con todos sus sentidos anda buscando vestigios de permanencia, ilusorios pero necesarios como tablas de salvación: «los perfumes, para él exquisitos, del establo» estaban llenos de recuerdos de la niñez primera: «le olía el lecho de las vacas al regazo de Pepa Francisca, su madre» (Alas, 1893; *O. C.*, 2003, III: 547-551).

Pepe Francisca, como muchos de sus compañeros de ficción, Ana, meditando cerca de la fuente de Mari Pepa o cuando, el día de difuntos, doblan las campanas (Alas, 1884-1885, capítulo XVI); Bonis en Raíces (Alas, 1891; 1990: 311-314), delante de las ruinas de su casa de la infancia (Alas, 1891; 1990, 79) o recordando a su padre (Alas 1891; 1990: 266-269); Juan de Dios; Francisco Arroyo de *Cuesta abajo*, etc., viven, sin pensar, lo que se llamaría unos años después memoria afectiva. He aquí algunos otros ejemplos de su expresión. Narciso Arroyo, frente a un paisaje tal vez visto cuando niño confiesa: «Sentí en el alma, y hasta vaga-

mente en los sentidos, como el gusto de una reminiscencia de la niñez [...]. El resultado de aquella evocación era muy parecido a lo que puede llamarse el recuerdo de un perfume o de una música» (Alas, 1891; Rivkin, 1985: 116). ¡Y es la Magdalena de Proust lo que se ha hecho tópico! Clarín descubre que la memoria afectiva es una forma de lenguaje del corazón, que no puede expresarse directamente, sino a partir del color y del calor de la sensación que trae el recuerdo de algo de lo vivido anteriormente, en otra ocasión. A Juan de Dios, de «El Señor», después de «recibir» la mirada de la niña «le asaltaba un recuerdo mezclado con la reminiscencia de una sensación lejana. Olió, *con la imaginación*, a agua de Colonia» (Alas, 1892; Sobejano, 1985: 54)

El lenguaje de la afectividad está más allá de las fronteras del lenguaje racional. «El dúo de la tos», muestra que no se comunica solo con palabras: «El 36 fue transformando la tos del 32 en voz, en música, y le parecía entender lo que decía, como se entiende vagamente lo que la música dice». En la misma página leemos esta fulgurante observación fortuita: «El país de los ensueños, en que todos los ruidos son palabras» (Alas, 1894; Lissorgues, 1989: 270-271). Más allá de las fronteras de la razón, hay que salvar la frontera de los ensueños para que las cosas se vuelvan claras, con la claridad del sueño... Vendría bien evocar la vida interior del perro *Quin* que es afectividad casi pura, orientada por embriones de ideas y agitada por amodorrados recuerdos. Este cuento es un sorprendente buceo en la vida elemental, en una conciencia sin luz de ideas... (Lissorgues, 2002: 21 y 24-30).

La novela del *gran realismo* muestra que, por lo que se refiere a la vida interior, «el estudio literario procede de la poesía», como afirmaba Clarín en 1882 en plena polémica del naturalismo. Y es él, Clarín, quien mejor expresa en discurso y obra de creación la esencial problemática de una estética de la interioridad, valiéndose de todos los recursos posibles. Resumir su pensar, que es más o menos el de todos los novelistas de la segunda mitad del siglo, es, en cierto, modo quintaesenciar el pensamiento de una época, en proyección hacia lo universal. La razón es luz, es una facultad singular del espíritu humano, una conquista de los siglos y es una obligación ensanchar su campo; la ciencia es buena. Pero el misterio es también una realidad: misterio de la vida y de la muerte, misterio de la vida interior, de la cosa en sí, del otro, misterio del lenguaje y de sus relaciones con las cosas, misterio del misterio,...

Sigue abierto, pero ya muy abierto, gracias a los novelistas del *gran realismo* del siglo XIX, el camino hacia una estética del lenguaje de la interioridad, parcialmente recorrido en estas páginas, pero en espera de otros senderistas.

Y sentimos que el gran don Miguel no se haya tomado el placer de entrar en la intimidad de Isidora, Fortunata, Ana, Fermín, Benina, Nazarín y de toda esa humanidad reflejo de nuestro pensar y sentir, que sale del texto para animar los «círculos de lectores», mientras haya «círculos de lectores».

Bibliografía

- ALAS, L., «Clarín» (1878), «Un prólogo de Salmerón», *El Solfeo*, 8 de enero de 1878; *Obras completas* (2002), Oviedo, Ediciones Nobel, tomo v, *Artículos (1875-1878)* (904-908).
- (1879), «Goethe. Ensayo crítico por U. González Serrano. English y Gras, editor», *La Unión*, 18 de marzo de 1878; *O. C.* (2003), tomo vi, *Artículos (1879-1882)* (81-90).
- (1882), «Un libro de González Serrano, *Preocupaciones sociales. Ensayos de psicología popular* (Conclusión)», *El Porvenir*, 19 de diciembre de 1882; *O. C.* (2004), tomo vii (194-196).
- (1884-1885), *La Regenta*, ed. de G. Sobejano (1981), Madrid, Castalia.
- (1885a), «*Lo prohibido* por Pérez Galdós», *La Ilustración Ibérica*, 11 de julio de 1885; *O. C.* (2004), tomo vii, *Artículos (1882-1890)* (515-518).
- (1885b), «*Lo prohibido* por Pérez Galdós. Conclusión», *La Ilustración Ibérica*, 1 de agosto de 1885; *O. C.* (2004), tomo vii, *Artículos (1882-1890)* (523-525).
- (1887), «*Los pazos de Ulloa*. Conclusión», *La Ilustración Ibérica*, 5 de febrero de 1887; *O. C.* (2004), tomo vii, *Artículos (1882-1890)* (611-615).
- (1890), «*Realidad*, novela en cinco jornadas, por Don Benito Pérez Galdós», *La España Moderna*, marzo de 1890; *O. C.*, (2003), tomo iv, *Crítica (1674-1690)*.
- (1891a), *Cuesta abajo*; ed. de L. Rivkin (1985), Madrid, Júcar (85-142).
- (1891b), *Un discurso*, Folleto literario, viii, Madrid, Fernando Fe.
- (1891c), *Su único hijo*; ed. de C. Richmond (1990), Madrid, Espasa, «Austral A 104».
- (1892), «El Señor», en *El Señor y lo demás, son cuentos*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa-Calpe, «Austral A 43» (45-66).
- (1893), «Boroña»; en L. Alas, «Clarín», *Narraciones breves*, ed. de Y. Lissorgues (1989), Barcelona Anthropos (210-215); *O. C.* (2003), tomo iii, *Narrativa breve*, ed. de C. Richmond (547-551).
- (1894a), «*Psicología del sexo* (Continuación)», *La Ilustración Ibérica*, 20 de enero de 1894; *O. C.* (2005), tomo viii, *Artículos (1891-1894)* (639-642).
- (1894b), «El dúo de la tos»; en Y. Lissorgues (1989), *Narraciones breves*, Barcelona Anthropos (266-273); *O. C.* (2003), tomo iii, *Narrativa breve*, ed. de C. Richmond (569-574).
- (1896), Prólogo a *Cuentos morales*, Madrid, La España Editorial; (1973), Madrid, Alianza.
- BONET, L. (ed.) (1999), Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península.
- FREUD, S. (1907), *Le délire et les rêves dans la «Gradiva» de W. Jensen*; ed. reciente: Paris, Gallimard, 1991.
- GINER, H. (1878), *Filosofía y arte*, con un prólogo de N. Salmerón, Madrid, Imprenta Minuesa de los Ríos.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (ed.) (1989), Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos.

- GONZÁLEZ SERRANO, U. (1880), *La psicología contemporánea. Examen crítico de las opiniones y tendencias más extendidas y autorizadas entre los psicólogos sobre la ciencia del alma*, Madrid, Librería de Hernández.
- (1893), *Manual de Psicología, Lógica y Ética para su estudio elemental en los Institutos de segunda enseñanza*, Madrid, Victoriano Suárez, 2.^a ed.
- (1901), «Th. Ribot», *La Escuela Moderna*, enero de 1901. Véase Lissorgues, 2010: 405-407.
- KRONIK, J. (2002), «La voz virtual de Leopoldo Alas: Clarín y sus narradores», en A. Iruavedra Valea, E. de Lorenzo Álvarez, Á. Ruiz de la Peña (eds.), *Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo*, Oviedo, Universidad de Oviedo (861-876).
- LISSORGUES, Y. (1989) (ed.), Leopoldo Alas «Clarín», *Narraciones breves*, Barcelona, An-thropos.
- (1996), *El pensamiento filosófico y religiosa de Leopoldo Alas, «Clarín», (1875-1901)*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano
- (2002), «Clarín: un realismo de fronteras», en A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona (15-32; particularmente, 20-22 y 24-27).
- (2010), «Pensar la psicología en Español en la segunda mitad del siglo XIX (Luis Simarro Lacabra, Urbano González Serrano, Leopoldo Alas, “Clarín”）」, en J. L. Mora García, R. E. Mandado Gutiérrez, G. Gordo Piñar, M. Nogueroles Jové y Fundación Ignacio Larramendi (eds.), *La Filosofía y las lenguas de la península Ibérica*, Actas de las VIII y IX Jornadas de Hispanismo Filosófico, Barcelona, 2007, Santander, 2009, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, Asociación de Hispanismo Filosófico, Real Academia Menéndez Pelayo, Societat Catalana de Filosofia (395-415).
- (2011), «Una polémica sobre la “Filosofía española”: José Miguel Guardia contra Marcelino Menéndez Pelayo», en R. E. Mandado Gutiérrez y G. Bolado Ochoa (dirs.), «*La ciencia española*». *Estudios*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria (195-221).
- PARDO BAZÁN, E. (1887), *Los pazos de Ulloa*; ed. de N. Clemessy (1987), Madrid, Espasa, «Clásicos castellanos».
- PATÍÑO EIRÍN, C. (1998), «El tratamiento del personaje en la novela», en *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela (208-220).
- PÉREZ GALDÓS, B. (1881), *La desheredada*; ed. de E. Miralles (1992), Barcelona, Planeta.
- (1882), *El amigo Manso*; (1997), Madrid, Alianza, «Biblioteca Pérez Galdós».
- (1905), Prólogo a *Casandra*; en L. Bonet (1999) (293-294).
- ROBERTS, G. (1978), «Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*», en J. M.^a Martínez Cachero, *Leopoldo Alas, «Clarín*», Madrid, Taurus (194-203).
- RICHMOND, C. (2003), «Aproximación a la narrativa breve de Clarín» (particularmente los capítulos que se refieren a la interioridad del personaje: «Cabeza contra corazón: dualidad y escisión», 38-40; «El poder de la palabra: la recreación emocional», 40-42; «Ecos y reflejos, dúos y espejos, una retórica de la (auto)comunicación», 43-45), en O. C., tomo III, *Narrativa breve* (7-88).

- SOBEJANO, G. (1982), «La inadaptada (*La Regenta*, capítulo XVI)», en S. Beser, *Clarín y La Regenta*, Barcelona, Editorial Ariel (185-224).
- (1984), «Sentimientos sin nombre en *La Regenta*», *Ínsula*, 451, junio 1984; Sobejano, 2007: 139-144.
- (ed.) (1988), *El Señor y lo demás, son cuentos*, Madrid, Espasa-Calpe, «Colección Austral A 43».
- (2007), *Clarín crítico, Alas novelador (catorce estudios)*, Madrid, Real Academia Alfonso el Sabio.
- SOTELO VÁZQUEZ, M. (1999), «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán», en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M.^a Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, v. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU (415-426).
- UNAMUNO, M. de (1921), Prólogo a *Tres ensayos y un prólogo*, Madrid, Espasa-Calpe (9-31).

La Geração de 70, en Portugal, la Generación del 98, en España, y el problema de la península Ibérica a finales del siglo XIX (1870-1898)

Isilda Maria LOPES DE SOUSA RAMOS LEITÃO
Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril (ESHTE) (Portugal)

Introducción

Dado el proceso de construcción europea, la historiografía y la historia literaria y cultural incrementaron, en los últimos años, el interés por el análisis comparado entre los diversos países, favoreciendo la aparición de una perspectiva más amplia que la nacional-estatal, intentando, de este modo, superar las barreras de los viejos estados. Esta metodología se asienta en el hecho de creer que la percepción de los fenómenos económicos, sociales, políticos y culturales se entienden mejor a partir de una perspectiva supranacional, a lo que no es ajeno el fenómeno de la propia «globalización».

En el caso de la Generación de 1870 y de la Generación de 1898, podremos verificar como, en un espacio de veintiocho años, distintas personalidades, diferentes formas de expresión, convergen en opiniones semejantes, de cara a ciertas constantes, que constituirán los principales *problemas* de sus países. El concepto de «generación» se utilizará en el sentido «heurístico y práctico».¹ Consideramos a sus intervinientes como ciudadanos, de nacionalidad portuguesa y española, que convivieron en un determinado período histórico (esencialmente el último cuarto del siglo XIX), que se reveló particularmente complejo en la Historia Ibérica Contemporánea.

Exponentes del liberalismo europeo moderno, la Generación del 70 y la del 98 se orientan, a finales del siglo XIX, para arrancar de la degeneración no solo al mundo de la cultura, sino a la propia sociedad civil, al cuestionar toda la cultura ibérica, desde los orígenes a la época en la que vivieron, confrontándola a la de Europa Occidental. Crearon una nueva forma de lenguaje —que anunciaría el de las generaciones siguientes— y llamaron la atención, aprovechando los medios que la época les ofrecía, sobre la necesidad de cambio, a nivel de las

1. Véase Martinho, 1993: 47-84.

prácticas políticas, económicas, educativas... de las sociedades ibéricas, cambio que debería asentarse en valores éticos y morales. Al fundir lo ético con lo estético, al declarar lo ético a través de la estética, y al reaccionar no solo ante los aspectos de la vida nacional, sino también ante los internacionales, estos intelectuales marcarán la diferencia y representarán el paso decisivo a posteriores generaciones culturales.

Pretendemos, así, mediante esta comunicación: comparar, contextualizando, los acontecimientos histórico-culturales, a finales del siglo XIX, en la península Ibérica; identificar los principales «problemas» (políticos, sociales, culturales) de Portugal y España, a finales del siglo XIX; establecer analogías entre las Generaciones de 1870, en Portugal, y la de 1898, en España; evidenciar las principales *causas de la decadencia* y del *marasmo* peninsulares.

Por otro lado, creemos, cada vez más, que docentes e investigadores deberían utilizar el riquísimo filón de la literatura y de la historia de la literatura y de la cultura para desarrollar entre los discípulos, en el dominio de las actitudes y valores, no solo competencias lingüísticas y estilísticas, sino también competencias éticas y sociales, así como un agudo sentido crítico para las cuestiones suscitadas por el conocimiento de la literatura y de los hechos históricos, nacionales e internacionales, en el pasado y en la actualidad.

1. Algunas (des)sincronías ibéricas: la política

Las transformaciones ocurridas en Europa, a partir de finales del siglo XVIII, como consecuencia de la doble revolución —la Revolución francesa y la revolución industrial inglesa— originaron la crisis política, ideológica, cultural de los antiguos regímenes en Europa (Francia, península Ibérica, Italia, Balcanes, Europa Central...) y en sus extensiones coloniales, especialmente en el Continente Americano.

Los movimientos revolucionarios, de cariz liberal, presentan como paradigma común el hecho de ser *contra el orden establecido* —régimen político, orden social o dominación extranjera— y están a *favor* de la *libertad*, de la *democracia*, de la *independencia* y *unidad nacional*. Se pretendía, de este modo, crear un nuevo orden —político, social, económico, cultural, y, en última instancia, un nuevo mundo—.

Sin embargo, la doble revolución representaría el triunfo de la industria capitalista, de la sociedad burguesa y del intento de Europa por dominar el resto del mundo, a través de un movimiento expansionista, el Imperialismo, aun cuando el siglo XIX hubiese sido igualmente el siglo del movimiento obrero, del sindicalismo, de los movimientos republicano, socialista, anarquista... para dar lugar, a finales de siglo, a la emergencia de otro tipo de *nacionalismos*, algunos xenóforos, con características diferentes a los del *romanticismo histórico*.

La transición del feudalismo hacia el capitalismo sería, de este modo, un proceso moroso, comprendiendo varias dimensiones (cambios económicos, antago-

nismos sociales, reajustes políticos-estatales, transformaciones culturales y de mentalidades), manifestándose de forma particular en cada país. Desde el punto de vista simbólico, la doble revolución marcará el último proceso de transformación y muerte del feudalismo, así como 1914 marcará, simbólicamente, el fin del *eurocentrismo* y de la idea de *civilización* construida por la burguesía.

La península Ibérica acompañará y participará, con su propio ritmo, en la evolución de estos acontecimientos, al mismo tiempo que sufre con su impacto: conocerá el imperialismo napoleónico, dentro de su territorio; a través de la experiencia liberal, transformará su sistema político-social (absolutismo) en monarquía constitucional, en un enfrentamiento dramático, que opondrá el espíritu liberal/progresista al integrismo/casticismo, y, posteriormente, oscilará entre la experiencia republicana y la dictadura. Más allá de los partidos de «orden», más vinculados con tendencias partidarias de «derecha», la Península asistirá, en el último cuarto del siglo XIX, a la organización de las tendencias partidarias de «izquierda» (el Partido Republicano y el Socialista y organizaciones anarquistas).

En sus extensiones coloniales, España y Portugal sufrirán el impacto, en una primera fase, de los movimientos de autonomía americanos, ambicionados por las burguesías regionales y favorecidos por potencias ávidas de encontrar nuevas materias primas y nuevos mercados, para expansión de sus productos, como Inglaterra y los EEUU. En un segundo momento, las colonias peninsulares continuarían siendo víctimas privilegiadas del imperialismo europeo (Inglaterra, Francia, Italia, Alemania...) y norteamericano que asumiría, entre otras, la forma de Ultimátum(s), que despertarán los *nacionalismos* finiseculares. A finales del siglo diecinueve, España conocerá igualmente los movimientos «regionalistas» de cariz político-cultural, en Cataluña, Galicia, País Vasco...

Estados antiguos en una Europa en construcción, en ellos se darán transformaciones que afectarán a todos los aspectos de estas monarquías peninsulares: cambios en la estructura interna y cambios que inciden sobre su posición en el ámbito internacional en el que, de las potencias de primer plano que habían sido, se convertirán en las de menor influencia en la diplomacia europea.

La Geração de 70 surge encuadrada, desde el punto de vista nacional, por la grave crisis financiera de la década de los sesenta y, simultáneamente, por el proyecto regenerador, asentado en la idea de progreso material y en la urgencia de la creación de infraestructuras necesarias para la creación de mercados. Los cuatro principios fundamentales del *fontismo*² fueron: *préstamo*, *ferrocarriles*, *acuerdo*, *impuesto*. El proyecto regenerador dominó la vida portuguesa de mediados del siglo y llevó a una cierta ausencia o alternativa de ideologías políticas y culturales para conducir después al país, a finales de siglo, prácticamente a la bancarrota, dado el enorme déficit presupuestario con que se vino a encontrar. Es

2. La política del ministro Fontes Pereira de Melo y de sus seguidores...

en la perspectiva de rellenar esa(s) falta(s) de alternativa(s) ideológica(s) del período de la *Regeneración* que se perfila el grupo de 1871.

Desde el punto de vista internacional, encuadraba esta generación (en el seno de la cual germinaban tendencias republicanas y socialistas que, en un breve plazo, se volverían determinantes) la Revolución española de 1868, revolución que crearía condiciones para la proclamación de la I República Española (1873-1874). Al inicio de los años setenta, el contexto europeo giraba en torno: de la unificación italiana (1858-1870); de la unificación alemana (1862-1870), que provocaría la caída del Segundo Imperio francés (de Luis Napoleón) y de la Comuna de París (1871); de la Primera Internacional (mezcla de marxismo ortodoxo y de anarquismo bakuniniano hasta la Comuna de París). Portugal procuraba la paridad con las otras potencias a través de la (re)construcción de su imperio colonial, aun cuando la nación había quedado estremecida, moralmente, con el Ultimátum Inglés de 1890.

En España, la llamada «Literatura de la Regeneración» surge como forma de reacción contra el movimiento de la Restauración (1874), el retorno al sistema monárquico (Alfonso XII, 1874-1885), que se había roto temporalmente, a favor de la I República (1873-1874). Reacciona igualmente contra la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena (1885-1902). En el sentido etimológico del término *regeneración* (revivificar, recrear lo que está destruido, dar nueva vida), este tipo de literatura, en el que se puede integrar, en términos generales, a la Generación del 98, tendrá sus continuadores en el reinado de Alfonso XIII (1902-1931), en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), en la Segunda República Española (1931-1936/1939)...

Fruto del imperialismo norteamericano, el Desastre del 98 —con la pérdida de lo que quedaba del inmenso imperio colonial español, en América Central (Cuba y Puerto Rico, 1898) y en el Pacífico (Filipinas, 1898/1899)— será el detonante de una crisis que, más que política o social, tendrá una configuración ideológica, visto que desde el punto de vista político el régimen oligárquico solo entrará en crisis en 1917 y solo conocerá su fin después de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Para Cerezo Galán (1993) 1898 significaría la quiebra de la ideología tradicional: la del Imperio Católico, bajo la «alianza de la Cruz y de la Espada»; la de la España de la Contrarreforma, Integrista, poniendo, de este modo, en evidencia, el vacío de la vieja retórica imperial.

Por otro lado, el Desastre de 1898 representaría la total insuficiencia del espacio político de la Constitución de 1876 para el nuevo juego de fuerzas políticas, exteriores al sistema, haciendo prever el «fantasma» no de una revolución burguesa (que había fracasado, en el siglo XIX, en España, dada la incapacidad de la burguesía para llevar a cabo bien la revolución socio-política, bien la industrial, en el sentido de la modernización...), sino de una revolución del proletariado, proletariado que se volverá la «sombra» de la política burguesa.

Por eso se habría desarrollado todo un movimiento reformista e incluso revisionista, posteriormente al Desastre, cuyos representantes, no integrados en el

sistema político vigente, criticaban bien el pasado bien el presente, debatiéndose por la integración de las Españas, de las regiones españolas no integradas o no representadas, en un sistema político centralizador.

2. Algunas (des)sincronías ibéricas: la cultura

Esencialmente ligada a los viajes de exploración marítima, reveladores de la relatividad de las creencias y costumbres, que destruyeron la imagen de un determinado orden y estabilidad clásicas, la vida peninsular, paradójicamente, no solo desde el punto de vista político, sino también cultural, sigue, a partir del siglo xv, un rumbo al margen de los países europeos que se adhirieron a la Reforma o sufrieron sus consecuencias.

Españoles y portugueses, habiéndose vuelto los bastiones de la dogmática Iglesia Católica Romana, transforman la península Ibérica en una Europa, distinta, real y simbólicamente, la que había seguido los pasos de Lutero o de Calvino. Esta escisión acarrearía también una forma de ruptura con esa «otra Europa», la que había seguido la ciencia de Copérnico, Kepler o Galileu, visto que la herida irá a manifestarse no solo en el pensamiento religioso, sino también en lo político, en lo económico, en lo científico, en lo cultural...

De este modo, la crisis de la conciencia europea, representada en España por los *novatores* de finales del siglo xvii y principios del siglo xviii³ no correspondía a los moldes de percepción, desde el punto de vista político, cultural, religioso... en que, en esa época, vivían los *castizos* habitantes de la península Ibérica. Así como los *novatores* españoles, también los *estrangeirados* (*extranjerizados*), en el Portugal setecentista, reflejaban esa crisis de valores, como un Cavaleiro de Oliveira o un Luis António de Verney (la polémica referente a su libro *El verdadero método de estudiar* extiéndose a toda la Península...).

En Europa, la emergencia del intelectual con vocación política coincide con los orígenes de la ideología asociada a los estados liberales y constitucionales. El papel del intelectual fue evolucionando, de modo que, en las monarquías constitucionales, dominadas por las oligarquías aristocráticas y militares, la política ideológica fue, casi siempre, producto de intelectuales burgueses o con afinidades con la burguesía. Por otro lado, la busca de un «Ideal» sirvió como inspiración —revolucionaria— al margen de las tradiciones constitucionalistas.

Asimismo, de cara a la crisis del liberalismo burgués ochocentista, surgen intelectuales que, más allá de su *métier* artístico o científico, asumen una actitud de crítica y desacuerdo en relación a la estructura sociopolítica y cultural dominante. Aun cuando el término *intelectual* se preste, hoy en día, a múltiples inter-

3. Véase Sotelo Vázquez, 1987: 7.

pretaciones, positivas o peyorativas, esta denominación surge con una connotación especial, relacionada con circunstancias sociopolíticas.

Se entendía el *intelectual* o los *intelectuales* como miembros de una *clase* de pensadores o escritores, «ouvriers de la pensée», casi siempre en oposición al orden sociopolítico establecido, con una actitud crítica e independiente de cara al gobierno y a la sociedad de su país y rechazando muchos de sus valores. Muchos de ellos serían, ellos mismos, poco o nada aceptados en su época.

La crisis y el malestar, en relación a los problemas nacionales, sentidos sobre todo en el último cuarto del siglo XIX, en la península Ibérica, y el intento de remediarlos, a través de intervenciones a nivel de opinión pública, con «armas» que van desde las conferencias y manifiestos, al periodismo y a las revistas, pasando por el ensayo, la novela, el teatro... intervenciones llevadas a cabo bien por los intelectuales de la Generación del 70 bien por los de la Generación del 98, se encuadra, igualmente, en un momento histórico preciso, que coincide en toda Europa y, en general, en Occidente, con una crisis global —a nivel ideológico, político, cultural...— de los valores y de las contradicciones sentidas en el seno de la sociedad erigida por la burguesía.

Se trata de la llamada crisis de «fin de siglo», que se agudizará con posterioridad a la guerra de 1914-1918, crisis vivida y sentida, de forma particular, por intelectuales que cuestionan la visión optimista de la *belle époque* —apogeo ochocentista de la *era de Vasco da Gama* y de la doble revolución (Francesa e Industrial)— basada en el principio de un *progreso* material indefinido. Estos intelectuales llaman la atención sobre las complejidades y contradicciones de ese orden, aparentemente perfecto, bien a nivel material, bien espiritual.

Si la élite burguesa, a través de las mejoras y facilidades que ofrecían los medios de producción y comunicación, hace converger todas las civilizaciones, inclusive las más atrasadas o más bárbara, hacia el seno de la *civilización occidental*, este desarrollo poco representó para el progreso ético o moral, a pesar de que, en esta y en las décadas hasta la Gran Guerra, los países occidentales hubieran visto despuntar esas élites intelectuales, verdaderos profetas del futuro, o sea, de nuestro presente, llamando la atención sobre muchas cuestiones, que se unían, entre otros, con los principios éticos que deberían acompañar ese *progreso* material.

La Generación del 70 y la Generación del 98 pertenecen a *generaciones* culturales que incorporan, de forma dinámica y activa, importantes nombres y corrientes del pensamiento europeo desconocidos, hasta el momento, por los lectores ibéricos. No obstante, estos intelectuales se volverán ellos mismos una referencia a nivel europeo.

Destacamos, entre otros, por la intensa actividad intelectual y pública, Antero de Quental, el mentor de la Generación del 70, y Miguel de Unamuno, el «precursor» de lo que llegaría a ser el «grupo de los tres» (Maetzu, Azorín, Baroja), o sea, una de las figuras más relevantes de la Generación del 98 que, como Antero, será igualmente uno de los intelectuales de su generación que más aten-

ción prestaría a la nación vecina, con reflexiones que van de la literatura y la cultura a la sociedad, política y territorio ibérico...

El desfase cronológico nos ayuda a percibir, en el caso ibérico, como las reflexiones de los miembros de la Generación del 70 (Quental, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro...) serán una referencia para muchos de los temas planteados por la Generación del 98 (por Unamuno, en particular) sobre el *problema de España*.⁴

La proximidad entre estas generaciones podrá traducirse en una voluntad de *religatio*: Portugal y España necesitaban integrarse en el pensamiento europeo moderno, al mismo tiempo que debían afirmarse en él. Por otro lado, emergen en estos intelectuales preocupaciones que claman por una posible unión ibérica, de cara al contexto nacional y a la amenaza internacional.

Los partidos políticos de los países ibéricos y las fuerzas sociales y económicas que representaban tendían a apoyarse mutuamente, cuando su función era homóloga y, cuando no era así, se enfrentaban. Asimismo, y en una perspectiva cultural más amplia se ha de situar, para volverse inteligible, el tema del *iberismo*, que se manifestó en la Península, despertado ya en la década de los cincuenta por intelectuales preocupados por los síntomas de *decadencia* ibérica, como D. Senibaldo de Mas o Henriques Nogueira.⁵

Efectivamente, en el plano de las relaciones externas, durante la segunda mitad del siglo una de las cuestiones de relieve en la Península fue el *iberismo*, o sea, el deseo de unión de los dos Estados de la Península, frente a la Inglaterra victoriana, temerosa de una posible *Unión Ibérica*, y frente a la Francia de Luis Napoleón... Esta cuestión llegaría a dividir a los *nacionalistas* y a los *iberistas* (*unionistas* y *federalistas*) de ambos países. Los *iberistas*, al comulgar con las teorías iluministas y pacifistas, aspiraban igualmente a una federación latina y a una humanidad federada en la República Universal.

A esta temática no quedarían indiferentes, entre otros intelectuales portugueses, Quental, Oliveira Martins o Teófilo Braga. Todavía Antero, en carta a Wilheam Storck de Mayo de 1887, se referirá a esta idea como la de «la gran ilusión del iberismo»... Unamuno acabará por aludir a este deseo como el de unión «espiritual».⁶

3. Portugal, «nación enferma» y la Generación del 70

Ai da nação, que no dia seguinte ao do seu nascimento revolucionário, só encontrou nas fontes do baptismo político, traidores ou imbecis por padrinhos! Os maiores heroísmos tornam-se então infecundos. Um sofisma gangrena todos os centros da vida

4. Véase Sotelo Vázquez, 1987.

5. Como advierte Catroga, 1993: 563-564.

6. Sobre el iberismo de Unamuno véase Marcos de Diós, 1993.

nacional. [...] A política não corresponde à economia, o governo é uma coisa e outra a sociedade, os interesses são de uma natureza e a direcção dos interesses obedece a princípios de natureza oposta, povo e administração, governados e governantes [...] pensando e sentindo de modos desvairados, falando diversas línguas [...] não fazem em cada dia senão cavar o abismo aonde se afundam a liberdade, a honra, a moral, a riqueza, a inteligência e, afinal, o corpo todo da nação. É este o segredo das grandes decadências, que têm afligido e escandalizado a humanidade (A. de Quental, «Portugal Perante a Revolução de España, Considerações Sobre o Futuro da Política Portuguesa, do Ponto de Vista da Democracia Ibérica»).

En el último cuarto del siglo XIX, si el sistema político aproximaba Portugal a las monarquías constitucionales de la Europa Occidental, ya sus indicadores de riqueza, no obstante los esfuerzos llevados a cabo por el *fontismo*, colocaban a Portugal junto a los países del sur de Europa.

Por ambiciosos que fueran los intentos más radicales de cambio de la estructura político-económica y social de un Mouzinho da Silveira o de un Passos Manuel, Portugal, más preocupado en desarrollar una política de transportes que de la producción nacional, está dominado por el parasitismo económico de la burguesía capitalista. Esta deja de ser, a semejanza de otras burguesías europeas en la década de los cincuenta, una fuerza revolucionaria y, en el caso portugués, será incapaz de llevar hacia adelante la industrialización del país (a semejanza de lo que sucederá en España y al contrario de Francia, Inglaterra, Bélgica o Alemania).

En Portugal, esta realidad era agravada por los motivos internos ya apuntados y por el atraso cultural y de mentalidad, que continuará presente hasta el surgimiento de la I República (1910-1926), acompañando la degradación del ambiente político y social. La idea de *progreso* fue, de este modo, una de las cuestiones más atacadas por la Generación del 70. Inversamente de lo que se pueda pensar, esta generación comprendió la política *fontista* y sus aspectos positivos, no dejando sin embargo de apuntarle las insuficiencias, contraponiendo al estancamiento y degradación del sistema una dinámica de la historia y viendo, más allá de su tiempo, muchos de los problemas con los que aún hoy nos confrontamos.

La «cruzada» de la Geração de 70 (Generación del 70) se inicia, simbólicamente, con la llamada «Questão Coimbrã» o la «Polémica» «Bom-Senso e Bom-Gosto» (1865), en torno de la publicación de las *Odes Modernas* de Antero de Quental. Más allá del enfrentamiento entre romanticismo sentimental y ñoñería (personificados por António Feliciano de Castilho) y literatura de cuño social y filosófico (personificados por Quental), esta polémica exprime, entre otras cuestiones, la necesidad de innovación y de europeización, no solo de los estudios y normas reglamentarias de la universidad de Coimbra (todavía prisioneros de la Carta Constitucional de 1826, visto que la Constitución de 1838 fue revocada por el Cabralismo), sino de la propia sociedad portuguesa. La polémica llama

igualmente la atención sobre la necesidad de subordinar las reformas sociales y el espíritu de los intelectuales a valores humanos y éticos.

Aun cuando el proyecto regenerador, en un sentido más amplio, esté presente en las tres generaciones decimonónicas portuguesas (1825-1850; 1850-1870; 1870-1890), en lo que respecta al aspecto político y cultural tanto la primera como la tercera generación estaban unidas por el deseo de un proyecto revolucionario... al revés que la segunda generación romántica que surge, en el periodo de la Regeneración (1851), desvirtuando la fuerza revolucionaria del primer romanticismo y bloqueando los sueños de reforma social.

Verdadera guerra político-ideológica (se trataba igualmente de la oposición de las tendencias republicanas y socialistas a los gobiernos *rotativistas/turnistas*), a pesar de haber asumido los contornos de un debate de divergencia estético-literaria y científica, la «Polémica» desembocará, bajo su forma más consistente, en las *Conferencias Democráticas*, que intentarán despertar una Lisboa y un país que «resuena al sol» y que «no tiene alma», como describiría, en 1867, Eça de Queirós.

En Mayo de 1871, se inician las *Conferências Democráticas do Casino Lisboense*, con la participación de intelectuales como Antero de Quental (el mentor del grupo), Eça de Queirós, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Manuel de Arriaga, José Fontana, Adolfo Coelho, Germano Meireles, Jaime Batalha Reis, Salomão Saragga, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini... elementos que suscriben y promueven el Programa de las Conferencias. Todos habían participado en el *Cenáculo*, constituido anteriormente, de donde brotaría, dadas las preocupaciones político-sociales del grupo, la idea de la realización de las mismas.

Las *Conferencias* tenían como objetivo preparar la opinión pública para el debate de temas políticos, filosóficos, literarios, sociales y científicos, de acuerdo con el pensamiento positivista entonces vigente en Europa, y, simultáneamente, pretendían plantear un nuevo rumbo para el destino de Portugal. El «Programa» de las Conferencias se divulga a través de la prensa pero, a finales de Julio, el Gobierno llegaría a prohibir las sesiones, argumentando que la ideología contenida en ellas atacaba la religión y las instituciones políticas del Estado. Antero de Quental⁷ reacciona, declarando esta clausura como un «acto contrario al espíritu de la época[...] La época es liberal y el acto es despótico. La época es tolerante y el acto es inquisitorial. La época es inteligente y el acto es estúpido».⁸

7. En 1871, Antero se afilia al movimiento *A Internacional*, aunque ya en 1865, en las *Odes Modernas*, «poesía de combate», una «Nota» introductoria explicaba la «missão revolucionária da poesia». Las *Odes* se volverían la gran manifestación de su joven espíritu revolucionario y la «declaración de guerra» al Portugal de corrupción y de «conveniencias» de su tiempo. Sin embargo, el Portugal moderno, según Antero, tendría que tener como base principios morales y éticos, que presidirían la *Res Publica*, principios que siempre defendió, tal vez porque quisiese ser parte de los «poetas» que «morrem, pobres[...]» («Bom-Senso e Bom-Gosto»). Eça de Queirós le llamaría *Santo Antero* («*In memoriam*»), por haber vinculado estos valores a su vida y obra (véase entre otros, Leitão, 2004).

8. Véase Quental, 1982a: 304 (traducción nuestra).

¿Cómo estaban constituidas y qué pretendían, entonces, estas *Conferencias Democráticas*, de vida tan efímeras pero tan innovadoras, presentadas por una generación de intelectuales preocupados no solo por los problemas de su país pero también por la forma como este país pudiera reaccionar, frente a una revolución, tal como se dio en la vecina España y en la propia Francia? El «Programa de las Conferencia Democráticas» llama la atención, entre otros asuntos, sobre la necesidad de articular los problemas socioeconómicos y políticos con los morales. Integrado en un proyecto más amplio de reforma de la sociedad portuguesa, se refería a un conjunto de cuestiones que provocaron el temor entre la opinión política, eclesiástica y pública más conservadoras.

En la segunda conferencia,⁹ *Causas de la decadencia de los pueblos peninsulares*, Antero de Quental —en la línea de los intelectuales que, de los siglos xvi al xix¹⁰ alertaban sobre lo que presentían y sentían como «decadencia»— defendía, de forma sistematizada y dando prioridad a los factores ideológicos sobre los económicos y sociales, que los «fenómenos capitales» de la decadencia peninsular eran tres: el «religioso» —la Inquisición expulsará a los judíos, originando graves problemas en el comercio, la industria y en la agricultura; los Jesuitas, quienes contribuyen para la decadencia del arte y de la literatura—; el «político» (absolutismo); el «económico» (las conquistas, que han provocado la decadencia económica), reflejándose en la vida de la Península y explicando el atraso de «españoles y portugueses» en relación a los restantes pueblos de Europa. Los «tres hechos civilizadores» de Europa habían estado ausentes de la Península, o sea: la libertad moral, la «elevación de la clase media» y la «industria». A los tres males contraponía tres soluciones: al catolicismo, la ciencia y la filosofía moderna; a la monarquía absoluta, la federación republicana y el predominio de la clase media; a la inercia industrial del país, la organización del trabajo libre, de «forma a establecer la transición para el nuevo mundo industrial del socialismo, al que pertenece el futuro». Antero de Quental establece igualmente una distinción rigurosa entre «cristianismo y catolicismo» y roza asuntos como el de la cuestión del matrimonio de los padres o la «esclavitud», que condena. Solo a través de un proceso revolucionario de acción pacifista y de una revolución moral se podría llegar a cambiar la sociedad.

La cuarta conferencia, enunciada por Eça de Queirós (1845-1900), con el título *El Arte Nuevo*, versaba sobre el tema *La afirmación del realismo como nueva expresión de arte*. En esta conferencia, la literatura, además de oponerse a la de

9. Editada igualmente en folleto (el título de la conferencia y los extractos de los textos son traducción nuestra). Esta conferencia ejerció una profunda influencia en el historiador Oliveira Martins. Para António José Saraiva, la *História de Portugal* de Oliveira Martins, llegó a ser «una especie de *Os Lusíadas* en negativo» y el «contramito de la Decadencia» representaría «el vacío dejado por desaparecido mito de la Cruzada» (véase Saraiva, 1983: 122-123, L. I).

10. En Portugal, como un Manuel da Costa (*Arte de Furtar*) o un Alexandre Herculano (*Opúsculos I*).

la época anterior,¹¹ lejos de la verdad y de la vida, surgía como una misión didáctica y pedagógica. No solo los sentidos deberían estar privilegiados, sino que debería estar enraizada en la vida social y humana de la época, visto que está condicionada, ella misma, ya sea por factores permanentes¹² ya sea históricos (ideologías que rigen las sociedades...). Esta literatura debería contribuir a la regeneración de las costumbres, a través del arte. Eça afirma ser la «misión histórica de nuestra literatura [...] la expresión de la Revolución —misión que se propone el nuevo arte ‘realista’» (Saraiva e Lopes, s. d.: 844).¹³ Estaba, así, en consonancia con las doctrinas de Taine, Proudhon, Flaubert, Zola...

Podremos reconocer, en la vasta obra de Eça, algunos de los temas que Joel Serrão apellidó de «mayores» de la novela portuguesa, entre 1875 y 1920, entre los que destaca: «el amor [...], el drama de las carreras políticas; el tenor de la vida de las clases sociales; el conflicto y el contraste entre las experiencias campestre y citadina» (Serrão, 1987: 68).¹⁴

Adolfo Coelho (1847-1919), considerado hoy el fundador de la Lingüística, en Portugal, enunció la quinta conferencia, *O ensino (La enseñanza)*. Atacando de forma violenta las fórmulas arcaicas, propone una educación laica, científica, separando totalmente la Iglesia del Estado.¹⁵ Defiende, de este modo, una educación que contribuya al «desarrollo pedagógico de las ciencias sociales, históricas y filosóficas» (Saraiva e Lopes, s. d.: 844).

En las conferencias no enunciadas, señalamos, además, algunas que, por los títulos, creemos que pudieran ser clarividentes del espíritu de este grupo: *Los Historiadores Críticos de Jesús* (Salomão Saragga); el *Socialismo* (Batalha Reis); la *República* (Antero Quental); la *Instrucción primaria* (Adolfo Coelho); *Deducción posible de la idea democrática* (Augusto Fuschini) (Saraiva e Lopes, s. d.: 844-845).¹⁶

Entre los grandes tópicos de crítica a la decadencia nacional, problemas que serán parte de la «cuestión nacional» o del «mal» portugués, se cuentan la *edu-*

11. La generación del Ultra-romanticismo, que estará en el origen de la discordancia de la Generación de 70 en relación a este tipo de literatura. En realidad, el enfrentamiento entre la literatura ultrarromántica y lo que los hombres del setenta entendieron como «misión» de la literatura, en la línea del romanticismo social, ya había despedido la *Questão Coimbrã*, entre Castilho y Antero, este último criticando el vacío de las producciones literarias y la «escuela del elogio mutuo».

12. Que actualmente Braudel llamaría de larga duración, como el suelo, el clima, la raza...

13. Traducción nuestra.

14. Traducción nuestra.

15. A despecho del impulso que sufre, en la segunda mitad del siglo, la educación técnica e industrial, era sobre todo el universitario que, para esta *generación*, era considerado mediocre, sin espíritu crítico, estancado, donde imperaba la idea hecha.

16. Esta Generación y las propias *Conferencias Democráticas* plantean por primera vez, en la sociedad portuguesa, las cuestiones que Eduardo Lourenço sintetiza de la siguiente forma: «Quem somos? [...] Como nos tornámos no que somos, povo atrasado, inculto [...] sem outro futuro que o de um vago projecto imperial esvaziado de conteúdo? Estas questões foram formuladas por gente que não se sentia pessoal ou especialmente atrasada, inculta, desistente, irrealista, etc.» (Lourenço, 1988: 91-92).

cación romántica, el *Liberalismo*, el *Parlamentarismo* (entendido como degradación del sistema parlamentario) y la *vida política*, la *pérdida del carácter nacional*, el *francesismo*.¹⁷

As Farpas (publicación mensual, «de la política, de las letras y de las costumbres», que surge el mismo año de la realización de las *Conferencias*) son ejemplo de esas críticas mordaces, con que Eça y Ramalho lanzan dardos contra la sociedad de la época.¹⁸ En 1890, el Ultimátum vendría a provocar abundante literatura de tenor decadentista, como en otras naciones que sufrieron Ultimátums (Italia, Francia, Inglaterra...). La crisis reforzará el sentimiento de decadencia, que entonces se agudizó.¹⁹

Así, uno de los factores determinantes de decadencia social y moral, para esta Generación (de forma análoga a otras generaciones culturales coetáneas europeas y las corrientes literarias y filosóficas en boga —Zola y el Realismo/Determinismo; Proudhon; Michelet...—), era la educación romántica,²⁰ que se afirmaba, entre otros medios, a través de la literatura que, entre 1850 y 1870, no se habría revelado verdaderamente original o formadora de caracteres. La educación, «*ablandecedora de los caracteres, falseadora de las ideas*», será criticada por escritores como Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Teixeira de Queirós, Lourenço Pinto, Abel Botelho, Fialho d'Almeida. El propio arte y la literatura denunciaban la ausencia de carácter nacional, que reflejaba un país, él mismo «sin idea nacional» (Ramalho Ortigão).

El parasitismo de las clases más acomodadas, la mentira como «hábito público» (Eça) en todas las clases y sectores de la vida nacional, la crisis moral y social familiar, o el teatro²¹ serán blanco de las críticas de la *Generación del 70*, que llamará aún la atención por la falta de higiene, alimentación y vivienda insuficientes (lo que nos recuerda algunas de las novelas de Pío Baroja), observables sobre todo en la capital del reino.

Entre los juicios de valor, emitidos por la Generación del 70, se destacan las caídas de gobierno, los impuestos, los *déficits*, las dificultades en el comercio e industria, la concentración de capitales en manos fraudulentas, los pronunciamientos militares (como la *Saldanhada*), los ministerios de conciliación, el «rotativismo» de los partidos, la guerra franco-prusiana, la Comuna de Pa-

17. Véase Pires, 1992:153-247.

18. Recordamos, a este respecto, Eduardo Lourenço: «*As Farpas* [...] intimavam um povo inteiro não só a saber ler, raciocinar, mas igualmente, a saber vestir-se e até, a saber andar [...] Raramente uma Geração terá implicado o seu País num processo tão implacável, tão cruel, como os homens das “Conferências do Casino”» (Lourenço, 1988: 90-91).

19. Recordamos que la novela *Os Maias*, de Eça de Queirós, ya reflejaba ese sentimiento de decadencia.

20. La educación para el casamiento, en las mujeres, será ampliamente criticada por los novelistas. Todavía Quental pensaba que la primera y principal educadora era la madre, y no solo el pueblo o las escuelas, como defenderá en el ensayo de 1859, con la edad de diecisiete años, «Educação das Mulheres» (Quental, 1982a:109-113).

21. Eça de Queirós criticará la ausencia de literatura dramática portuguesa, el tipo de público que «mata o ócio» en el teatro, los actores o la falta de apuntes.

rís o la cuestión colonial, sobre todo la africana. Otra de las reflexiones de esta generación incidía sobre la (in)dependencia del país frente a España, la *cuestión ibérica*.

Fue con la Generación del 70, a través de Antero, cuando la poesía se volvió la «voz de la Revolución»,²² mientras que (anticipando el clima finisecular del Ultimátum de 1890...), los sentimientos de impotencia para poder transformar, inmediatamente, la sociedad, el descreimiento con que se pueda llevar a cabo un proyecto político, social, cultural, moral, el descreimiento en un «progreso» basado solo en valores materiales, ajeno a preocupaciones ecológicas, éticas, metafísicas... dará inicio, en el Portugal de la década de los ochenta, a un cierto cambio de postura, que se refleja en el grupo de los Vencidos de la Vida (1887-1889), grupo al que ni el notable historiador Oliveira Martins, ni sus amigos (Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós,²³ António Cândido, algunos miembros de la aristocracia), ni el mismo rey D. Carlos, su miembro honorario, escapan.²⁴

Desde el punto de vista ideológico, si la «Voz de la Revolución» es Antero que la asume,²⁵ también él y su Generación contribuirán, desde el punto de vista cultural, en anunciar a la Generación del 90 (1890): bien el decadentismo y neogarretismo de un António Nobre, bien el simbolismo de un Eugénio de Castro o de un Camilo Pessanha; o bien el movimiento *Saudosista* de la *Renascença Portuguesa*, ya en 1912... Tal vez por eso Fernando Pessoa hubiese sobrepasado el concepto de Romanticismo, encarado en una perspectiva solo Histórica o Estética, cuando afirma: «Românticos, nós todos...».

Entre los miembros de la Generación del 70, destacaría, ya en el siglo xx, Teófilo Braga, historiador de la Cultura Portuguesa y representante del positivismo. A pesar de sus controversias con las tendencias socialistas (algunas en la línea del utopismo, como las de Antero o Eça...), su republicanismo lo llevaría a revalorizar a Camões, para la mitología nacional, así como las enseñanzas de Félix Nogueira, para el movimiento democrático portugués. Será Teófilo Braga quien proseguirá, hasta la implantación de la República, el sueño de cambio político de la élite cultural de la década de 1870.

La Generación del 70, al cuestionar toda su cultura, desde los orígenes a la época en la que vivió, creando una nueva forma de lenguaje —que anunciaría el

22. Guilherme de Azevedo, Guerra Junqueiro y Gomes Leal se volverán, posteriormente, los poetas más representativos del a agitación social y política de la década de 70 y 80. Tras el Ultimatum, a pesar de haber escrito *Finis Patreae* (1890), Guerra Junqueiro, con su *Patria* (1896), unirá a su voz a los poetas que desearán hacer renacer la patria portuguesa, juntándose, de alguna forma, al nacionalismo literario finisecular.

23. Eça de Queirós desarrollará temas conectados con el *paisaje* portugués (*A Cidade e as Serras*) y la cuestión africana (*A Ilustre Casa de Ramires*).

24. Este *vencidismo* no se confina a las «cenas-tertulias» en el «Restaurante Tavares»... Quental, aunque afirmara que «Extrair do pessimismo o optimismo, por um processo racional, tem sido o trabalho da minha vida», ha adoptado, como Schopenhauer, el suicidio (1891).

25. Con Antero, entra en Portugal el ideario de Primera Internacional Socialista, en la década de setenta.

de las generaciones siguientes— prepara, igualmente, el cambio político de la sociedad portuguesa, o sea, la República de 1910.

Um dos piores sintomas de desorganização social, que num povo livre se pode manifestar, é a indiferença da parte dos governados para o que diz respeito aos homens e às cousas do governo, porque, num povo livre, esses homens e essas cousas são os símbolos da actividade, das energias da vida social, são os depositários da soberania nacional. [...] Que um povo de escravos folgue indiferente ou durma a sono solto, enquanto em cima se forjam as algemas servis [...] é triste [...] Mas quando é livre esse povo [...] quando a paz lhe é ainda convalescença para as feridas ganhas em defesa dessa liberdade [...] que então[...] desvie os olhos do norte que tanto lhe custara a avistar [...] e deixe correr indiferente a sabor do vento [...] o navio [...] para esse povo é como de morte o sintoma [...] (Antero de Quental, «A Indiferença em Política»).

4. España, «nación [no] vertebrada» y la Generación del 98

[...] quiero convencerme que nuestro país no está muerto para la civilización: que aquí se discurre y se piensa: pero cojo un periódico español y me da asco: no habla más que de políticos y de toreros. Es una vergüenza (Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*).

El punto de partida de la «Literatura de Regeneración», de la reflexión sobre el «problema de España», de la propia Generación del 98 no es, o no es solo, según algunos autores,²⁶ una consecuencia del Desastre del 98 y de la pérdida de las colonias de las Antillas y de las Filipinas, pero este hecho serviría, simbólica y realmente, para desencadenar una crisis, que se agudizó, volviendo más evidente ese «problema». Como el propio Azorín refiere, en *Clásicos y modernos*:

[...] la literatura regeneradora producida en 1898, hasta años después, no es sino una prolongación, una continuación lógica y coherente, de la crítica política y social, que desde mucho antes a las guerras coloniales, venían ejerciéndose. El desastre avivó, sí, el movimiento; pero la tendencia era antigua, ininterrumpida (Azorín, 1959:180-181).

En lo que respecta a la situación histórica de este período, y acerca de lo que creía que eran los motivos que habrían determinado la «guerra colonial», Don Miguel (en la época de 1889-1901) considerará que las causas provenían de la

26. Entre otros, véase Sotelo Vázquez, 1987 y Lain Entralgo, 1993: 12 y 27.

propia organización capitalista de la sociedad.²⁷ Otros dos problemas, que se agravarían igualmente con la pérdida de las colonias, según Unamuno, surgirían a nivel de los *regionalismos/nacionalismos* y del movimiento obrero.²⁸

Tras la meditación colectiva sobre el «Desastre», los intelectuales «noventa-yochistas», que habían utilizado, a partir de periódicos comprometidos, algunos de tenor socialista y anarquista, la reivindicación obrera, la abandonan, a medida que la burguesía se atemoriza ante el avance de los trabajadores, refugiándose en un esteticismo subjetivista, en el *casticismo*, o en la tendencia para tratar más lo nacional y lo social, simbolizados en el *dolor* de España.

La especificidad de la Generación del 98, de Miguel de Unamuno (1864-1936) —tal vez uno de los más radicales, controvertido e incisivo, entre los radicales— a Pío Baroja (1873-1956), José Martínez Ruiz (*Azorín*, 1873-1967), Ramiro de Maetzu (1874-1936), Ángel Ganivet (1865-1898), pasando por Antonio Machado (1875-1939), se impondrá, así, por la forma heterodoxa de asumir esta actitud de protesta, a partir de una concepción ética de la sociedad, denunciando el atraso histórico y social de España y la ineficacia de sus gobernantes, como nunca ninguna otra lo había hecho anteriormente. Esta generación está considerada como el primer grupo de intelectuales españoles a asumir, conscientemente, el papel de guías en la vanguardia política y social del país.

Exterior a la línea regeneracionista,²⁹ y como forma de ruptura con este movimiento y con la «revolución desde arriba» (hecha por élites), considerada una estratagema burguesa, se encuentra el proyecto socialista (en términos simbólicos, él mismo también regenerador, tal como son, de acuerdo con un concepto de Regeneración más amplio, los nacionalismos más pacíficos inicialmente, como el vasco, o menos pacíficos, en la época, como el catalán). El proyecto socialista iniciará la recuperación del concepto de «pueblo» como protagonista del cambio histórico (concepto traducido, en Unamuno, por *intrahistoria*, «la vida silenciosa de esos millones de hombres sin historia»³⁰).

27. Recordamos a Urrutia, cuando refiere que «[Unamuno] considera que el “moderno capitalismo”, para hacer frente a la *crisis* que le amenaza *periódicamente*, se defiende:[...] “Sirviéndose de las grandes nacionalidades y aún de las chicas [...] las grandes naciones, vastos *trusts* [...] a busca de mercados en que imponer a cañotazos sus productos [...] es la industria burguesa la que necesita de mercados protegidos por leyes y armas, la que vive de aduanas, monopolios y privilegios [...] Para sostener todo esto son los grandes ejércitos y es la paz armada, institución gemela del proteccionismo, y ambos necesitan al régimen del capitalismo burgués, por fuerza agresivo y guerrero. *Made in Germany*, tal debía ser el lema que figurase en las banderas del ejército alemán. [...] “Para acabar con estas dos ‘plagas’ del militarismo y del proteccionismo, baluartes de la sociedad burguesa, el *remedio* nos es otro que el ‘socialismo’ ‘que es hoy antiimperialista y antimilitarista por esencia’» (véase Unamuno, en Urrutia, 1997: 84).

28. A este propósito, afirma Urrutia: «en lo que claramente fue clarividente —va a situar como labor primordial la de comprender las diferencias regionales del pueblo español [...] y ‘estudiar el porvenir del capital y del trabajo’» (Cf. Urrutia, 1997: 86).

29. Véase Cerezo Galán, 1993: 140-141.

30. Aunque, en el caso de Don Miguel, llegó a reconocer que «cuando el pueblo *emerge* a la superficie de la historia no siempre esta a la altura de las circunstancias. Conducta *ambivalente* del pueblo, que Unamuno resume [...] con Platón, pueblo *tornedizo*» (Urrutia, 1997: 110). Por eso, para la generación española (como

De este modo, paralelamente a una actitud radical de ruptura, ortodoxa, pero que no rechazaba, simultáneamente, la participación en el sistema parlamentario, del que podrá ser ejemplo la actitud socialista, se contrapondrá otra actitud, igualmente de ruptura radical, pero expresándose de un modo heterodoxo, que será típica de los intelectuales del 98.

Sobre las dos posturas básicas, ética y política, en el *Regeneracionismo* literario español,³¹ que presenta diferentes niveles de reflexión, nos gustaría referirnos que, en el caso de Unamuno, a pesar de haber abandonado la militancia socialista y de su viraje hacia el mundo interior, que su socialismo converge hacia una regeneración moral y, por eso, su abanico de preocupaciones, no siendo exclusivamente la política y los políticos de la época, abarcará cuestiones como la situación de la educación, de la cultura (prensa, teatro, crítica y críticos de arte o literatura...) de la filosofía, de las corrientes estéticas en boga (como la crítica que hace al que considera como superficial en el «modernismo»/simbolismo español, contemporáneo de esta «generación»), de la situación de las mujeres en la sociedad, de la situación existencial del «hombre de carne y hueso»... a través del ensayo, del teatro, de la novela, de la lírica... Don Miguel aprovechará igualmente su prestigio, como catedrático de la Universidad de Salamanca, solicitado por la prensa de todo el país, para lanzar sus polémicas y campañas de tenor regeneracionista.

En lo que respecta al radicalismo de las posiciones asumidas por la Generación del 98, de cara a la España del Desastre, señalaríamos todavía el socialismo evolutivo de Ramiro de Maetzu y el radicalismo anarquista de Azorín y de Pío Baroja (Cerezo Galán, 1993: 153-172). Entre algunas de las manifestaciones del radicalismo de esa *Generación*, destacaríamos la crítica a la civilización industrial de Ángel Ganivet, igualmente hecha, entre otros, por Unamuno, insertado en el espíritu del antindustrialismo anarquista, pero también místico y neorromántico finisecular.³² El *iberismo* político (que Don Miguel había defendido inicialmente en los ensayos *En torno al casticismo*) se transformaría, posteriormente, solo en el deseo de una «unión moral», un *iberismo espiritual*.

En 1901, en el Ateneo madrileño, declara Miguel de Unamuno que: «a su juicio la sociedad española no está *enferma*, no es una sociedad *degenerada*, sino simple y llanamente *bárbara*: “no ha entrado en la cultura europea”...y, antes que Ortega y Gasset, afirmará: “Esto no es una nación vertebrada”» (Unamuno, en Urrutia, 1997: 106-107).

De cara a la situación histórica de España —oculta todavía en su pasado histórico imperial, sin conseguir poner en marcha ideas y formas de vida que se asemejasen a lo que ya ocurría en algunos países europeos, donde se efectuaba la

para la portuguesa), la ética, la educación, la cultura, científica y cívica, debían acompañar el movimiento político.

31. Véase Sotelo Vázquez, 1987.

32. Véase Livtak, 1990.

doble revolución— surgirá, como forma de reacción, una literatura quizá más violenta y duramente crítica que la del realismo/naturalismo de la generación anterior.

Crítica que aparece no solo bajo forma literaria, sino en artículos de diarios y revistas, ella expresaría la ruptura con el clericalismo, el convencionalismo ético-religioso, el caciquismo político, bajo la forma parlamentaria de rotativismo/»turnismo». Entre otros valores político-sociales, de mentalidad y comportamiento (las corridas, la higiene, el tipo de alimentación, la envidia...), esta literatura criticaría igualmente el sistema de enseñanza (que, salvo la Institución Libre de Enseñanza de Madrid, aún se perfilaba en moldes arcaicos), la pereza intelectual, la miseria real (el desempleo, el hambre, las condiciones de vida y trabajo de obreros y campesinos...) y moral del país, las guerras coloniales y las pérdidas humanas y materiales, el periodismo poco serio, explotando mucho de este la falacia de la *opinión pública*... La *unidad* entre los miembros de esta generación surge así bajo la forma de preocupación y angustia, por la realidad y por el futuro de España.

A esta crítica se une el deseo de intervenir en los «males» que se perciben, presentando proyectos (como el de «aplicar los conocimientos de la ciencia, en general», como afirmaría un manifiesto de Azorín, Baroja y Maeztu, en 1901) que, aun cuando puedan diferir en algunos aspectos, utilizan como modelo los de Europa. Estos procedimientos críticos e interventores, el deseo de *européismo* y de cambio político-social, tendrán sus continuadores en las generaciones siguientes (Generación del 14 y Generación del 27) y prepararán el lento camino hacia la efímera República de 1931-1936/39.

Bajo el ideal europeísta, debería nacer la concreción de la reforma española, ansiada por ellos, a pesar del deseo de Azorín o de Unamuno de «aumentar el caudal de las ideas españolas circulantes por el mundo» (Laín Entralgo, 1993: 14 y 28-29). O sea, aun cuando hayan tomado a Europa como modelo para poder modernizar España, su perspectiva sobre el «progreso» material, sin atender a valores éticos, es también negativa. Como tal, procuran reencontrar los nobles valores quijotescos españoles, no solo para perfeccionar la sociedad, sino también para poder *españolizar* el mundo (Unamuno), «imperialismo» de Ideal quijotesco que nos hace recordar el «imperialismo espiritual» del Quinto Imperio de los portugueses António Vieira (1608-1697) y Fernando Pessoa (1888-1935)... Común a estos proyectos y sueños es su fracaso, que generaron una actitud todavía más amarga y crítica sobre España, aunque esa actitud resulte siempre del amor que le tienen.

Con la Generación del 98 se prestará gran atención a la literatura y a la historia, así como a la belleza de la tierra española, expresada en la prosa de Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Baroja, o en la poesía de Unamuno y de los Machado... «Al cabo de casi un siglo, impagable es nuestra deuda con ellos» (Laín Entralgo, 1993: 30). En realidad, por la vía estética y literaria se manifiesta un fuerte espíritu individualista y subjetivo, simple y expresivo, y el deseo de una España dife-

rente estará siempre presente a través de caminos como: la descripción del paisaje, que se centra en Castilla, el «alma» de la nación; la historia, simple, pequeña, íntima, que en Unamuno se definirá como «intrahistoria», en versión contrapuesta a la grandiosidad oficial; o mismo en la recuperación de autores medievales y clásicos ya olvidados.

Estamos de este modo de acuerdo con Pedro Cerezo, cuando afirma: «Los del 98 eran tan innovadores en literatura como radicales en la práctica [...]» y, al presentar «una particular inflexión sobre el problema de España» (Cerezo Galán, 1993: 148), unieron a sus inquietudes preocupaciones de orden existencial y metafísica, a semejanza del modernismo (simbolismo) español su contemporáneo y de otros movimientos culturales europeos de la época.

La Generación del 98, dado que entra en contacto directo con la problemática crisis finisecular del mundo contemporáneo, será, de este modo, el primer grupo de la literatura moderna española que explotará, sistemáticamente, el fracaso de las creencias y de la confianza existencial. Generación Trágica,³³ su obra, sin confinarse al *problema de España* a de una renovación estética, ilustrará el momento de transición de la mayor ilusión y optimismo del período precedente hacia un punto de inseguridad, pesimismo, escepticismo y descreimiento que, desde entonces, agitará a toda la literatura moderna.

Es cierto que el sentimiento de crisis existencial es anterior al Desastre del 98. La Revolución de septiembre de 1868, la gran esperanza republicana, había malogrado. El sentimiento que prevaleció fue el de que la base ideológica, en la que tradicionalmente se había creído, había fracasado, dada la debilidad de la clase burguesa (donde, más allá de la ausencia de «vertebración» en sus diferentes sectores, dejaba manifiesto el desajuste entre el ideal que profesaba —la *igualdad...*— y la realidad con que lo concretaba), para llevar a cabo esa reforma. En su lugar, había quedado un espacio ocupado por la incertidumbre, por el nihilismo, pese al mayor o menor vitalismo con que los intelectuales lo intentaron llenar, buscando una alternativa para superarlos.

Los autores de la Generación del 98, mientras, al pasar del *problema nacional*, o de la decadencia española, al problema del hombre moderno, el problema metafísico, el de la duda y de la inseguridad existencial, demostraron que España, a pesar de su subdesarrollo material, en el plano cultural aún encabezaba y sintonizaba con la crisis europea. La misión del intelectual pasará, por tanto, por las preocupaciones éticas y sociales, pero también por la afirmación del individualismo vitalista y subjetivo, por la espontaneidad, por el cuestionamiento, de índole metafísica, bien de los dogmas antiguos, bien de los modernos, en un mundo sin dioses, pero también sin hombres como alternativa.

33. En el decir de Pedro Cerezo (véase Cerezo Galán, 1993: 149).

Reflexiones finales

A pesar de los diferentes caminos que los coetáneos adoptarían entre sí, resultantes de una distinta forma de reaccionar ante la misma realidad histórica, no hay duda de que estos escritores integraron dos famosas generaciones que, a semejanza de sus congéneres europeos, en la demanda de un presente y de un futuro mejor, como todas las *generaciones nuevas* (que no olvidaron, mientras tanto, lo mejor de su pasado cultural...), en la demanda del *progreso* y de sus mitos, sociales y espirituales, intentaron subvertir valores antiguos, que habían contribuido a la decadencia peninsular, adoptando actitudes intervinientes, que iban del plano estético al político-económico, social, de costumbres y mentalidad...

Exponentes del liberalismo europeo moderno, sus «armas» fueron el periodismo, la literatura, la intervención política... Pugnaron por arrancar la Península al subdesarrollo cultural, científico, industrial, socioeconómico... y criticaron también la supremacía del *progreso* material sobre los valores éticos, inherente al *desarrollo* y a la *dominación* del poder burgués, así como al régimen parlamentario corrupto en que este se asentaba.

Las dos generaciones, a pesar de utilizar distintas formas de expresión, aunque separadas en el tiempo y en el espacio parecen, mientras tanto, dialogar entre sí, no solo por las posturas críticas que adoptaron, sino por la búsqueda universal de valores humanos y espirituales, aunque posteriormente el vaivén de sentimientos contradictorios hubiera llevado a ciertos cambios de posturas (algunas radicales, como en el caso de Maetzu), esencialmente en el campo político. Este cambio de actitud se manifiesta, sin duda, aliada a la propia «crisis de razón», al *mal de siècle*...

La síntesis idealista del mundo (la gran síntesis de la armonía teológico-metafísica entre la ciencia y la religión, la política burguesa y la ética civil) había sido planteada por el positivismo, aunque este, bajo la forma organicista y evolucionista del naturalismo (Spencer), hubiese continuado a dar una imagen coherente del mundo. Pero esta imagen secular y naturalista, que a fin de cuentas se presentará sin dioses y sin alma, tendrá como respuesta la rebelión existencial, el irracionalismo neorromántico, la exaltación de la vida interior e individual, pero también la preocupación por la ética y la justicia social, de cara a los valores reinantes. Desde el punto de vista cultural, en una interpretación más amplia, ambos movimientos expresaron, a su modo y a través de un estilo individual, original y fecundo, la ruptura con los valores político-sociales y de mentalidad, mientras, por otro lado, se integraron en el problemático cuestionar finisecular, metafísico y existencial, europeo y moderno.

Bibliografía

- AZORÍN (1959), *Clásicos y modernos*, Madrid, Losada.
 BAROJA, P. (1992), *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza.

- CATROGA, F. (1993), «Nacionalistas e Iberistas», en José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores (V. v, 563-567).
- CEREZO GALÁN, P. (1993), «El Pensamiento Filosófico. De la Generación Trágica a la Generación Clásica. Las Generaciones del 98 y del 14», en *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe (T. xxxix, 131-195, 225-245).
- HOBBSWAM, E. J. (1990), *A Era do Império 1875-1914*, Lisboa, Presença.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1993), «Prólogo», en *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe (T. xxxix, 9-52)
- LEITÃO, I. M. L. S. R. (2004), *Antero de Quental e Miguel de Unamuno-As Imortais Contradições*, Universidad de Barcelona (tesis Doctoral).
- LITVACK, L. (1990), *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.
- LOURENÇO, E. (1988), *O Labirinto da Saudade, Psicanálise Mítica do Povo Português*, Lisboa, Dom Quixote.
- MARCOS DE DIOS, Á. (1993), «Deux iberiste differents: Antero y Unamuno», *Antero de Quental et l'Europe. Actes du Colloque, Paris, 13-14 Juin 1991*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portuguais.
- MARTINHO, F. J. B. (1993), «A Década e a Geração em Periodização Literária com Referência à Poesia Portuguesa dos Anos 50», *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa: Biblioteca Nacional (Separata 2, 47-84).
- PIRES, A. M. (1992), *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Lisboa, Vega.
- QUENTAL, A. de (1982a), *Prosas Sócio-Políticas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1982b), *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, Lisboa, Ulmeiro.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, O. (s.d.), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto.
- SARAIVA, A. J. (1985), *A Cultura em Portugal, Teoria e História*, Lisboa, Bertrand.
- SOTELO VÁZQUEZ, A. (1987), *Investigaciones sobre el regeneracionismo liberal en las letras españolas (1860-1905)*, Barcelona, Universidad de Barcelona (Tesis Doctoral).
- (1993). *Miguel de Unamuno. Artículos en «Las Noticias» de Barcelona (1899-1902)*, Barcelona, Lumen.
- UNAMUNO, M. de (1986), *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza.
- URRUTIA, M. M. (1997), *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao, Universidad de Deusto.

Creadores y artistas en la obra de Emilia Pardo Bazán (artesanía, moda y otras veleidades)

Javier LÓPEZ QUINTÁNS
Instituto Ramón María Aller Ulloa (Lalín)

El concepto de arte vinculado con la figura de Emilia Pardo Bazán puede acarrear interesantes relaciones y fructíferos vislumbres que, de inmediato, podrían hacer pensar al auditorio en el naturalismo, el realismo, decadentismo, espiritualismo o demás estelas de ese mismo arte. Si el título del trabajo, además, menciona a creadores y artistas el público podría asociarlo sin ninguna duda con algún movimiento sobre el que doctamente reflexionó la autora, pongamos por caso el romanticismo o el simbolismo con sus prolegómenos y los muchos autores que se pergeñan ante su pluma, tales son Vigny, Verhaeren, o tantos otros. Con todo, pese a que con estas notas construiríamos un trabajo mucho más lúcido (sin duda), una tentación irreprimible de abordar otros creadores y artistas desborda la intención original de estas palabras hasta alcanzar algún camino no tan concurrido pero sin duda tan gratificante para una digestiva incursión. Es cierto, digamos como arranque, que nuestra creadora usa la palabra «arte» en un sentido amplio, como inclinación hacia la belleza usando medios materiales o cualquier herramienta intangible, tal es el caso de los recursos lingüísticos. Podemos aludir a uno de sus referentes. En palabras de Taine en su *Filosofía del arte* (1865-1869):

[...] Entre todas las obras humanas, la de arte parece la más fortuita. Tentados estamos a creer que nace de la casualidad, sin razón ni ley, dominada por el azar, a lo imprevisto y arbitrario. Cierto es que el artista crea según su fantasía, que es absolutamente personal; cierto es que el público aplaude según su gusto [...]; la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas [...]. Sin embargo [...] ambas cosas están sujetas a leyes determinadas.

Así se acerca Pardo Bazán, libremente, a creadores de muy diverso estilo y condición, artistas que dan vida a vástagos asonantes que ahora corretearán a sus anchas, ampliándose los límites de lo que canónicamente se consideraba arte y acercándose a una concepción que se podría llamar con osadía anacrónica como muy «posmoderna» (por lo que entraña de híbrida, ecléctica, transgre-

sora y divergente).¹ Un repaso por la obra periodística de la escritora gallega nos ofrece creadores de diverso signo que atrapan su atención; individuos que cultivan el arte en rincones minoritarios y poco reconocidos por el *status quo*. Digamos entonces que manifiestan ciertos dones artísticos, según ella, los creadores de mantillas, encajes, joyas, postales, moda, juguetes, porcelanas y otras piezas que iremos viendo.²

De esta forma la autora reconoce su interés por creaciones de raigambre dispar y comenta el valor artístico y la importancia del proceso creador que en ellos subyace. No en vano, frecuenta subastas, mercadillos, tiendas abotargadas por baldas que reverberan con piezas disonantes. Callejea, se cuele en exposiciones dispares, y admira porcelanas junto a cacerolas, cerámicas de discutible esencia oriental o panderetas con ilustraciones chillonas. Arte. Solo arte. Gotas de algún individuo en algún impulso creador único e irrepetible, porque digamos con la escritora que el arte del que hablamos es «algo sustantivo» que adquiere plena entidad cuando se convierte en «duradero y eterno».³ Junto a ello hay que añadir, en muchos casos, la labor paciente del coleccionista, pues

coleccionar, con inteligencia, por supuesto, es un entretenimiento emocionante. La misma sensación de notar que casi nadie nos comprende, que somos solos, o casi solos, a gustar esos goces íntimos, acrecienta su intensidad, ya singular y refinada. Coleccionar es conquistar, es descubrir, es cazar, es enlazar lo disperso y sacar a la luz lo ignorado.

De objetos que en estas colecciones se reúnen dirá, sin dudar, que «son objeto de arte».⁴ De entre los individuos que coleccionan pacientemente piezas de condición heterogénea hallamos figuras insignes, como Edmundo de Goncourt que, en su casa de Auteuil, mostraba una amplia colección de platos y pipas.⁵

Cristales y cerámicas

Incluye, en su repaso por el afán de atesoramiento de instituciones e individuos, objetos industriales de todo tipo, muestras de una modernidad imparable que la

1. Notamos que Pardo Bazán analiza elementos empapados de una concepción de arte heterogénea y maleable, en la que las piezas de atractivo popular adquieren una resonancia única. Décadas después, en los años 80 del siglo xx, el arquitecto James Sterling (valga como pincelada) formula su concepción personal de lo que debe ser una construcción cercana a la sensibilidad de un pueblo. En otras líneas, la figuración libre, el neo-pop o la nueva imagen golpearán contra la base ideológica de lo que fue considerado como «elemento moderno» (en las raíces de una edad contemporánea en agonía).

2. *IA*, «La vida contemporánea», septiembre de 1909, n.º 1446, p. 602; «Los Goncourt», *Al pie de la Torre Eiffel*.

3. *IA*, «La vida contemporánea», 31 de marzo de 1913, n.º 1631, p. 218.

4. *La Nación*, 23 de agosto de 1909, p. 5; *La Nación*, 29 de septiembre de 1915, p. 5.

5. «Los Goncourt», «Cacharros, muebles, encajes, joyas», *Al pie de la Torre Eiffel*.

fascina, de unos tiempos que se reafirman en el micrófono, la energía eléctrica, el teléfono, todo tipo de artilugios magnéticos; a los que se suman objetos de medicina en exposiciones debidamente preparadas.⁶ Asimismo, la admiración por la cerámica o el arte del vidrio se manifiesta en sus comentarios sobre las grandes fábricas europeas. Tenemos la de Sèvres con su pasta tierna, la de los Gobelinos con sus tapices, en Francia; la loza portuguesa; la importantísima cerámica inglesa, de formas elegantes y belleza comparable a la del diamante; las porcelanas china y japonesa; los cristales y piezas americanos, de inferior calidad que los ingleses; los vidrios venecianos, las porcelanas de Delft, los jarros indios.⁷ Todo ello se sintetiza en un arte suntuario al que debemos sumar asimismo las joyas, el trabajo cuidadoso de los orfebres que alcanzan cotas magnas de sofisticación, caso de los plateros rusos o los joyeros portugueses. Además, se detendrá en la belleza y acabados de ornamentos en plata, con perlas, diamantes; solitarios; anillos; collares y complementos varios que logran inexpresables dimensiones estéticas. Se distinguen los usos y tendencias territoriales, según sea la delicadeza francesa o la sobriedad inglesa.

Asume la autora la belleza de los devocionarios, lo cuidado de la encuadración y de las ilustraciones. De igual forma, le interesan los rosarios, desde el más humilde hasta el ornado con los complementos más precisos. El afán por encontrar la belleza, aquí, obedece también a una necesidad: el cuidado de sus formas atrapa al fervoroso creyente y facilita la comunicación con Dios.⁸ Arte que también puede alcanzar elevadas formas de perfección en las figuras de cera, trasuntos humanos que persiguen una realidad y una vida inaprensibles, y juegan al corrillo de la simulación alcanzando a ratos la fina frontera entre lo que es posible y lo que en verdad parece real. Ve maestría artística, en esta dimensión, en los trabajos del museo Tussaud londinense y el Grevin parisino, siendo las mejoras muestras en el *summum* de la mera materia y lo artístico aquellas que simulan acciones violentas, gestos descompasados y feroces.⁹

Gustos de moda. Gustos culinarios

Igual manifestación de belleza, de genio que oculta el impulso creador, son los sombreros, que en 1899 eran, según ella, un ejemplo de poesía unida a la razón.¹⁰ Sombreros de forma variada que testimonian modas y costumbres estacionales: sombreros de ala ancha y de colores chillones que reflejan, por ejemplo, las ten-

6. «El palacio de las máquinas. Edison. Esplín», *Por Francia y Alemania; La Nación*, 25 de julio de 1919, p. 4.

7. «Un español de pura raza», *Al pie de la Torre Eiffel*.

8. *IA*, «La vida contemporánea», 19 de abril de 1897, n.º 799, p. 258.

9. «Gente menuda. Una estrofa a Zorrilla», *Al pie de la Torre Eiffel*.

10. «Trapos, moños y perendengues», *Por Francia y Alemania*.

dencias de la moda en la primavera de 1897.¹¹ La moda, en suma, ha cambiado, acorde con los tiempos:¹² corpiños, medias; asimismo el encaje, y sus variados motivos, que en el caso francés y las fábricas de Chantilly y Alençon o en el belga de Manilas adquieren un gran exponente.¹³ Habla la autora de usos de moda de otros tiempos, como los del siglo XVIII con chapines rojos, tacones, el fichú de encaje, percales, cayados, o los moños de seda, contrapuestos a los hábitos de su tiempo (esos cuellos almidonados y esas pesadas botas inglesas, más propias de usos varoniles).¹⁴

Si recomponemos las palabras de la autora, tomándolas de una treintena de trabajos periodísticos que como destellos configuran una fundamentada concepción sobre la moda, podemos emprender un pequeño viaje sobre los hábitos y vestimentas que precedieron a su tiempo y los que le tomaron el relevo. Del siglo XVIII nos llega el talle encajado por el corsé, que apretaba cinturas huidizas hasta conformarlas en sinuosas formas. De igual manera anotemos el uso del guardainfantes, ya para las extremidades inferiores, y numerosos abalorios y complementos para lucir vestimentas en todo su esplendor, o quizás coqueta exhibición en las reuniones sociales. Grandes faldones en crinolina o miriñaque, esa maravillosa falda amplia bajo las ropas que aletargaba los movimientos femeninos. Complicados tocados, además, completaban toda esta liturgia; no se salvaban los hombres (con el célebre estilo *macaroni*), ni las señoras que optaban por postizos y complicadas formas en sus pelucas. El movimiento romántico, en ansia liberadora y de transformación, dio su toque además a la moda, favoreciendo la simplificación de las ropas.

Bien entendido que hablamos de modas accesibles para las clases más pudientes, pues las de extracción humilde optaban por vestidos de cómodo uso, eficaces para las labores agrícolas y la incorporación al mundo de la fábrica. En general se observa en este momento el peso de Europa del este y del mundo oriental, optándose en el caso español por el traje de polonesa con sobrefalda, los vestidos forro ampliamente escotados, sobretodos (echarpes, mantellinas) de capa y cabriolés, todo ello correteando en salpicaduras en las obras de Pardo Pardo Bazán (las lecturas de *Al pie de la Torre Eiffel* y *Por Francia y Alemania* son altamente instructivas).

Menciona asimismo en numerosas ocasiones, sobre todo en *La Ilustración Artística* y *La Nación*, tendencias de su momento. De la moda del siglo XIX, que arranca con lo que se conoce como estilo Imperio, encontramos vestidos en dos piezas, con faldas de amplio volumen que adquirirían moldeados diferen-

11. IA, «La vida contemporánea», 17 de mayo de 1897, n.º 803, p. 322.

12. «Crónicas de España», *La Nación*, «Crónicas de Europa», 25 de agosto de 1912, p. 7; «Crónicas de España», *La Nación*, 10 de enero de 1914, pp. 7-8.

13. «Cacharros, muebles, encajes, joyas», *Al pie de la Torre Eiffel*; *La Nación*, 14 de mayo de 1915, p. 4.

14. «Los Goncourt», *Al pie de la Torre Eiffel*; «Trapos, moños y perendengues», *Por Francia y por Alemania*.

tes según costumbres y usos para después reducir sus formas, y corpiños ajustados, así como el recurso a las gorgueras, vestidos de muselina, o los tan traídos costados del sombrero sobre la cara. El uso de polisón, complemento para abultar la parte posterior del vestido, se convierte en nota común hasta finales del siglo XIX, junto a enaguas y blusas ajustadas. Poco a poco la mujer se ve aprisionada por ropajes en repliegues y dobleces imposibles que la autora censura. Asimismo, tuvo gran éxito un vestido en una pieza conocido como de «línea princesa», inspirado precisamente en la princesa Alejandra (1844-1925): cola larga, túnica ajustada y cuellos cuidadosamente adornados. Ahora bien, desde la década de los ochenta se amplía el uso del abrigo y el del tacón alto (aliados idóneos para los vestidos de amplio vuelo), como bien atestigua Pardo Bazán: apuntemos los ropajes con los que acompaña a personajes como la Asís Ta-boada de *Insolación* (1889), la Espina en *La quimera* (1895) o la Lina en *Dulce Dueño* (1911).

Notamos un cambio fundamental entre 1870 y 1914; en el apogeo de la Belle Époque se enfatiza la idea de que las vestimentas deben ser un escaparate del individuo, un muestrario de sofisticación y refinamiento que estaba muchas veces por encima de las normas más básicas de comodidad, con sofisticados estampados en los que se hace notar un pretendido toque oriental. La mantilla, como aprecia la autora, se estanca en el uso y se reserva para actos sociales muy contados (espectáculos, festejos) sin que ello prive del camino de complicación de sus adornos.¹⁵ Peinados enrevesados, sombreros de complementos ampulosos y plumas chillonas, encajes de variada condición, se convierten en nota dominante durante estos años. A medida que la mujer se rebela contra este tipo de ropajes totalmente contrarios a la comodidad se afianza el uso del traje sastre en dos piezas. Al tiempo asume doña Emilia que muestra de belleza es la mantilla, según decíamos, orlada, de encaje rico, en terrible retroceso, y el pañolón, que adquiere vital resonancia y aplasta con sus colores más variados.¹⁶ Parece que la autora está muy al tanto de los gustos, impregnados de las tendencias internacionales y del proceso de industrialización del sector en España, como ocurre con iniciativas del alcance de *Moda de España* que desde los ochenta, por impulso gubernamental, procura realzar la mortecina actividad peninsular en esta área. No digamos revistas en el XIX como *El Ángel del Hogar. Revista semanal de literatura, educación, teatros, salones, modas y labores de reconocida utilidad: ejemplos morales, instrucción y agradable recreo para las señoras y señoritas* (desde 1864), *El Correo de la Moda. Periódico del bello sexo. Modas, Literatura, Bellas Artes, Teatros* (desde 1851), *La Guirnalda. Periódico quincenal, dedicado al bello sexo* (desde 1867), *La Mariposa. Periódico dedicado a las señoras y especialmente a las profesoras de instrucción primaria* (desde 1866), *Blanco y Negro, La Ilustración es-*

15. *IA*, «La vida contemporánea», 20 de abril de 1914, n.º 1686, p. 270.

16. *IA*, «La vida contemporánea», 15 de abril de 1901, n.º 1007, p. 250.

pañola y americana, o casas de moda (a finales de siglo, con figuras tan insignes como la de Pedro Rodríguez).

Pero no solamente la moda es puntal en la expresión estética, ya que ella se acerca a otros frentes. Manifiesta por ejemplo, como es conocido, su empeño por recoger las recetas culinarias más diversas, desde las antiguas a las más modernas, lamentando que nadie haya tenido el impulso de recoger una inquietud tan artística. Porque la gastronomía, en un trato esmerado y cuidadoso, merece tal condición. De ahí la sentida queja, quizás como mero eco de sus pensamientos y de un secreto plan de poner en marcha una colección propia. El tiempo lo diría con sus ya conocidos libros.¹⁷

Objetos

La búsqueda de la belleza la aproxima a piezas de muy variada condición. Ocurrer con las postales ilustradas, que arrinconan las cartas, y que destilan cierta mediocridad en sus estampas.¹⁸ Su rechazo por las tarjetas es continuo: repasa su variedad de formas y contenidos, para al cabo censurarlas como muestra perniciososa de ciertos usos sociales que las siembran por doquier. En esta viciosa costumbre aparecen las tarjetas de madera, de nácar, de tamaños diversos y colores,¹⁹ que no vienen a ser más que una vulgarización progresiva de lo que fue un uso elitista, con todo lo que acarrea de pérdida de buen gusto. En el año 1871, a partir de lo que se estaba gestando en el mundo germánico, el ministerio de Gobernación procura su puesta en marcha. En circulación desde el año 1873, llegan a su punto culminante a principios del siglo xx. Oscar Hauser y Adolfo Menet, en su sede madrileña, aportaron gran variedad de formatos y un asequible precio que favoreció su difusión y el empeño de empresas como las de José Battaglia o Hans Wilhelm.

Advertimos asimismo el interés pardobazaniano por los juguetes, que adquieren una verdadera e irrefrenable dimensión estética su popularización con la Navidad, pues durante siglos estuvieron reservados a las clases pudientes. No en vano la autora asistirá a exposiciones como la de muñecas organizada por *Blanco y Negro* (de la que da cuenta el n.º 502, 18 de enero de 1902, página 15).²⁰ Entre los instrumentos de recreo infantil despunta la marioneta, forma acabada de arte.²¹ De los juguetes mucho se puede decir. En alguna ocasión, adquieren mues-

17. *IA*, «La vida contemporánea», 20 de septiembre de 1897, n.º 821, p. 610; *IA*, «La vida contemporánea», 30 de marzo de 1908, n.º 1370, p. 218; «Cartas de la Condesa», *Diario de la Marina*, 22 de octubre de 1911.

18. *IA*, «La vida contemporánea», 14 de octubre de 1901, n.º 1033, p. 666.

19. *IA*, «La vida contemporánea», 17 de junio de 1907, n.º 1329, p. 394; *La Nación*, 7 de septiembre de 1910, p. 7.

20. *IA*, «La vida contemporánea», 20 de enero de 1902, n.º 1047, p. 58.

21. *IA*, «La vida contemporánea», 11 de enero de 1904, n.º 1150, p. 42.

tras geniales de una técnica depurada que se acaba convirtiendo en arte, como las muñecas que imitan el amamantamiento humano, cuando ya mucho se había alcanzado en la representación de estos artilugios (capaces de imitar el sonido del hombre y de articular perfectamente sus miembros, de alcanzar maquinarias avanzadas en trenes, osos de peluche, sea bajo la batuta de un artesano francés, ruso o español o de tantos otros como ella misma comenta).²²

Sublime concepción de belleza es la que se plasma en todo tipo de objetos vinculados con la liturgia cristiana: rosarios, cruces, devocionarios y demás elementos se convierten en la expresión de un depurado entrenamiento artístico, una entrega inefable a la expresión del contacto con Dios y un reflejo de esta misma comunicación llevada a su término. Por ello se detiene en la vestimenta de figuras como las de los «incensarios blancos y negros», con la blancura de sus prendas y la candidez del conjunto de ropajes.²³

Pero el abanico ocupa un lugar esencial; su historia, sus características polimorfos, son al cabo demostración del interés de una coleccionista que declara varias veces su pasión.²⁴ Ella misma se hace eco en 1914 de su conferencia sobre el abanico en el Ateneo de Madrid y la resonancia que obtuvo. En realidad, no fue la única, pues lo hizo en los años 1910, 1911 y 1914, en este último caso por encargo del Ministerio de Instrucción Pública.²⁵ Nos interesa de todo ello que afirma cierta autoridad en el tema, debida a una colección propia, de esmerado contenido. Autoridad que la lleva a comentar los errores de exposiciones sobre el tema, como la celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos en Madrid (con 490 muestras).²⁶

El arte del orador...

En este recorrido alternativo por otras formas de arte, Pardo Bazán otorga este calificativo a la oratoria.²⁷ En declive, a su juicio, merece una atención mayor: arte depurado puede ser, como elección puntillosa de la palabra, igual que eficiente declamación y perfilado uso del lenguaje.²⁸ Añadirá nombres que despuntan en este punto, como Belisario Roldán que refleja sus dotes al respecto en la conferencia que imparte en el salón de actos del Ateneo.

22. *IA*, «La vida contemporánea», 29 de enero de 1906, n.º 1257, p. 74; *IA*, «La vida contemporánea», 3 de diciembre de 1906, n.º 1301, p. 778; «Cartas de la Condesa», *Diario de la Marina*, 28 de julio de 1912.

23. *IA*, «La vida contemporánea», 8 de mayo de 1905, n.º 1219, p. 298.

24. *IA*, «La vida contemporánea», 5 de enero de 1914, n.º 1671, p. 30.

25. «Crónicas de Madrid», *La Nación*, 5 de febrero de 1914, p. 8; «Cartas de la Condesa», *Diario de la Marina*, 25 de enero de 1914.

26. *La Nación*, 11 de julio de 1920, p. 2.

27. *IA*, «La vida contemporánea», 7 de marzo de 1904, n.º 1158, p. 170.

28. *La Nación*, 7 de marzo de 1910, p. 5.

Cierre

Cuestión aparte son algún tipo de creaciones contrarias al buen gusto, y por tanto alejadas a la noción adecuada de arte y estética. Al respecto, expone su disconformidad con la propagación de estampas, libros y publicaciones similares de contenido pornográfico. De su visión se advierten ciertos puntos beligerantes: por un lado, su naturaleza contraria al buen gusto; por otra, la pobreza de su construcción; por último, su misma condición contraria a la buena esencia de una sociedad que por tanto debe ser combatida con educación.²⁹

No nos extendemos más, si bien podríamos adentrarnos en otros terrenos en los que el arte adquiriría resonancias interesantes, como es el caso del arte de servir, del buen sirviente instruido y capaz que por desgracia, como se nos dice, está en claro retroceso; o el arte floral, coronas fúnebres incluidas; o el arte de las relaciones en sociedad, del buen decir y el saber estar en los mentideros sociales, de la compostura y las maneras correctamente estudiadas, sinuosamente simuladas y efectivamente puestas en escena, siendo también goce estético la parafernalia material de vajillas, telas, muebles y demás instrumentos del ornato que en fiestas de sociedad afloran en todo su esplendor.³⁰ En fin, en este batiburrillo conceptual que nos propone, en el que la palabra «arte» campa libremente, podríamos preguntarnos eso mismo, ¿qué es arte?, para que aparezcan a continuación justas dudas. El auditorio juzgue cuál puede ser en verdad su esencia.

Bibliografía

A. De Emilia Pardo Bazán:

- PARDO BAZÁN, E. (1891), *La cuestión palpitante, Obras completas*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- (s. a.), *El lirismo en la poesía francesa*, Madrid, Pueyo.
- (1911a), *La literatura francesa. El naturalismo, Obras completas*, Madrid, Renacimiento.
- (1911b), *La literatura francesa moderna. El romanticismo, Obras completas*, Madrid, V. Prieto y Cía.

29. *IA*, «La vida contemporánea», 19 de septiembre de 1904, n.º 1186, p. 618.

30. Dignos de mención son los abundantes elementos que del «cotilleo» histórico nos aporta la autora: dramas pasionales, venganzas, usurpaciones, estupros, raptos, magnicidios, líos de faldas en refinadas cortes y menudencias varias en el palpitante corazón de la alta sociedad. Cotilleos que ella cultiva con una mezcla de prurito erudito e insaciable comezón comentarista (el lector puede juzgarlo por sí mismo): los Medinaceli, los Austria, los Borbones franceses, la corte austriaca, la nobleza inglesa, las estirpes reales de la España medieval, y tantos otros.

- (1991), *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)* (1.^a ed.), ed. de J. Sinovas Maté, Diputación Provincial de A Coruña, Salamanca.
- (2002), *Cartas de la Condesa en el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)* (1.^a ed.), ed. de C. Heydl-Cortínez, Madrid, Pliegos.
- (2005), *La vida contemporánea* (1.^a ed.), ed. facsimilar de C. Dorado, Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, Testimonio de prensa, n.º 5.

B. De carácter general:

- EZAMA GIL, Á. (2007), «Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad», *Espéculo*, n.º 37.
- FUKAI, A. (1943), *Modalestilo: Una historia desde el siglo XVIII y siglo XIX*, Volumen 2, Instituto de las Indumentarias de Kioto.
- LURIE, A. (2011), *El Lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir*, Madrid, Paidós.
- PALÁ LAGUNA, F. (2008), «La tarjeta postal ilustrada», en F. Palá Laguna y W. Rincón García (eds.), *Los sitios de Zaragoza en la Tarjeta Postal Ilustrada* (33-45).
- SOUSA CONGOSTO, F. de (2007), *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Akal.

«Del estilo en la novela», de Clarín, o las contradicciones del modelo narrativo naturalista

António Apolinário LOURENÇO

Universidade de Coimbra – Centro de Literatura Portuguesa (CLP)

En un importante artículo de la *Enciclopedia Einaudi*, explica Cesare Segre que el vocablo *ficción* se encuentra etimológicamente vinculado al verbo latino *ingere*, que, significaba ‘modelar’, ‘inventar’, ‘representar’, pero también ‘decir falsamente’ (Segre, 1989: 41). Sin embargo, en nuestros días, cuando hacemos referencia a literatura de ficción, estamos genéricamente hablando de relatos en los cuales consideramos que se presentan *mundos posibles*, es decir, que se rigen por códigos y reglas que nos parecen en conformidad con nuestra experiencia del mundo real. Michael Riffaterre añadió algo más a esta paradoja:

Todos los géneros literarios son artefactos, pero ninguno más ruidosamente que la ficción. Su mismo nombre declara su artificialidad, y sin embargo ella tiene que ser de algún modo verdadera para mantener la atención de sus lectores, para relatarles ocurrencias a la vez imaginarias y relevantes para sus mismas vidas (Riffaterre, 1990: xii).¹

Como puede apreciarse, Riffaterre habla de ficción como sinónimo de novela. Es cierto que no todas las novelas tienen la misma preocupación por la verosimilitud, pero todas son, a su modo, como diría Umberto Eco, «parásitos del mundo real»,² aunque representan un universo mucho más pobre que aquel en que habitamos. Para Paul Ricœur la función de la novela es la exploración de las «posibilidades fundamentales de la existencia». En otras palabras, la novela es para el autor de *Temps et récit* un «laboratoire de l’imaginaire»: «Lo que se encuentra en una novela son variaciones imaginativas sobre las relaciones del hombre con el tiempo y el mundo».³

1. Traducción nuestra. Refiere también Riffaterre que la novela incluso contiene signos cuya exclusiva función es «to remind readers that the tale they are being told is imaginary» (Riffaterre, 1990: 1).

2. «En réalité, les mondes fictionnels sont, bien sûr, des parasites du monde réel, mais ils mettent entre parenthèses la plupart des choses que nous savons sur lui, nous permettant de nous concentrer sur un monde fini et fermé, très semblable au nôtre, mais plus pauvre» (Eco, 1996: 91-92).

3. La cita, en traducción nuestra, fue extraída de «De la volonté à l’acte. Un entretien de Paul Ricœur avec Carlos Oliveira» (en Bouchindhomme/Rochlitz ed., 1990: 29).

En realidad la novela es el género literario más adecuado para la representación artística realista, es decir, el que mejor puede transmitir la ilusión de la realidad. Para explicar cómo puede la novela expresar la realidad, Stendhal y Balzac usaron la metáfora del espejo. Como sabemos, para el autor de *Rouge et noir*, la novela era el espejo donde se proyectaba la realidad, mientras para el creador de *La comedia humana* el espejo era el mismo escritor, que necesitaba conocer profundamente todos los ambientes físicos, sociales y psicológicos antes de arriesgarse a la redacción de una novela (Lourenço, 2005: 37-41). Los primeros realistas decimonónicos confiaban excesivamente en la posibilidad de copiar o imitar el mundo empírico. No sorprende, por lo tanto, que, muy tempranamente, un redactor anónimo de *Mercurie Française du XIX^e Siècle* (tomo XIII, 1826) registrara que el objetivo de la nueva doctrina estética (el realismo) ya no consistía en la imitación servil de las «chefs-d'œuvre de l'art» sino en la copia de los originales que ofrece la naturaleza (Dufour, 1998: 318).

Es evidente que, para crear la ilusión de la realidad, la novela moderna tuvo que liberarse del yugo que constituía la retórica clásica e intentar crear un nuevo paradigma estilístico, que, sin las limitaciones impuestas por la métrica, la rima o los tropos tradicionales, permitiese al lector una actitud de suspensión de la incredulidad.

Para los representantes de la «escuela realista» parisina de los años 50 del siglo XIX, es decir, el grupo que tenía por maestros al pintor Courbet y al crítico y novelista Champfleury, la clave para el realismo en la literatura estaba en una aproximación entre escritura y habla, como se puede ver en estas palabras de Duranty:

Todo el mundo es realista: todos los días, en las conversaciones habituales, tanto entre las personas más ilustres como entre las más ingenuas, se hacen notables narraciones relativas a hechos a los que se asistió, o a personas que se han conocido, narraciones que interesan fuertemente a quien las escucha.

Pero con la pluma en la mano, la gente se cree obligada a cambiar su piel, y el mismo hombre que ha hablado con sus sentimientos personales, consultará profesores de retórica para escribir y se preparará para representar ante el público como pide la tradición (Duranty, 1856: 1).

Demostrando una total fidelidad a estas mismas ideas, Duranty, en la revista *Réalisme*, consideraría *Madame Bovary* una novela «seca y árida», una «aplicación literaria del cálculo de las probabilidades» (Lourenço, 2005: 45).

No se puede reducir, por supuesto, el realismo literario defendido por Champfleury y Duranty a este empobrecimiento estilístico. Aunque sus obras no hayan resistido al paso del tiempo, hay en ellas, como en los cuadros de Courbet, opciones mucho más relevantes: una trama simplificada, para mejor simular la vida real; la aparición de nuevos protagonistas, pertenecientes a las clases media y baja de la sociedad; la predominancia temática de la contemporaneidad y de lo coti-

diano. Pero no hay como ocultar, insistimos, que, de forma inexorable, la historia se encargaría de enseñar que a los lectores no les gustaban las obras literarias que desechaban el estatuto de bellas-artes, confundiendo la escritura con el habla. Hoy nadie lee, incluso en Francia, a Champfleury y Duranty, mientras el estilo «seco y árido» de Flaubert sigue cautivando en todo el mundo a lectores que no prescinden de la lectura de obras maestras como *Madame Bovary* o *La educación sentimental*.

Ha sido exactamente en esas dos novelas de Flaubert que el autor de *Le Ventre de Paris* descubrió el modelo de la novela naturalista. En 1875, en un artículo publicado en el *Vestnik Evropy* (*El Mensajero de Europa*), de San Petersburgo (pero que Zola recogió posteriormente en *Les Romanciers naturalistes*), hablaba de *Madame Bovary* como «code de l'art nouveau» e «le modèle définitif du genre» (Zola, 1968: 97-120);⁴ posteriormente se referiría de modo casi idéntico a *L'éducation sentimental*: «Aquí está el modelo de la novela naturalista. No tengo ninguna duda sobre eso. No es posible ir más allá en la verdad verdadera, hablo de esa verdad tierra a tierra, que más parece la negación del arte del novelista» (Zola, 1968a: 608).⁵

Clarín fue en España, como sabemos, uno de los primeros intelectuales que se sumaron a la corriente naturalista, y seguramente no fue ajeno al cambio de paradigma narrativo introducido por Galdós en *La desheredada*, correspondiendo a su «segunda manera». Los dos artículos dedicados por el autor de *La Regenta* a la recepción de la novela galdosiana han constituido incluso un primer pretexto para que el escritor ovetense expusiese de modo más o menos sistemático el alcance social y el modelo estético del movimiento naturalista: la trama simple; el protagonismo de las clases bajas; la verosimilitud en los modales y en el lenguaje de los personajes; el perspectivismo narrativo; la imparcialidad y la impersonalidad del narrador.

Una de las aportaciones estilísticas más productivas del modelo narrativo naturalista, que Clarín anotaba en sus reseñas de *La desheredada* (novela publicada en dos partes separadas), era el acceso a la corriente de conciencia de los personajes a través del discurso indirecto libre. Leopoldo Alas no tenía todavía un nombre para esta innovación estilística, pero comprendía muy bien su alcance:

[Un] procedimiento que usa Galdós [...] es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje

4. Véase Yves Chevrel, 1992: 507-508; y David Baguley, 1990: 68-69.

5. Traducción nuestra. En «“Le modèle du roman naturaliste”: *L'éducation sentimental*» (1992: 505-514), Yves Chevrel describe sumariamente la recepción zoliana de esas dos novelas de Flaubert. Aunque el autor de *Germinal* hubiese ya reseñado *L'éducation sentimental*, con un entusiasmo que contrastó con la frialdad general que caracterizó su acogida, en 1869, solo después de la publicación de la segunda edición, exactamente en 1879, Zola optó por destacar definitivamente esta novela como obra maestra de Flaubert.

mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste (Alas, 1991: 90).

Cuando el naturalismo se discute en el Ateneo de Madrid, entre diciembre de 1881 y febrero de 1882, Clarín está entre los conferenciantes que defienden el movimiento popularizado por Zola. No se conoce con exactitud el texto presentado por el asturiano, los días 11 y 18 de enero de 1882, pero existe una versión desarrollada del artículo, recogida ese mismo año en la revista *La Diana*, bajo el título de «Del naturalismo», además de las notas recogidas por un reportero de *El Progreso*, que solamente se identifica por la inicial R., publicadas el 12 y el 20 de enero.

Sabemos por esos textos que Clarín se identificaba casi plenamente con los objetivos artísticos y sociales del naturalismo,⁶ aunque discrepaba de su excesiva vinculación al materialismo, al positivismo y al pesimismo.⁷ Por otra parte, estaba de acuerdo con Zola o por lo menos no lo cuestionaba, en la idea de que el naturalismo tenía ya una larga historia iniciada por Stendhal y Balzac y seguida por Flaubert y los Goncourt. Es decir, que no era una invención de Émile Zola, ni siquiera de Claude Bernard, sino una «evolución natural del arte» (Alas, 1972a: 119).

«Del Naturalismo» es sin duda unos de los textos críticos centrales del Naturalismo español, a pesar de algunas incoherencias argumentativas. La admiración de Clarín hacia Zola, por una parte, y la constatación de que no todo lo que el novelista francés había escrito en *Le Roman expérimental* era acertado,⁸ por otra, explican ciertas incongruencias e indecisiones. Tal y como su maestro francés, el asturiano acepta la existencia de «experimentación» en la novela, pero discrepa de él en cuanto a la posibilidad de considerar la novela un trasunto fiel de vida, porque, según él, el material manejado por el escritor no puede confundir-

6. Así lo registra Clarín en «Del naturalismo»: «El naturalismo es una teoría de estética que atiende al arte, en cuanto le señala por objeto histórico, desde hoy el más oportuno, la representación bella de la realidad tal como es, por medio de la observación sabia y exacta y de la experimentación en la composición, para que el arte sirva en adelante a los intereses de la sociedad con más intensa acción que hasta ahora, siguiendo la general corriente de la civilización, que, sin solidaridad con un sistema científico exclusivo, hace que hoy preponderar la actividad que estudia y analiza los hechos, y trabaja con más ahínco que nunca en los medios de conocerlos y aprovecharlos» (Alas, 1972a: 128).

7. Contestando a los críticos que identificaban el naturalismo con el pesimismo, tendría aseverado Clarín: «El naturalismo no admite semejante afirmación; presenta, sí, cuadros sombríos porque la vida los ofrece; nos hace tocar las llagas de la sociedad; nos presenta, con Zola, el grado de corrupción a que llegó la sociedad francesa bajo el segundo imperio; pero ese no es todo el naturalismo» (R., 1882).

8. Clarín llegó incluso a decir de ese escrito que era el peor texto crítico de Zola: «*El naturalismo no es solidario del positivismo, ni se limita en sus procedimientos a la observación y experimentación en el sentido abstracto, estrecho y lógicamente falso, por exclusivo, en que entiende tales formas del método el ilustre Claudio Bernard. Es verdad que Zola en el peor de sus trabajos críticos ha dicho algo de eso; pero él mismo escribió más tarde cosa parecida a una rectificación; y de todas maneras, el naturalismo no es responsable de esta exageración sistemática de Zola*» (Alas, 1989: 126-127).

se con «la materia que copia»: «la imitación no está en la materia, sino en la forma» (Alas, 1972a: 121), justifica. Clarín llega incluso a describir el mundo novelesco como un mundo posible, casi en términos idénticos a los empleados por la moderna teoría literaria:

La palabra *natural*, de donde derivamos el nombre que se da a la moderna escuela, se toma, no en el sentido de oposición a idea o espiritual, no en referencia única al mundo que conocemos por los sentidos, sino en la acepción de ser el objeto de que se trata, el arte, conforme a la realidad, siguiendo en su mundo imaginado las leyes que esa realidad sigue, y ateniéndose a sus formas (Alas, 1972a: 118-119).⁹

Por todo esto, el autor de *La Regenta* valora mucho más que el autor de *Germinal* el papel de la personalidad del artista en la creación literaria:

La reproducción artística requiere siempre la intervención de la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad; por esto mismo es el naturalismo una escuela, porque pretende decir al artista cómo su personalidad debe reproducir artísticamente y qué fin debe proponerse (Alas, 1972a:121).¹⁰

Mientras Emilia Pardo Bazán publicaba, en *La Época*, *La Cuestión Palpitante*, iba Leopoldo Alas publicando en un medio de comunicación mucho menos visible (*Arte y Letras*, de Barcelona, 1882-1883), uno de sus más importantes ensayos, «Del estilo en la novela», donde se interrogaba sobre la mejor opción estilística para escribir una novela naturalista. Alas no había escrito hasta ese momento ninguna novela. Sin embargo ya se había revelado como cuentista, no siendo por lo tanto sorprendente que estuviese pensando en escribir novelas, puesto que, como había sido recogido por el reportero de *El Progreso* en el Ateneo, las consideraba la «forma literaria más adecuada al espíritu general que informa el arte de nuestro siglo» (R.: 12-01-1882).

El artículo de Clarín presenta dos partes diferenciadas. En la primera el objetivo es determinar cuál entre los distintos modelos de escritura naturalista es el más apropiado para escribir novelas; en la segunda, se trata de apurar que escri-

9. Así se puede constatar que no había nada de excesivamente novedoso en el famoso artículo «Le roman», que Guy de Maupassant publicó en 1888, en *Le Figaro*, y que, en ese mismo año, sería incorporado, como prólogo, en su novela *Pierre et Jean*: «Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession» (Maupassant, 1998: 16).

10. Nótese, en lo que respecta a Émile Zola, que, en «Le roman expérimental», publicado como artículo independiente en 1879, debido a su adhesión excesiva a las tesis de Claude Bernard, el novelista francés se aleja claramente de su anterior definición, fechada de 1865, de obra de arte como «un coin de la création vu à travers un tempérament» (Zola, 1979: 25), aunque paradójicamente vuelva a utilizar dicha definición —actualizada para «un coin de la nature vu à travers un tempérament»— en «Le naturalisme au théâtre» (Zola, 1971: 140), también de 1879 y recogido, como el primero ensayo referido, en el volumen genéricamente titulado *Le Roman expérimental*, de 1880.

tores españoles escribían las mejores novelas, de acuerdo con el modelo elegido. Tal y como Zola en *Les Romanciers naturalistes*, Clarín no hace en este artículo una verdadera distinción entre escritores realistas y naturalistas, y por lo tanto considera por igual a Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola y los Goncourt.

Empezando con los reparos que, en su día, Zola y sobre todo Flaubert habían hecho a Stendhal, Clarín rechaza también el estilo stendhaliano por ser demasiado cerebral, abstracto y lógico (y por lo tanto inconveniente para transmitir una sensación de realidad). Se comprende, por otra parte, que es Flaubert el magno problema del crítico asturiano. Se nota claramente el embrujo que sobre él ejerce el cincelado lenguaje literario flaubertiano; pero lo consideraba, a la vez, un maníaco de la forma, capaz de dedicar semanas de «estudio, reflexión y ensayos» (Alas, 1972: 52) a una sola página, aunque reconocía que el esfuerzo tenía un resultado sublime, porque «nadie trabajó con la conciencia meticulosa y el genio con que escribió el autor de *Madame Bovary*» (Alas, 1972: 52).

El resultado de esta apreciación no era demasiado concluyente: «El exagerado esmero de la forma no es condición esencial en la novela moderna, sino manera de uno de sus más ilustres representantes, seguida por otros de gran mérito» (Alas, 1972: 53).

Al final se decide por Balzac, aunque reconociendo que no era un *estilista* (Alas, 1972: 57), valorando la transparencia de su lenguaje, pues considera fundamental que el lector de novelas «olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada, y piense que directamente asiste a los sucesos que se narran en el lugar en que se suponen» (Alas, 1972: 62), es decir, como si fuera en tiempo real (véase, a propósito, Lourenço, 2011). No olvidemos que Zola defendió también que la novela debería ser una «*maison de verre*», una casa de cristal (Lourenço, 2005: 58-59). Por tanto, para que el lector tuviera la máxima sensación de veracidad del universo novelesco, era necesario que el lenguaje no crease obstáculos innecesarios. Y el estilo de Balzac (que Roland Barthes asimilaría al lenguaje clásico, con un perfil colectivo y social, oponiéndolo al estilo artesanal de Flaubert),¹¹ era justamente «el más a propósito para producir ilusión de realidad en la novela» (Alas, 1972: 60).

Leyendo con atención el artículo, se presiente las dudas de Clarín en esta elección, pues el crítico tiene conciencia de que no era el estilo del autor de *Père Goriot* el que había descrito en sus reseñas de *La desheredada*, de Galdós:

11. «Flaubert a fondé une écriture normative qui contient paradoxe —les règles techniques d'un pathos. D'une part, il construit son récit par successions d'essences, nullement selon un ordre phénoménologique (comme le fera Proust); il fixe les temps verbaux dans un emploi conventionnel, de façon qu'ils agissent comme les *signes* de la Littérature, à l'exemple d'un art qui avertirait de son artificiel; il élabore un rythme écrit, créateur d'une sorte d'incantation, qui loin des normes de l'éloquence parlée, touche un sixième sens, purement littéraire, intérieur aux producteurs et aux consommateurs de la Littérature. Et d'autre part, ce code du travail littéraire, cette somme d'exercices relatifs au labeur de l'écriture soutiennent une sagesse, si l'on veut, et aussi une tristesse, une franchise, puisque l'art flaubertien s'avance en montrant son masque du doigt» (Barthes, 1972: 47-48).

Los empleados, en que tan bien estudiado está el medio, la doctrina correspondiente está magistralmente formulada, aunque no en los términos que usa hoy el tecnicismo naturalista, tomándolos de las escuelas de la evolución y del determinismo. [...] Y sin embargo, ¿quién podrá negar que Balzac es el principal autor del naturalismo? ¿Podrá decirse que sus novelas no son naturalistas por la forma? Yo pienso que no; y aunque no entra en mi criterio respecto del arte proscribir los procedimientos literarios que no considero como los mejores, y por consiguiente apruebo y tengo por excelente el estilo de Flaubert y el estilo de los Goncourt, creo aún más propio para el gran propósito del arte naturalista, para el remedo fiel de la realidad, el estilo de Balzac (Alas, 1972: 57-58).

Hemos hablado de Galdós, y él es seguramente uno de los motivos de esta manifestación de aprecio de Clarín por el estilo humilde de Balzac. Es decir, si el objetivo final del autor de *Pipá* era la constitución de un canon de la novela española, es obvio, para quién conozca el afecto literario que unía Clarín a don Benito, que el resultado no podía ser otro que reconocer la superioridad del estilo galdosiano. Así terminaba la primera parte del ensayo:

Cuando, más adelante, aplique estas doctrinas al estudio de los novelistas españoles, que es el fin último que me propongo, hablaré de un escritor que aquí en algo representa, respecto del estilo, lo que Balzac en Francia. Hablo de Pérez Galdós, que si bien es más pintoresco, más brillante, se acerca mucho a eso que llamo modestia del estilo, que explicaré más despacio en que creo que consiste (Alas, 1972: 59).

Pero Clarín sabía perfectamente que era no posible trasladar la vida a la literatura. La escritura es una convención, que no imita sino crea su propia realidad.

Cuando empezó él mismo a escribir una novela naturalista, Clarín advirtió claramente que el *estilo* no tenía que ver solamente con la corrección gramatical, el dominio del vocabulario o el empleo de la retórica. Para escribir *La Regenta*, el novelista asturiano adoptó el modelo narrativo flaubertiano-zoliano y no el balzaquiano, porque aquel era el más adecuado para la nueva manera de estructurar el relato, centrándolo mucho más en la perspectiva de los personajes que en la omnisciencia del narrador. La nueva narrativa, en tiempo real, suponía una decisiva cooperación entre el narrador y sus personajes, el perspectivismo, la focalización interna, el discurso indirecto libre, la impersonalidad. Quizás la lectura de *El primo Basilio*, que lo impresionó muchísimo, en el mismo año en que empezó a escribir *La Regenta*, lo haya ayudado a definir su estilo.

La verdad es que hasta la publicación de la novela de Clarín (en 1885), no existía en la literatura española un verdadero modelo de novela naturalista, mientras que en Portugal ese modelo ya existía desde 1876 por lo menos (es la fecha de la primera edición en volumen de *O crime do Padre Amaro*). Por eso divergían tanto, desde un punto de vista formal, las obras de Galdós o Pardo Bazán, de

Picón o de los naturalistas radicales. *La Regenta* disciplinó de tal forma la novela naturalista en España, que solo después de su publicación aparecieron las obras más importantes producidas por el naturalismo español o a él cercanas: *Los pazos de Ulloa*, de Pardo Bazán, *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, *Peñas arriba*, de Pereda. Incluso Zahonero o López Bago han podido comprender, finalmente, lo que pretendía decir Clarín, en su prólogo a la segunda edición de *La cuestión palpitante*, de Emilia Pardo Bazán, cuando afirmaba que en el rito naturalista no cantaba misa el que quería.¹² Así se explica que Felipe Benicio Navarro, en carta a Narcís Oller, fechada de 2 de octubre de 1885, se refiera a *La Regenta* como la «primera novela moderna contemporánea que en castellano se había escrito» (en Tintoré, 1987: 296). Aunque relativamente desestimada cuando se publicó y víctima de un injusto ostracismo en las décadas siguientes, *La Regenta* cambió de manera decisiva la novela española. Muchas son las virtudes que la moderna crítica española reconoce a la obra maestra del escritor ovetense; este mérito, sin embargo, las historias de la literatura lo suelen olvidar.

Bibliografía

- ALAS «Clarín», L. (1972), «Del estilo en la novela», en S. Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*; Barcelona, Laia (51-86).
- (1972a), «Del naturalismo», en S. Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia (108-149).
- (1989), «Prólogo de la segunda edición», en E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, ed. de José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela (123-134).
- (1991), *Galdós, novelista*, ed. de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU.
- BAGULEY, D. (1990), *Naturalist fiction: the entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BARTHES, R. (1972), *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil.
- CHEVREL, Y. (1992), «“Le modèle du roman naturaliste”: *L'éducation sentimentale*», en P. Hamon y J.-P. Leduc-Adine (eds.), *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan (505-514).
- DUFOUR, P. (1998), *Le réalisme*, Paris, PUF.
- DURANTY (1856), «Réalisme», *Réalisme*, 1 (1-2).
- ECO, U. (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset.

12. «Entren en buen hora en el naturalismo cuantos lo deseen..., pero en este rito no canta misa el que quiere: los fieles oyen y callan. Esto lo olvidan, o no lo saben, muchos caballeros que, por haberse enterado de prisa y mal de lo que quiere la nueva tendencia literaria, cogen y se ponen a escribir novelas, llenos de buena intención, dispuestos a seguir en todo el dogma y la disciplina del naturalismo... Pero, *fides sine operibus nulla est*» (Alas, 1989: 128-129).

- FLAUBERT, G. (1980), *Correspondance II (juillet 1851-décembre 1858)*, ed. de J. Bruneau, Paris, Galimard.
- LOURENÇO, A. A. (2005), *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra, Mar da Palavra.
- (2011), «O romance naturalista e o tempo real», en A. A. Lourenço y O. M. Silvestre (eds.), *Literatura, Espaço, Cartografias*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.
- MAUPASSANT, G. de (1998), «Le roman», en *Pierre et Jean*, Paris, Hachette (9-24).
- R. (1882), «Ateneo. Sección de Literatura», *El Progreso*, 12 de enero.
- RICŒUR, P. y OLIVEIRA, C. (1990), «De la volonté à l'acte. Un entretien de Paul Ricœur avec Carlos Oliveira», en C. Bouchindhomme y R. Rochlitz (eds.), *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Paris, Cerf (17-36).
- RIFFATERRE, M. (1990), *Fictional truth*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- SEGRE, C. (1989), «Ficção», en *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (41-56).
- TINTORÉ, M. J. (1987), «*La Regenta*» de Clarín y la crítica de su tiempo, Barcelona, Lumen.
- ZOLA, É. (1968), *Œuvres complètes*, ed. de H. Mitterand, vol. XI, Paris, Cercle du Livre Précieux.
- (1968a), *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, Cercle du Livre Précieux.
- (1971), *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion.
- (1979), *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques/Mon salon (1866). Édouard Manet, étude biographique et critique*, Genève, Slatkine Reprints.

El fragmento como estética romántica de un arte total

Carlos MIGUEL-PUEYO
Valparaiso University

El fragmento como forma artística romántica debe enmarcarse en el cruce de artes que las obras románticas suponen en sí mismas. Como decía Federico Schlegel, «un fragmento debería ser como una pequeña obra de arte, completa en sí misma»;¹ es más, una obra de arte total, pues la distancia que separaba la concepción de la obra de arte y su ejecución planteaba problemas al poeta cuya resolución pasaba por la concepción de la obra de arte como total, que echara mano de diferentes artes para salvar la insuficiencia lingüística de la palabra. Como resultado, el poeta romántico parece conseguir una obra que usa conscientemente las artes, entre ellas y particularmente, la pintura y la música. A su vez, músicos como Berlioz (1803-1869) y Mendelssohn (1809-1847) consideraban necesarios elementos poéticos o narrativos en sus composiciones musicales.² El fragmento como forma estética, que aparece en el siglo XVIII, debe relacionarse con todas las artes que integran la obra de arte total romántica, especialmente si se consideran las lenguas como componentes de una música general que todas ellas forman.³

Hacia finales del siglo XVIII, música y lenguas eran consideradas como sistemas independientes, alejándose así del clásico concepto de las artes como imita-

1. Esta cita que traducimos aquí la recuerda Charles Rosen (1995, 48).

2. En otro lugar hemos estudiado el uso del color, especialmente el azul, como instrumento «suficiente» pictórico que sirve para salvar insuficiencia de la palabra poética. (Miguel-Pueyo, 2009). En ese libro ofrecemos un análisis comparativo del uso del color azul en el ámbito de los sueños, en Gustavo Adolfo Bécquer y el alemán Friedrich von Hardenberg, conocido como Novalis, estudio que muestra que estos poetas románticos parecen usar el color, perteneciente al campo de la pintura, para expresar con él lo que con la palabra no pueden. En este sentido, se estudia también comparativamente literatura y pintura romántica alemana y española, especialmente atendiendo a las pinturas del alemán Caspar David Friedrich. En cuanto a la referencia a Berlioz y Mendelssohn, puede verse Einstein (1947, 6), donde se puede estudiar la evolución de la concepción de la mezcla de las artes en sus obras musicales a lo largo de vida musical y del siglo XIX. En la misma obra Einstein recuerda que la concepción de la música y del músico, cuya audiencia y clientela cambia a partir de 1800, entre otras razones, por el impacto que en Europa produce la Revolución Francesa (Einstein, 10 y siguientes).

3. El concepto de «fragmento» en Bécquer ha sido estudiado por Irene Mizrhay, en su artículo «El fragmento en Bécquer» (ver bibliografía), aunque en esta ocasión nos referimos al concepto de «fragmento» en relación a todas las artes que componen la obra de arte total que es la romántica, haciendo hincapié en el punto de vista musical, pues en el marco filosófico europeo del romanticismo, es la música la que engendra el concepto de fragmento, y a partir de él se expande a las demás artes.

ción de la naturaleza, interpretación que planteaba problemas siempre que se intentaba aplicar a la música. Ahora en el siglo XVIII se argumentaba que la música debía imitar sentimientos, y no a la naturaleza. De este modo, en pintura, el uso de los colores respondía también a una mimesis de sentimientos por lo que se hablaba ahora de «teoría musical del color». A ello se refería el pintor francés Nicolas Poussin (1594-1665) en una carta a Chantelou fechada el 24 de noviembre de 1647, carta en la que el pintor afirmaba que diferentes sentimientos requerían diferentes colores y tonos.⁴ En el campo de la música, se comparan las composiciones musicales con la física de Newton, resultando que la música instrumental parecía más adecuada para dicha comparación, aunque se la tendía a infravalorar; recuérdese como ejemplo que incluso las *Variaciones Goldberg* de Bach se consideraban como meros ejercicios prácticos.⁵ Con Kant (1724-1804) y Schiller (1759-1805) el concepto de obra de arte cambió y se convirtió en un producto artístico independiente con la sola finalidad de contemplación, de deleite, lo cual encajaba particularmente bien con la música instrumental, a lo que poesía y pintura solo podían aspirar.

A principios del siglo XIX, la música era la forma más artística, más elevada.⁶ El mismo Hegel la había igualado con el arte mismo, y los románticos la habían convertido en el arquetipo del movimiento. Y el científico J. W. Ritter, en 1806, en su ensayo «Física como arte», presentado a la Academia de Ciencias de Munich, decía que la música parecía ser en esos años lo que la arquitectura había sido en el pasado. En el campo de la música, la centuria decimonónica se estrenaba con un género muy querido, la sonata, que con sus partes bien definidas (exposición, desarrollo y recapitulación) se había convertido en la forma musical que mejor servía a los preceptos de la razón dieciochesca.⁷

Por estas razones, la música instrumental se presentaba como el modelo para otras artes como pintura y literatura, aunque pintores y poetas envidiaban la libertad que la música otorgaba al compositor, pues no tenía que referirse a ninguna realidad exterior. Y es así como comenzaron a aparecer términos musicales en obras literarias en prosa y poesía, para intentar paliar la falta de libertad que la música ofrecía y que otras formas artísticas negaban. Así sucedió con Ludwig

4. Dato que recoge Rosen (1995, 70).

5. Las llamadas *Variaciones Golberg* fueron comisionadas por el conde von Keyserlingk de Dresde para su músico de clavicordio, para que pudiera deleitar al conde que padecía de insomnio. Algunas de estas composiciones están escritas de forma autógrafa de puño y letra de J. S. Bach en el cuaderno de Ana Magdalena. Las composiciones datan desde 1725.

6. Einstein estudia los aspectos más destacados por los que la música se convierte en el arte más elevado en la era romántica en Europa, revisando aspectos como la relación entre palabra y música, la nueva versatilidad del nuevo tipo de artista, la procedencia social del compositor, y junto con ella, la conciencia literaria del compositor a la hora de componer y crear sus composiciones (Einstein, 1947: 20-31).

7. Sobre la importancia de la sonata como género romántico puede estudiarse un estudio en el que se analizan los aspectos «románticos» de algunas sonatas de Beethoven para piano, estudio en el que se pueden ver algunas semejanzas con el discurso narrativo literario (Kramer, 1990, capítulo 2: 21-71).

Tieck (1773-1853), cuya obra *Die verkehrte Welt* (*El mundo al revés*, 1798)⁸ comienza con una «Sinfonía» en prosa, como una representación rapsódica en palabras, del comienzo de una obra musical con un «Andante en do mayor», incluyendo además un «Pizzicato con acompañamiento de violín». Pero en esta obra se da una feliz coincidencia, y es que el uso de términos musicales se combina con la aparición del «fragmento» como forma artística romántica. Cuando el telón se levanta en el «Epílogo», el personaje llamado Scaramouche se rebela contra el poeta negándose a continuar siendo el personaje cómico que es, cuestionando así la naturaleza de la obra, diciendo al autor que no es una obra, sino un «Stück» («Das ist eine Stück!»), que en alemán significa «Esto es un fragmento», introduciendo así la estética del fragmento.

El fragmento fue adoptado como forma artística romántica en los últimos años del siglo XVIII en la ciudad alemana de Jena, donde el grupo de filósofos y escritores que lideraba Federico Schlegel, lo adoptó como forma de expresión. Fue Schlegel quien escribió y publicó una serie de 451 fragmentos publicados en 1789 en la revista que él y su hermano dirigía llamada *Athenäum*, cuya corta vida trascurrió de 1798 a 1800. En dicho texto decía que «un fragmento debería ser como una pequeña obra de arte, completa en sí misma».⁹ Tal vez los modelos más cercanos para el grupo de Jena eran los escritores de aforismos franceses de la centuria que abandonaban, como La Rochefoucauld y La Bruyère, o Chamfort, cuyas *Maximes* ofrecían una variante cínica del género aforístico. En el siglo XVIII ya habían aparecido varios títulos bajo el epígrafe de «fragmentos», como *Fragmentos en fisionomía*, de Lavater (1775-1778); el *Fausto* del propio Goethe fue publicado primero como fragmento en 1790. La misma concepción de las obras literarias según Schlegel constituyen fragmentos; decía así: «Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos: muchas obras de los modernos fueron concebidas ya como fragmentos» (Rosen, 50), es decir, como partes integrantes de una obra total mayor que habrían comenzado los clásicos. En la revista *Athenäum* Schlegel incluyó otros fragmentos de Novalis (*Pollen Dust*), Schleiermacher, y de su hermano Augusto Guillermo.

8. En esta ocasión hemos consultado una traducción en inglés, cuyo título es *The Land Upside Down*, traducida por Oscar Mandel Feder (Rutherford: Fairleigh Dickinson, 1978). Cabe añadir que Tieck fue un escritor innovador y visionario en el sentido de que en sus obras exploró temas como la vida del poeta, en esa encrucijada de siglos y conceptos en que vivió, así como explorando temas y corrientes nuevos, como sus aportaciones al *Sturm und Drang*, interesada en la literatura folclórica y que Tieck redefinió al crear obras de carácter histórico, como *La historia del señor William Lowell* (1795-1796), *Vida del poeta* (1826), *El joven ebanista* (1836), *La muerte del poeta* (1833) o *Vittoria Accoramboni* (1840), además de sus obras teatrales, entre las que se cuentan también algunas de carácter histórico. Y en cuanto a sus innovaciones, se puede recordar que Tieck es uno de los primeros en escribir relatos de vampiros, con su historia «No despertéis a los muertos», que data de 1800.

9. El fragmento como género lo inventó Federico Schlegel durante los años románticos alemanes, aunque otras formas del fragmento ya las habían usado los clásicos griegos y latinos, como la técnica de comenzar las historias *in medias res*, creando un efecto de inmediatez que supieron recuperar bien los novelistas barrocos, entre ellos el propio Cervantes en su *Galatea* (1585) a la zaga de los géneros bucólico y novelístico que pervivían en el siglo XVII.

La reciprocidad de las palabras y la música es uno de los pilares de la estética romántica, pues es posible en una canción, y Schumann fue un maestro en este aspecto, hacer que la voz de una canción imitara la melodía del piano, y hasta que se doblaran, haciendo desaparecer a una de ellas y viceversa. De esta manera voz, y melodía, vale decir, palabra y música, podían intercambiar su ropaje artístico, haciendo de ambas una sola línea musical. En el campo de la fisiología, música y discurso quedaron identificadas en la obra del fisiólogo Johann Wilhelm Ritter en 1810, en su obra *Fragmentos de los papeles póstumos de un joven físico, un libro de bolsillo para los amigos de la naturaleza*. Ritter hablaba de música en un apéndice a sus *Fragmentos* donde identificaba música con el habla y también con la conciencia de sí mismo. El fragmento del texto dice así:

La existencia y la actividad del hombre es el tono, es el lenguaje. La música es también un lenguaje, un lenguaje general, el primero de mano del hombre. Las consiguientes lenguas son individualizaciones de la música —no música individualizada sino relacionada con la música como los órganos separados se relacionan con el cuerpo entero... La Música se descompone en lenguas. Por eso cada lengua puede servir adicionalmente como acompañamiento a la música; es la representación de lo particular en lo general; una canción es lenguaje en un doble sentido, uno general y uno particular a la vez. Aquí la palabra particular es elevada a la inteligibilidad general —sobre todos el cantante en sí mismo. El folclore de todas lenguas entienden de música, y todas las lenguas son entendidas por la música misma y traducidas en la general. De cualquier modo, el hombre mismo es un traductor. Debe destacarse que su lengua general no procede de él mismo, es ella misma la que le es dada con su conciencia, y a este nivel se manifiesta. Solamente expresándose es el hombre consciente de sí mismo. Esto se produce en primer lugar en el habla; lo particular sigue. Por lo tanto, todas y cada una de las palabras que decimos es una canción secreta, que desde dentro la acompaña continuamente. En canción audible, la voz interior es elevada también. La canción es alabanza del creador, que expresa completamente el momento de existencia.¹⁰

10. Este fragmento lo recoge Charles Rosen y que aquí traducimos completo por su importancia, junto al texto original en alemán para su debida comparación: «Des Menschen Wesen und Wirken ist Ton, ist Sprache. Musik ist gleichfalls Sprache, allgemeine, die erste des Menschen. Die vorhandenen Sprachen sind Individualisierungen der Musik; nicht individualisierte Musik, sondern, die zur Musik sich verhalten wie die einzelnen Organe zum organisch Ganzen. Die Musik zerfiel in Sprachen. Deshalb kann noch jede Sprache sich der Musik zu ihrer Begleiterin bedienen; es ist die Darstellung des Besonderen am Allgemeinen; Gesang ist doppelte Sprache, allgemeine und besondere zugleich. Hier wird das besondere Wort zur allgemeinen Verständlichkeit erhoben—zunächst dem Sänger selbst. Die Völker aller Sprachen verstehen die Musik, alle (Sprachen) werden von der Musik selbst verstanden und von ihr in die allgemeine übersetzt. Und doch bleibt der Mensch selbst der Übersetzer. Merkwürdig, dass ihm jene allgemeine Sprache nicht ausgeht. Aber ist sie mit seinem Bewusstsein selbst gegeben und tritt mit diesem Grade selbst hervor. Denn nur ausgesprochen ist der Mensch sich bewusst; dieses geschieht allemal zunächst in der allgemeinen Sprache, und die besondere folgt. So ist jedes von uns gesprochene Wort ein geheimer Gesang, denn die Musik im Innern begleitet ihn beständig. Im lauten Gesänge

Parece que Ritter tenía en cuenta a Giambattista Vico y su obra *Scienza Nuova* de 1725, donde había establecido que la música y el baile habían sido las primeras formas de expresión, y la forma más antigua de recolección literaria había sido el verso, como también había subrayado Johann Georg Hamann, filósofo del que se inspiraron Goethe y el grupo del *Sturm und Drang*.¹¹ En su obra *Metakritik* de 1781, Hamann rebatía las tesis kantianas de *Crítica de la razón pura*, al establecer espacio y tiempo como precondiciones de la expresión, de manera que espacio era pintura y tiempo era música, y como resultado la percepción del mundo en el tiempo era ya lenguaje porque suponía la conciencia de sí mismo, y la música era su forma más general. Ritter añadía además la concepción de la música como un lenguaje general, y las lenguas particulares como fragmentos de la música, o individualizaciones de un lenguaje musical general. De ahí se establecía una relación de la música al lenguaje, como de general a particular, lo cual se plasmaba en lenguaje musical en dos líneas melódicas, la de la música general que era interrumpida por la de la voz, que era particular.

Esta dualidad también forma parte del texto literario, y a ella aludía E. T. A. Hoffmann cuando escribía:

Pero ¿cuántas veces suenan la música en el alma del músico al mismo tiempo que las palabras del poeta suenan, y, sobre todo, el lenguaje del poeta en el lenguaje general de la música?— De vez en cuando el músico es claramente consciente de haber pensado en la melodía sin ninguna relación con las palabras, y emerge con una lectura del poema como por arte de magia (Rosen: 66).

El verdadero ideal era ahora la música transformarse en palabras, pues como ya había dicho Wilhelm Heinse en 1780, «no es la música la que viste a las palabras, sino las palabras las que visten a la música». ¹² Por todo ello se hacía necesario hablar de una fusión entre música y palabras.

Con el tiempo el lenguaje se fue convirtiendo en un mundo nuevo en sí mismo, como afirmaba el lingüista Wilhelm Humboldt, separado del mundo exterior de realidad y del mundo subjetivo de la conciencia, de manera que solamen-

erhebt die innere Stimme sich bloss mit. Gesang wird Schöpferlob, er spricht den Moment des Daseins ganz aus» (Rosen: 1995, 59-60).

11. Cabe recordar que el movimiento llamado *Sturm und Drang* (tormenta y emoción, tensión), pretendía volver a la simplicidad y transparencia de las primeras manifestaciones artísticas en el lenguaje, y de ahí que dieran tanta importancia a los textos folclóricos alemanes de la Edad Media, a sus temas y formas. Dada la naturaleza de estos principios, *el Sturm und Drang* impactó con fuerza en otras artes, especialmente la pintura y la música. Pueden verse estudios como *Literature of the Sturm und Drang* (2003), *Poetry and Song in Late Eighteenth Century Germany. A Study in the Musical Sturm und Drang* (2001), o *Haydn's Sturm und Drang Symphonies. Form and Meaning* (1990), como ejemplo del lenguaje musical utilizado en algunas de las composiciones de Haydn, que desarrolló exquisitamente las ideas de este movimiento (véase la bibliografía para las referencias completas).

12. Traducimos la cita del texto original en publicación de 1903-1910: *Sämtliche Schriften*, Leipzig, Tagebuch, Book 8, II, 298.

te a través del lenguaje se era capaz de reconocer que el mundo objetivo y el subjetivo eran el mismo. La diferencia con la música era todo un mundo, pues representaba palabras dichas y no dichas. En el campo musical la voz y la melodía del piano debían ir separadas, pues de lo contrario reconocerían que el resultado era la disonancia. De entre las lenguas, el diccionario de sánscrito que publicó Sir William Jones (1746-1794) sugirió a Novalis que esta lengua era una metáfora del lenguaje natural, que había sobrevivido a lo largo de la historia sin ser contaminado por la misma historia; dice Novalis en *Los aprendices de Saïs*: «El auténtico lenguaje, el sánscrito, habla por el hablar mismo, porque hablar es su placer y su ser».¹³

Humboldt como lingüista, como también Novalis, insistía en la independencia del lenguaje que no podía estar al servicio del hablante: «Las palabras se entienden entre ellas mejor que las personas que las usan».¹⁴ Eso mismo decía Ritter de los tonos. En este sentido, la música como las lenguas, eran sistemas estructurados que precedían a todas sus manifestaciones. Ritter y Hoffmann creían que la base del lenguaje estaba en un orden musical, en el que, según aquel «Los tonos son seres que se entienden entre ellos, como entendemos el tono. Cada acorde tal vez esté formado por tonos que se entienden entre sí, y se presenten a nosotros como una unidad».¹⁵ Por lo tanto, la música como el lenguaje que es anterior a cualquier manifestación, y todas las posteriores manifestaciones son fragmentos de su total origen.

El fragmento está presente en la obra literaria desde el momento mismo de su concepción. Cuando el poeta romántico considera la inspiración como una «íntima vibración», que recibe «por vías misteriosas», «una vibración que en ondas de luz» nos descubre hasta profundidades últimas, «un pensamiento íntimamente traslúcido e intenso», «un temblor que avanza en música a lo largo del ritmo, la vibración, el estremecimiento», según decía Dámaso Alonso (1935),¹⁶... entonces, el fragmento está ya presente. El fragmento romántico es una obra de arte completa en sí misma, de forma acabada; es el contenido el que es inacabado, fragmentario, incompleto, pues portan la semilla de un desarrollo posterior, cuyo final no se divisa aún. Por eso todo se convierte en fragmento de una estructura mayor. De hecho, hasta la vida del ser humano es una novela en potencia, la escribamos o no, de manera que el fragmento que somos todos es un hacerse en progreso, activo. El fragmento como género presenta pues, una forma

13. Este texto, que lleva por título original *Die Lehrlinge zu Saïs*, explica la idea de que la poesía sirve al poeta o mejor, al artista, para explicar la armonía universal. Puede usarse la traducción española de Julio Aramayo Perla (2004), citada en la bibliografía. Federico Schlegel es considerado un pionero de los estudios comparativos de filologías por sus estudios del sánscrito y las otras lenguas europeas.

14. Palabras de F. Schlegel, de su obra *Über die Unverständlichkeit*, dato que recoge Rosen (70).

15. J. W. Ritter (1810), *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Heidelberg, 233 (obra citada más arriba).

16. La fecha de 1935 corresponde al texto original que se publicó en la revista *Cruz y raya* en ese año. En la bibliografía final ofrecemos la referencia de la edición de Sebold.

cerrada, que se refiere a un Todo del que es parte, el resto del universo. Su forma no es fija, y suele presentarse desestabilizada por la paradoja, la ambigüedad, y el contraste. Como resultado, principio y final son inestables, sirva como ejemplo el comienzo *in medias res*, lo cual implica un pasado y un futuro, un antes y un después.

En la reseña a *La soledad* de Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer se refería a la poesía como esa potencia que «habla a la imaginación [del lector], completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido», el sendero de la inspiración poética, que provoca a la imaginación del lector para invitarlo a cruzar el umbral poético del texto. Esta imaginación del lector es tan necesaria como la del poeta, pues si la de este crea el texto poético, la de aquel lo reconstruye, por medio del «hilo de oro» que reúne y enlaza los fragmentos que la imaginación del poeta va formando, atizada por la fantasía, y que el lector después tendrá que reunir e interpretar; haciendo nuestras las palabras mismas de Gustavo Adolfo en la mencionada reseña, estos fragmentos sirven al lector para «completar sus cuadros a través de un sendero desconocido».¹⁷

La inspiración que el poeta recibe también le es transmitida de forma fragmentada a través de una íntima vibración, un temblor que avanza en música a lo largo del ritmo, como vibración, como estremecimiento, en palabras de Dámaso Alonso (1935). De ahí que encontremos también música a lo largo de toda la obra romántica, pues la música va a ser un elemento uniformador esencial. Momentos individuales de inspiración, de comunicación íntima al poeta, por medio de los que se le encomienda explicar la esencia de la vida que fluye en el interior de todo el objeto natural, del que «es vaso el poeta». Pero este vaso, que no distingue entre prosa y poesía, pues como decía Federico Schlegel, «La poesía [...] debe mezclar y fundir poesía y prosa, inspiración y crítica, poesía natural y poesía artificial» (Molina: 128), cuenta con la «indomable» palabra que no colabora con el poeta romántico para deliberar su mensaje. De ahí que el poeta recurra al símil como forma de descripción, casi pictórica, haciendo más sencilla la expresión de lo narrado, o pintado. También es fragmentado el uso que el poeta romántico hace de las artes con el fin de poder pintar con palabras dicho mensaje poético. Y es que la vida toda, los elementos todos del mundo son pequeños fragmentos de un todo que es necesario recomponer. La vida del ser humano está también hecha de fragmentos, pues la vida humana es una novela en potencia, que debe ser escrita. Es un hacerse en el tiempo, de manera que el ser humano es un ser, un fragmento que se va haciendo, un microcosmos del gran macroanthropos que es el universo, como decía Novalis.

El lector tiene pues una responsabilidad artística compleja, que consiste no solo en leer el texto literario, sino que dado que este texto fue concebido a partir

17. Esta cita corresponde al artículo titulado «La soledad», publicado en *El Contemporáneo*, el 21 de enero de 1861, recogido en las *Obras completas*, edición de Estruch Tobella (486-494).

de momentos de imaginación de diferente naturaleza, entre ellas, momentos musicales, el texto poético está concebido como música, desde su misma concepción. El lector se convierte en oyente, y como tal debe completar la música que el texto solamente le sugiere, de forma silenciosa. Y es la imaginación del lector la que intenta ahora imaginar la música que el texto le sugiere. Al imaginar la música que el texto lleva impresa, el lector reconstruye los fragmentos musicales del texto que el poeta imaginó en un principio. Consecuentemente, imaginar la música que insinúa al lector el texto literario supone completar un poco más el texto total al que aspira el lector romántico.¹⁸ De esta manera, y a través de la reconstrucción de los numerosos fragmentos que componen la obra poética romántica se va completando el círculo de la comunicación en torno al texto literario. En este ciclo, que tanta insatisfacción provocaba en el poeta, por sus dificultades expresivas, y en el lector, que tantos palos debe ser capaz de tocar, ambas entidades, poeta y lector, se convierten en arquitectos de una forma de construcción y reconstrucción que no es sino la vida misma. En la historia de *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, el protagonista sigue su viaje, que es el hacerse a sí mismo como poeta, para poder ser capaz de conocer y amar a la Humanidad, y de ese modo, ejercer como poeta. Por eso en ese camino por las tierras germanas, Enrique es capaz de componerse a sí mismo como hombre y como poeta a través del saber de muy diversos tipos de conocimientos, de gremios, de profesiones, y de materias, tantas como las que forman el mundo del saber.

Las *Rimas* becquerianas responden bien a esa naturaleza fragmentada y azarosa que parece marcar la naturaleza fragmentada de la obra romántica. El propio título, rimas, no son sino la sinécdoque que insinúa el todo del poema que va tras ella. Sus temas responden al desorden del azar, al desorden que se puede encontrar en la naturaleza misma, a la espontaneidad de una idea, o de una rima que surge en un momento de lucidez creativa.¹⁹ Momentos, o fragmentos, que pueden contarse como literarios y musicales, como los llamaba Gerardo Diego al comparar las rimas becquerianas con los momentos musicales de Chopin; porque son meros fragmentos los que marcan en la memoria la sensación creadora. Y fragmentada es también la voz de la naturaleza que se manifiesta sin cesar en las páginas del poeta romántico: voces acompasadas que cantan en armonía con el ser humano que la habita, pues el microcosmos que es el hombre de

18. Sobre el tema de imaginar la música que sugiere el texto literario romántico, puede verse nuestro estudio titulado «Imaginar la música en Bécquer», donde proponemos el punto de vista musical de la literatura romántica de la recepción de esa música como imaginada, a través de la palabra, para completar la obra de arte total que el texto romántico supone. Como ocurre cuando se escucha una pieza musical, también cuando «escuchamos» la música silenciosa sugerida en el texto romántico, el lector/oidor debe «imaginar» esa música, que tiene diferentes naturalezas. Este texto aparecerá en el volumen homenaje al profesor Leonardo Romero Tobar (en prensa).

19. D. Alonso recordó que, aunque se publicaron partes del intermezzo de Heine en *El Museo Universal*, en 1867, en este momento Bécquer ya había escrito 11 rimas. Apuntaba además, que Gustavo Adolfo pudo muy bien haber leído la versión francesa de Nerval.

un macro-anthropos que es el cosmos, deben mantener una conexión y una correspondencia total, que es la responsable de la resonancia que se establece entre los objetos y elementos que forman el cosmos con los sonidos que todos ellos producen, y que también existe entre el hombre y la naturaleza misma, como bien señaló el científico y amigo de Novalis, Johann Wilhelm Ritter. De ahí que aparecieran tipos de lenguajes en las revistas de la decimonónicas, como el artículo titulado «El lenguaje de las piedras»²⁰ en el n.º 9 del *Semanario Pintoresco*, o «El lenguaje de las flores» en el n.º 10 del mismo periódico.²¹

El fragmento lo marca todo en el romanticismo. Desde los diferentes romanticismos que vivió Europa, hasta las diversas manifestaciones de uno nacional en diversos regionalismos. Identidades propias para diferentes naciones, cada una con su historia, con su realidad, con su sociedad, cuyas artes dieron como resultado obras diferentes, de mano de autores diversos o similares, según sus caracteres. Tan diversos como las diversas lenguas, que no son sino fragmentos de la Música, de la que forman parte.

En el mundo de la música folclórica, y hasta de los usos populares de las artes, el fragmento es un elemento ineludible, por sus diferentes aspectos que aparecen en las obras de los románticos. El conocimiento popular es fragmentario *per se*, pues vive en la misma transmisión oral, y esta característica propia de las tradiciones populares, la fuerza a vivir en variantes. La forma que se heredaba de las tradiciones propias contaba con el romance, que es rescatado por ejemplo en la *Revista de Madrid*, en 1838, como título y formato de varias publicaciones del Duque de Rivas.²² Las apariciones de seres fantásticos en las revistas de la época, como los enanos, elfos, *kobolds*, *brownies*, *trolles*, *nixos*, y *Wassermanes*, que aparecieron en *La Revista Europea* en 1837.²³ Bien sea una historia que se cuenta al calor de la chimenea doméstica, como ocurre en algunas cartas *Desde mi celda* de Bécquer, bien las historias que la comunicación de padres a hijos ha mantenido en el recuerdo como la leyenda de los monjes de la leyenda *El Miserere*, que le cuentan al música alemán. Todas ellas suponen fragmentos de un saber folclórico total de la que son una parte solamente. Pero también fragmentos de la historia particular misma, pues al vivir en variantes una versión es siempre el fragmento de una versión mayor a la que tiende.

La naturaleza misma es un corpus fragmentado del cosmos, y fragmentada aparece en los pequeños poemas insertos en las revistas de la época, como el que dedica Enrique Gil y Carrasco a «La violeta», cuyo «confuso murmurar», el arpa,

20. Se recuenta una tradición polaca de otorgar a cada mes del año una piedra distinta que caracteriza de algún modo al que cumpla años en ese mes, y en estas ocasiones se regala esa piedra a la persona en cuestión (77-78).

21. Misma edición de *El Museo Universal* (87-88).

22. En el Tomo II, 1838 (85-97).

23. *La Revista Europea. Miscelánea de Filosofía, Historia, Ciencias, Literatura y Bellas Artes*, publicada en Madrid, en la calle del León, 21, en 1837. Este artículo titulado «Tradiciones de Alemania» aparece en el tomo I, en las páginas 304 a 318.

y los «himnos» recuerdan bien el vocabulario becqueriano.²⁴ O el que dedica Gabriel García y Tassara a «El crepúsculo».²⁵ Y dedicados también a los animales, como el que Juan Antonio Sazatornil dedica a «La golondrina».²⁶

Los géneros mismos durante los diferentes romanticismos, especialmente en el campo de la música, y que son exportados a menudo al campo poético, suponen fragmentos. Se encuentran «fantasías», «intermezzos», «caprichos», «fragmentos»,²⁷ «escenas»,²⁸ «impromptus», «recuerdos»,²⁹ «pensamientos»,³⁰ «consejos»,³¹ «Un cuento popular, un chascarrillo o un ejemplo», título que lleva un texto de Fernán Caballero,³² «curiosidades»,³³ «meditaciones»,³⁴ «momentos»,³⁵ «máximas y pensamientos morales»,³⁶ no hacen sino recordar la naturaleza fragmentaria, descompuesta y espontánea de las pequeñas obras de arte que se suponen. Los mismos instrumentos y su presencia en las partituras musicales o en los relatos románticos, son también fragmentos, sinécdoques sugeridoras de una orquesta completa que aquí tal vez queda silenciada, como ocurre en el caso de las leyendas becquerianas *Maese Pérez, el organista* y *La ajorca de oro*, en las que el órgano sugiere una música total que el lector debe imaginar a través de las palabras. Los trovadores, los alguaciles, los emisarios, esos tipos que pueblan las historias que se escuchan en los pueblos de los rústicos paisajes son los portadores oficiales del saber milenario de los pueblos. Las ruinas, el recuerdo fragmentado de la gloria pétreo, se combinan con los paisajes que suponen a su manera un fragmento tan solo de la naturaleza toda que no es posible captar en un cuadro por su inmensidad y grandeza. Máxime en el siglo XIX en que hasta el formato en el que ofrecer el producto artístico cambia, optando ahora por el *quadretto*, más acorde con las dimensiones de los domicilios burgueses, que distan de los grandes salones aristocráticos de ricas épocas pasadas. Finalmente, los álbumes,

24. Publicado el domingo 24 de marzo de 1839, en el *Semanario Pintoresco Español*, 111.

25. Misma publicación (223-224).

26. Mismo texto.

27. En 1849, en el *Semanario Pintoresco Español* se publica un «Fragmento de una meditación en las ruinas», de N. P. Díaz (399). O el de José de Espronceda, aparecido en la misma revista en 1851.

28. Abundantes son los artículos titulados «Escenas matritenses y de otros lugares de la geografía española», como los que recorre el *Semanario Pintoresco Español* en 1839 (89-92).

29. Como el que aparece en *El Museo Universal*, el 11 de marzo de 1860, en el número 11, p. 82. O el que se titula «Un recuerdo de Italia», firmado por Francisco Martínez de la Rosa, en la *Revista de Madrid*, en 1839 (543-552).

30. Un artículo titulado «Bellas Artes. Pensamientos de Goethe», publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, en 1844 (Tercera serie, Tomo III, 430).

31. «Consejos de Goethe a los literatos» es un artículo del *S. P. E.*

32. Aparecido en el *Semanario Pintoresco Español*, en 1850 (357).

33. «Curiosidades naturales de España. Las Batuecas», por J. Arias Jirón, en el *Semanario Pintoresco Español* (93-6).

34. Carolina Coronado publica en el *Semanario Pintoresco Español* el 5 de enero de 1840 (40).

35. J. M. de Andueza dedica a D. José Zorrilla el 5 de enero de 1840, en el *Semanario Pintoresco Español* (192).

36. También aparecida en el *Semanario Pintoresco Español*.

concebidos como un ramillete de fragmentadas pequeñas obras de arte, cuya naturaleza sugiere en sí misma un deseo de obra de arte total.³⁷

En el campo de la música, la primera canción de la colección de Schumann titulada *Dichterliebe* comienza *in medias res*, en mitad de la historia, y acaba como empieza, en disonancia, debiendo acabar en tónica, de forma consonante, dando a la colección un sentido circular, que podría interpretarse de diferentes maneras, que varían desde la insatisfacción del creador, que debe terminar como empezó, hasta la concepción del eterno retorno. Romper las reglas establecidas de teoría musical pueden considerarse otra forma de la estética del fragmento, pues pretende romper parcialmente el todo de una composición de acuerdo con las normas establecidas. Hasta Schumann no se había recurrido a este mecanismo de acabar en disonancia, excepto en el caso de Mozart en la composición titulada «Broma musical», en la que cada melodía acaba en la clave equivocada.³⁸ En la canción de Schumann, dicho acorde acaba en disonante y hasta la melodía vocal y la de piano quedan irresolutas también, pero se concluyen una a otra, exacerbando así la fragmentariedad de la composición, y suspendiendo también la emoción.³⁹ La forma circular, o en términos musicales *da capo senza fine*, establece claramente un final abierto a un eterno retorno. En otras ocasiones, cuando la voz acaba en un punto y la melodía del piano acaba un segundo después, terminando así una melodía tras otra, si esta transición va acompañada de las palabras adecuadas, crea un efecto emocional mucho mayor que la concordancia, pues parece que una melodía surge de la otra.⁴⁰

Acabamos *da capo senza fine*, y esperamos que no en disonancia, pues la música es una de las artes que solucionan el problema del poeta romántico de domar la dura palabra. La pintura le ofrece al poeta el color y la posibilidad de pintar cuadros con palabras, cuadros que en otro lugar hemos llamado «cuadros sinfónicos», por la significativa presencia que la música tiene en el texto del poeta romántico: la música en sí misma, la musicalidad del propio verso, y sobre todo la

37. Isabel Román y Marta Palenque hacen un repaso exhaustivo del género del álbum en España en su libro *Pintura, Literatura y Sociedad en la Sevilla del Siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz* (2008), ver bibliografía.

38. El último acorde de la canción de Schumann es una séptima dominante de Fa menor sostenido, y en teoría musical, la dominante debe ante todo resolver en la tónica, que es la primera nota de dicho acorde. De esta manera se prolonga la sensación de interminable del acorde que acaba así en disonante, pues no acaba como debería en términos de teoría musical, se crea un efecto de final abierto que sugiere la presencia del fragmento.

39. Puede verse la partitura de esta parte de la canción de Schumann en Rosen (42).

40. Por ejemplo, en el caso de la canción de Schumann, parece que el mismo mecanismo se repite a lo largo de la composición, por medio de inversiones y disminuciones. De hecho, en Schumann la relación entre la melodía de la voz cantante y la del piano es ambigua, algo característico de dicho compositor romántico. Aunque la desviación de dos voces dobladas exactamente había sido usado ya en el siglo anterior en música de cámara, en ópera y canciones, es en Schumann donde se le da un nuevo sentido a esta práctica: voz y piano avanzan gradualmente sin separarse por completo, lo que hace que ambas melodías quedan sin resolver, creando una tensión creciente, pues le parece la oyente que las notas vienen demasiado tarde o duran demasiado tiempo.

música natural de corte panteísta que se oye en los textos de forma silenciosa. De esta manera, dado que las tres artes dan vida al texto literario, la presencia del fragmento les afecta a todas por igual, pues las tres son en sí mismas partes esenciales del todo que es la obra de arte total a la que pertenecen y aspiran. Al lector romántico le queda la tarea de recomponer la obra de arte total a partir de los fragmentos que el texto le brinda, fragmentos que como se ha visto lo son de diferentes artes, entre ellas y sobre todo literatura, pintura y música, y de diferentes ciencias. En definitiva, debe el lector reconstruir un todo tan sublime como la inmensidad del cielo, y a la vez tan sencillo como una violeta en flor.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1985), «Originalidad de Bécquer», en R. P. Sebold (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus (109-134).
- BÉCQUER, G. A. (2004), *Obras completas*, ed. de J. Estruch Tobella, Barcelona, Cátedra.
- CHAMFORT, S.-R. N. (1968), *Œuvres complètes*, ed. de P. R. Auguis, Genève, Slatkine Reprints.
- DEENEY, N. (1983), «The Romantic Science of J. W. Ritter», *The Maynooth review*, 8 (43-59).
- EINSTEIN, A. (1947), *Music in the Romantic Era*, New York, W.W. Norton.
- El Museo Universal* (1857-1861), Madrid, Gaspar y Roig.
- GRIM, W. (1990), *Haydn's Sturm und Drang Symphonies. Form and Meaning*, New York y Ontario, The Edwin Mellen Press.
- KRAMER, L. (1990), *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley, University of California Press.
- La Revista Europea. Miscelánea de Filosofía, Historia, Ciencias, Literatura y Bellas Artes* (1837), Madrid.
- LA ROCHEFOUCAULD, F. (1964), *Œuvres complètes*, ed. de L. Martin-Chauffier y J. Marchand, Paris, Gallimard.
- MIGUEL-PUEYO, C. (2009), *El color del romanticismo: en busca de un arte total*, New York, Peter Lang.
- (2012), «Imaginar la música en Bécquer», en *Homenaje a Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza (en prensa).
- MIZRHAI, I. (1994), «El fragmento en Bécquer», *El Gnomo*, 3 (49-63).
- MOLINA FLORES, A. (1997), «Sujeto moderno y sensibilidad romántica», en D. Romero de Solís (ed.), *La memoria romántica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones (127-136).
- NOVALIS (1997), *Philosophical Writings*, edición y traducción de M. Stoljar, Albany, State University of New York Press.
- (2004), *Los aprendices de Saïs. Cuento simbólico. La cristiandad o Europa*, ed. de J. Aramayo Perla, Lima, Colección El Manantial Duetto.
- (2004), *Enrique de Ofterdingen*, ed. de E. Barjau, Madrid, Cátedra.

- Revista de Madrid* (1838-1840), Madrid.
- RITTER, J. W. (1810), *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Heidelberg.
- ROMÁN, I.; PALENQUE, M. (2008), *Pintura, literatura y sociedad en la Sevilla del siglo XIX: el álbum de Antonia Díaz*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- ROSEN, C. (1995), *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press.
- Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), Madrid.
- STOLJAR, M. (2001), *Poetry and Song in Late Eighteenth Century Germany. A Study in the Musical Sturm und Drang*, London, Croom Helm.
- (2003), «The Sturm und Drang in Music», en David Hill (ed.), *Literature of the Sturm und Drang*, New York, Candel House (289-308).
- TIECK, J. L. (1978), *The Land Upside Down*, ed. de O. Mandel y M. Kelsen Feder, Rutherford, Fairleigh Dickinson.
- VICO, G. (1744), *Scienza Nuova*, Napoli, Stamperia Muziana.

El realismo, la novela ilustrada y la *Poética* de Aristóteles

Stephen MILLER
Texas A&M University

Hay diferentes maneras de entender la literatura y todas tienen sus usos. Sin embargo, en el presente trabajo escribo desde una manera y frente a otra. La mía es socio-mimética. Comprende: el mimetismo literario explicado por Aristóteles en la *Poética*; y la perspectiva del realismo histórico-contemporáneo, sea este el decimonónico cuyo centro para nosotros es Galdós, o el contemporáneo de escritores como el Torrente Ballester de *Los gozos y las sombras* y *Off-side*, el Marías de *Tu rostro mañana*, la Almudena Grandes de *Episodios de una guerra interminable*, y el Pérez-Reverte tanto de los ciclos de Alatraste y la Guerra de la Independencia, como de sus novelas de la España, Europa y América en que vivimos hoy. Esta literatura realista y mimética es una literatura que se centra y que se justifica por su creación verosímil de las acciones de personajes, productos del tiempo y la sociedad que compartimos con ellos, y convertidos en literatura por su autor respectivo. De acuerdo con las teorías de Northrop Frye sobre la evolución histórica del centro de gravedad de la representatividad del protagonismo literario en Occidente,¹ los personajes de Sófocles, Shakespeare, Scott, Galdós, Torrente, Marías, Grandes y Pérez-Reverte revelan los estamentos y jerarquías vigentes en tiempos y lugares de su interés particular.

Es en nombre de esta manera mimética y realista de escribir, pues, que rechazo otra manera de entender la literatura, la que centra la creación narrativa en la palabra tal como lo hace no hace mucho tiempo José María Pozuelo Yvancos en su artículo para *ABC Cultural* titulado «Alatraste, el gran festín del lenguaje». Se trata de una reseña de *El puente de los asesinos*, el séptimo episodio de la serie Alatraste de Pérez-Reverte. Citándose a sí mismo, Pozuelo escribe:

Dije en otra ocasión que el mundo de un escritor es el lenguaje y que la verdadera aventura que la serie de Alatraste nos hacía vivir, más allá de sus lances de capa y es-

1. Me refiero a lo que Frye describe como la evolución descendente del «poder de acción del personaje» en la literatura de Occidente; el análisis se encuentra en el primer ensayo de la *Anatomy of criticism*, esp. pp. 33-35.

pada, es haber resucitado cientos de palabras que sin Pérez-Reverte habrían desaparecido de nuestra lengua, y que se recuperan aquí como se hiciera en las anteriores entregas (sobre todo en las tres últimas, en que ha crecido la preocupación de su autor por la precisión léxica y los giros, sentencias, apotegmas y quiebras verbales) (2011: 9).

Ahora bien, a mi manera de ver este acercamiento al realismo histórico-literario del autor y de la serie novelesca en cuestión tiene dos problemas. Con respecto a lo lingüístico Pozuelo parece escamotear atención a las palabras en desuso hoy que hacen «resucitar» objetos físicos del entorno guerrero y diario del temprano s. xvii. Al referirse solo a «los giros, sentencias, apotegmas y quiebras verbales», Pozuelo les resta implícitamente importancia a las cosas. Pero ¿por qué son de menos consideración los objetos del mundo físico de la serie de Alatríste —sobre todo desde las perspectivas de los soldados que los usaban y del autor que los ponían en manos de los personajes— que las palabras de la época que tienen más que ver con los mencionados «giros» y otras expresiones verbales en sí mismos?²

El otro problema que veo en el acercamiento de Pozuelo a la serie Alatríste se deriva de la dicotomía problemática entre dos valores principales que identifica en la serie: la aventura tipo capa y espada (cuya importancia soslaya), y la aventura del lenguaje (que hace principal). Desde nuestra perspectiva aristotélica el lenguaje es simplemente uno entre los muchos medios que todo creador utiliza mejor o peor para construir obras, sean estas de artes aplicadas (la producción de objetos útiles), o de bellas artes (poemas líricos o épicos o dramáticos, música, escultura, pintura, etc.).³ La bella arte literaria comienza, pues, con la invención y la estructura de las acciones de los personajes, y la palabra sirve —mejor o peor se reconoce— para traducir a formas comunicantes las acciones y los personajes intuidos y pensados primero. Por consiguiente cuando Pozuelo reduce a importancia mínima el centro histórico-realista de la serie (es decir, las acciones, de tipo personal e histórico, de personajes tan individualizados como Alatríste, Íñigo Balboa y algunos de sus compañeros) a genéricos «lances de capa y espada», declara una visión de la literatura, al menos en este caso, que no tiene nada que ver con la visión aristotélica que es la de este trabajo.⁴ Finalmente, Pozuelo ni menciona que *El puente*

2. Además: ¿qué novela de Pérez-Reverte no revela sus grandes dones de hablista y de conocimiento amplio y aún profundo del mundo, contemporáneo o del pasado, que recrea y de los vocablos apropiados para recrearlo en la novela respectiva?

3. En la poesía lírica el yo, tan importante en la becqueriana, por ejemplo, es el protagonista, y sus acciones pueden ser verbales; una acción no tiene que ser física y es común en la lírica que no lo sea.

4. Es desconcertante para mí que la breve reseña en cuestión tenga tan poco que decir de las páginas 11-353 de la novela (las cuales desarrollan las acciones y personajes propios de esta séptima entrega de la serie), y que se reduzca en tantos sentidos a comentar la nota de la p. 10. Es donde Pérez-Reverte habla precisamente de su decisión de intentar reflejar mejor en esta novela la realidad lingüística de la época de los Tercios: es de-

de los asesinos, como todas las seis entregas anteriores de Alatríste, es novela ilustrada.⁵

Ahora bien, dicho todo esto quisiera constatar que mi propósito aquí no es polemizar con Pozuelo Yvancos. Lo cito aquí en representación esquemática de una manera de entender la literatura que se opone a la aristotélica, y, lo que es mucho más importante, que hace caso omiso de elementos reales y evidentes de la textualidad léxica y gráfica de la novela sobre la que versa. A continuación se busca, a la luz de la *Poética* de Aristóteles, echar luz sobre cómo funcionan las ilustraciones en el subgénero de las narraciones ilustradas. Desde esta perspectiva, la narración de este tipo se efectúa no solo por medio de las palabras, sino también por medio de las formas y los tonos/colores de los dibujos. Y, lo que hay que recordar siempre: la narración ilustrada forma parte de la tradición narrativa central en Occidente. Esta, en la novela propiamente dicha, empieza con la pretensión, tantas veces realizada después, de don Quijote en su primera salida: que tuviera tanto cronista léxico como gráfico de las grandes hazañas que pensaba llevar a cabo.⁶ Después narradores de la categoría de Scott (que incorporaba glosarios de vocablos escoceses a sus novelas), Dickens, Thackeray, Twain, Galdós y, abreviando muchísimo, Cela y Pérez-Reverte son autores primordialmente conocidos por su creación por medio de la palabra que creen que algunas de sus narraciones pertenecen a ese género de obras que, en palabras de Galdós, «amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad [lector] no hallarás seguramente en la simple lectura».⁷

En vista de estos hechos y de este razonamiento, se concluye que la novela ilustrada, como subgénero de la novela, pide su teoría propia por tres razones al menos: 1.^a, es una colaboración interdisciplinaria que va más allá de la creación solo por medio de palabras, y aquí es donde la *Poética* sirve de guía indispensable; 2.^a, el subgénero, que don Quijote mismo predijo cuando hablaba de sus cronistas léxicos y gráficos, era una forma dominante entre los novelistas mencionados arriba más cercanos en el tiempo a nosotros; y, 3.^a, cuando el crítico se desentiende de la colaboración gráfico-léxica de narrativas del pasado decimonónico o de la época contemporánea, revela una postura hacia autores y obras canónicos que bastantes textos narrativos ponen en duda.

cir, «la germanía propia de la gente de espada» y su «lengua franca» en que «se mezclaban palabras flamencas, italianas, turcas, griegas o berberiscas».

5. En Miller, 2012, estudio los múltiples niveles de ilustración en la obra de Pérez-Reverte.

6. Véase Cervantes, 2004: 35. Estudio este tema en Miller, 2005b, esp. pp. 97-98; se recomienda al lector la lectura de todos los ensayos del tomo colectivo en el cual se publica para apreciar algunas de las dimensiones múltiples del *Quijote* ilustrado. Finalmente: la antigua tradición de manuscritos iluminados formaba parte íntegra de la conciencia de la relación entre palabras e imágenes gráficas para los tiempos de Felipe II y Cervantes (véase Bland, 1969: 81).

7. Galdós, «Al lector», segunda de dos páginas no numeradas al principio del tomo; estudio este punto y muchas cuestiones de la novela ilustrada galdosiana en Miller, 2001, esp. en el cap. iv. En el libro colectivo editado recientemente por Rodríguez Gutiérrez y Gutiérrez Sebastián, hay muchos estudios de narraciones de grandes plumas, pero de sus textos léxicos complementas por ilustraciones de calidad.

I: Los géneros, los objetos, y los fines de la mimesis en la *Poética*

Para Aristóteles la literatura de su tiempo consistía de diversos géneros para dar forma a los objetos imitados; es decir, que el trabajo del poeta principia con seleccionar y formar las acciones, los personajes y el pensamiento (manera de expresarse) de su creación. Se podía decidir por la forma del protagonista lírico hablando únicamente en voz propia; también se podía organizar un drama, cómico o trágico, en el cual varios personajes, conversando entre sí, se expresaban también en voz propia; y, finalmente, un narrador —Homero, por ejemplo— podía contar en el género épico y en tercera persona las acciones de muchos personajes.

En toda la *Poética* Aristóteles declara de diversas maneras el propósito de estas creaciones. Dado que el ser humano naturalmente imita las acciones de otras personas tanto como los procesos naturales (p.ej., la biomimética técnico-científica tan investigada hoy) como medio de aprendizaje, este procedimiento se extiende a la creación de obras artísticas, las de la palabra e igualmente las de línea y color, para producir determinados efectos. Mientras la imitación en la vida diaria tiene fines prácticos, la artística, como se colige de la discusión de la tragedia en la *Poética*, consiste en el porqué de una selección radical de entre todas las acciones y personajes humanos posibles. Aristóteles concluye que el creador literario de feliz éxito, busca y potencia solo los que producen el mayor efecto cognitivo-emocional, sea este cómico, trágico, lírico o épico, en los seres humanos. Y esto porque para el ser humano las acciones de ciertos tipos de personajes tienen valor especial por lo que hacen al espectador/lector experimentar y aprender de los mismos. No se trata de motivos prácticos, sino de lo que ciertos tipos de acciones y personajes aportan a nuestra experiencia y comprensión de lo que es ser persona con los poderes y limitaciones correspondientes.

Aquí, una «meta-pausa» antes de pasar de nuestra presentación breve de los géneros y los fines de la creación mimética en palabras a los medios empleados para dicha creación.

Se recordará que en el sistema aristotélico hay tres clases de ciencias: las teóricas (p. ej., la metafísica, la lógica) cuya meta es el conocimiento especulativo; las prácticas (p. ej., la ética, la política) cuya meta es fomentar determinados programas de acción en los individuos y la sociedad; y, las poéticas o productivas, es decir, las de hacer cosas (p. ej., los libros la *Poética*, la *Retórica*).⁸ Estas «cosas» pueden ser cosas de utilidad como muebles, o pueden ser creaciones artísticas. En el presente trabajo, como se advirtió arriba, solo tenemos en cuenta las que se han llegado a denominar las «bellas artes», y, más particularmente, las relacionadas con la literatura.

8. McKeon, 1973: xxvi-xli.

II: Los medios de la mimesis poética

Los medios de las imitaciones poéticas consideradas artísticas, es decir, de los trabajos creados por un poeta o hacedor para producir una experiencia emotivo-cognoscitiva de determinado tipo son: palabras, ritmo, música, formas y colores (Aristóteles, *Poética*, 1447a, l. 18- 1448b, l. 30), y diversos productos naturales tales como el barro, la madera y la piedra. En la novela y en la epopeya, a diferencia de los géneros dramáticos y a veces el lírico, la palabra es el medio más común y muchas veces único de la imitación. Pero —simplificando muchísimo— en el s. XIX en Inglaterra, Francia, España, Estados Unidos y otros países, y aunque se tienen presentes el manuscrito iluminado y los primeros textos ilustrados que hizo posible la invención de la imprenta, alrededor de 1830 las posibilidades de crear textos gráfico-léxicos aumentaron considerablemente. La invención de la técnica de imprimir barata y simultáneamente palabras e imágenes en la misma página impresa dio lugar a la creación y divulgación rápida y masiva de la novela ilustrada. Se hizo fácil suplementar la palabra por el dibujo, o sea con líneas y tonos de blanco, negro y gris, e inclusive en menos casos con la gama completa de colores.

La cuestión a resolver con respecto a la novela ilustrada es identificar y analizar cómo este suplementar gráficamente al texto léxico crea, en la síntesis con los objetos de imitación (acciones, personajes, pensamiento; *Poética*, 1448a, 11: 1-18), el o los efectos propios del subgénero de la narración gráfico-léxica. O, en otras palabras, ¿cuál es el efecto de la novela ilustrada que equivale a la catarsis trágica, el efecto propio de la tragedia según la *Poética*? Pero esta es la coyuntura donde dejamos de seguir la *Poética* misma porque Aristóteles no opina de la novela ilustrada. En su defecto nos toca usar de las categorías y método aristotélicos revelados en la *Poética* para extenderla y de esa manera teorizar sobre el género de nuestro interés que Aristóteles no conoció porque no se había aparecido todavía.

III: La colaboración gráfico-léxica de la novela ilustrada: la extensión de la *Poética*

Dados los límites de espacio aquí, es necesario hacer dos clarificaciones rápidas. La primera: todo lo que se dice aquí de los objetos de la imitación socio-mimética o histórico-realista —acciones, personajes, pensamiento— tiene igual validez para la novela ilustrada como para la misma novela en una edición no ilustrada. La segunda clarificación versa sobre el hecho de simplificar ahora un tanto nuestra investigación por medio de la primera extensión del método de la *Poética*. De la misma manera, pues, que Aristóteles menciona dos subgéneros de la imitación dramática, el trágico y el cómico, pero solo estudia uno, el trágico, aquí se estudia únicamente uno de los subgéneros de la novela ilustrada: el de las acciones serias

—las tragicómicas si se quiere— de personajes que quieren tener una vida feliz, como Edipo, Electra, Hamlet, Huckleberry Finn, Gabriel Araceli, Alatríste y Balboa. Pero, a diferencia de las acciones serias de la tragedia griega, las acciones serias de la novela ilustrada decimonónica y contemporánea admiten de resoluciones más abiertas, más complicadas que las de la tragedia griega, punto de partida de la teorización aristotélica. Por ejemplo, si se consideran acciones y personajes de la novela histórica realista, tenemos las primeras dos series de los *Episodios nacionales* en la gran edición ilustrada de 1882-1885. Con frecuencia la crítica lee cada serie como dos novelas divididas cada una en diez tomos. Y es obvio que Gabriel Araceli, el protagonista universal de la primera Serie, tiene una vida mucho más feliz que la de Salvador Monsalud, protagonista universal de la segunda serie. No obstante no creo que haya nadie que diga que las dos series no traten de materia igualmente seria. La diferencia es, como en la vida, la probabilidad de tener una vida feliz difiere según las personas y los tiempos que les toquen a esas personas. En la recreación socio-mimética galdosiana de la época de la Independencia española, la de Gabriel, los tiempos ofrecen más posibilidades positivas a Gabriel que los de la vuelta de Fernando VII a España, la época posguerra de la Independencia que corresponde a Monsalud.

Pasando a novelas decimonónicas de personajes y acciones más contemporáneos, las narraciones de la vida de provincianos que se encuentran en *El sabor de la tierruca* (1882) de Pereda y el ilustrador Apeles Mestres, y en *Marta y María* (1883) de Palacio Valdés y el ilustrador José Luis Pellicer presentan visiones mayormente positivas de las provincias santanderina y asturiana respectivamente. Pero en *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas y los ilustradores Joan Llimona y Francisco Gómez Soler, las personas de la provincia asturiana se dibujan frecuentemente en líneas y tonos tan negativos como las palabras que enmarcan la desgraciada vida de su protagonista Ana Ozores. No obstante las diferencias, las acciones y los personajes de estas tres novelas ilustradas son tan serios como los de las dos primeras Series de *Episodios nacionales* ilustrados por los hermanos Arturo y Enrique Mérida, Pellicer, Mestres y otros diez dibujantes más. En lugar de encontrar su inventario de personajes y acciones entre las familias legendarias que eran la cantera de la cual sacaban materia imitable los dramaturgos griegos estudiados por Aristóteles, la novela realista del s. XIX de Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Alas y sus ilustradores minaban su propia sociedad histórico-contemporánea. Los dibujantes, entre otras cosas, documentaban visualmente los lugares, vestimenta, peinados y todo aquello que condicionaba y caracterizaba a los personajes y sus acciones. Y complementaban por su narración e interpretaciones gráficas las palabras del autor léxico. La insistencia de la colaboración gráfico-léxica entre Galdós y Arturo Mérida⁹ o la reiterada presencia de los dibujos de Apeles Mestres y José Luis Pellicer en tantas otras nove-

9. Véanse: Miller, 2001: 171-182, 221-255; y Miller, 2005a.

las españolas, y las traducidas al español, durante la década de los 1880, atestiguan al hecho de los efectos positivos del texto gráfico-léxico entre creadores, editores y público. Pasamos a continuación a discurrir sobre estos efectos como el fin específico de la novela ilustrada.

IV: Los efectos de lo gráfico-léxico

Desde la perspectiva del presente trabajo, mi «Esbozo de una teoría de la novela ilustrada del s. XIX» (Miller, 2008) se concentraba en el hecho de las ilustraciones y sus características (primer y segundo principios de la novela ilustrada en Miller, 2008: 257-261), lo que denominé el diálogo entre el escritor y el dibujante (tercer principio de la novela ilustrada, 261-264), y la conversación que el fruto de aquel diálogo —el texto gráfico-léxico mismo— produce en el lector (cuarto y quinto principios de la novela ilustrada, 264-265). Hoy doy por buenos esos cinco «principios» de la novela ilustrada. Sin embargo, teniendo presente la *Poética* en este trabajo que pretende ser la extensión de la *Poética*, quisiera ahora profundizar más en el cuarto principio, el de la conversación entre los autores léxico y gráfico de una novela ilustrada y el lector, y cómo de esta conversación resultan los efectos específicos de la novela ilustrada.

Después de intercambiar impresiones muchos años con tantísimos lectores sobre su reacción a la narración ilustrada, creo que la queja principal de los que no son partidarios del género es que las ilustraciones interrumpen y estorban la lectura de las palabras del autor, que de alguna manera los dibujos rompen el proceso de la lectura. Y, entiendo y admito hasta cierto punto la validez de esta descripción. Mientras las palabras leídas forman un fluir, los dibujos, si se toman en serio, requieren un parar. Este parar consiste en procesar las formas y tonos del dibujo que pueden tener pie o no tenerlo, y relacionar la imagen que se está procesando con las palabras del texto. Pero consta que todo autor léxico que desea ilustraciones para sus narraciones entiende esto. Antes de ser poeta de palabras, el autor de palabras era lector de textos gráfico-léxicos. Tal autor decide que no importa que la experiencia de sus palabras sea intervenida de una manera u otra por las imágenes gráficas. Simplemente, escritores como Dickens, Thackeray, Twain, Galdós, Cela y Pérez-Reverte, el autor de palabras que quiere dibujos desea «dialogar» con un dibujante y dar al lector el producto de ese diálogo. Por consiguiente, creo necesario concluir que los efectos específicos de la novela ilustrada proceden del ritmo fluir-parar que impone el texto léxico-gráfico al leerlo en sus propios términos. Y la razón por la cual este proceso sea admisible a los autores léxicos nos la puede dar don Quijote. Este se preocupa por una narración tanto de palabras como de imágenes gráficas por creer que narradas de esa forma compleja sus gestas producirán efectos más fuertes en los lectores. No tiene el orgullo o el amor propio del escritor modernista que pretende crear un texto no referencial que sea lo más cercano posible a una creación puramente ver-

bal. El escritor socio-mimético e histórico-realista, en cambio, se interesa por una gama muy diferente de efectos. Escribe referencialmente para efectos que dependen mucho del poder de visualización concreta y específica. Y, como el Galdós citado arriba indica, ese poder se hace máximo solo cuando ciertos objetos, personajes y acciones se representen bien dibujados.¹⁰

Una de las grandes lecciones que aprende todo estudioso pronto en su carrera es que la lectura seria es relectura. Solo una vez procesada la secuencia de quién hace qué, a quién, por qué motivos y con qué resultados, se puede empezar la lectura a fondo del texto narrativo que sea. Es en la segunda y siguientes lecturas cuando nos adentramos —siempre trato de textos buenos— en las estructuras de acciones y motivos de los personajes, observando cómo las técnicas empleadas por el escritor lo condicionan al texto. Bien mirada la lectura del texto gráfico-léxico hace, por su ritmo de fluir-parar, que la primera lectura sea desde la primera página un proceso de lectura-relectura de principio al fin. Parar la lectura de las palabras, observar la ilustración, relacionarla con las palabras indicadas, compaginar y comparar palabras e imagen forman el proceso por medio del cual el lector entra en conversación con los autores gráfico y léxico. En lugar de perderse en la lectura de un texto, el lector se convierte en colaborador.

Y, ¿en qué consiste la colaboración? Una pregunta breve que requiere una contestación más larga de lo que se puede tratar aquí. Pero creo que la respuesta va en una dirección clara. Necesariamente los puntos de coincidencia de los dibujos y las palabras a lo largo de una narración crean pequeños centros de énfasis, emoción y conocimiento que enfocan el proceso de lectura-relectura. Estos momentos gráfico-léxicos son —potencialmente siempre y realmente en los casos de más éxito— pequeñas epifanías por medio de las cuales los autores léxico y gráfico y el lector van configurando y experimentando los efectos sobre ellos de las acciones de los personajes. Huelga decir que son efectos inasequibles a la narración no ilustrada, y efectos que pueden, en el mejor de los casos, ser de una valía excepcional.

Bibliografía

ARISTÓTELES (1972), *De poetica*, trans. I. Bywater, en David Ross (ed.), *The works of Aristotle translated into English*, Oxford, Clarendon Press (1447a-1462b).

10. No es lugar aquí para hablar de ello, pero consta que no todas las ilustraciones para narraciones dadas son buenas. Pero también hay narraciones puramente verbales que son malas o regulares. Son las logradas colaboraciones gráfico-léxicas que producen efectos notables. No toda tragedia griega era buena; Aristóteles teorizaba sobre los ejemplos de las mejores. Y, otro tema que no se puede abordar aquí: la colaboración gráfico-léxico puede ser fruto activo del diálogo entre un escritor y un dibujante vivos; o, como ha pasado notablemente con el *Quijote* y tantos otros textos clásicos en manos de grandes ilustradores como Gustave Doré, puede ser la colaboración del dibujante que después de leer, releer e interpretar el texto de palabras lo suplementa con sus dibujos. Lo único que importa: la calidad del trabajo y los efectos especiales que produce la colaboración.

- BLAND, D. (1969), *A history of book illustration. The illuminated manuscript and the Printed book*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press.
- CERVANTES, M. de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Madrid, Real Academia Española.
- FRYE, N. (1968), *Anatomy of criticism. Four essays*, New York, Atheneum.
- MCKEON, R. (1973), «General introduction», en *Introduction to Aristotle*, 2.^a ed., Chicago, University of Chicago Press (ix-lii).
- MILLER, S. (2001), *Galdós gráfico (1861-1907): orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- (2005a), «Reading Galdós illustrated: the riddle of the sphinx in *La corte de Carlos IV*, *Romance Quarterly*, 52.2 (101-107).
- (2005b), «Narrar el *Quijote I* en palabras e imágenes gráficas: Cervantes, Doré y Dalí», en Eduardo Urbina y Jesús G. Maestro (eds.), «*Don Quijote*» *illustrated: textual images and visual readings*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel (95-116).
- (2008), «Esbozo de una teoría de la novela ilustrada del s. XIX», en J-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba, N. Carrasco (eds.), *La literatura española del XIX y las artes*, Actas del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU (257-270).
- (2012), «Pérez-Reverte entre la ekfrasis y la ilustración del texto narrativo: *El sol de Breda* y *El pintor de batallas*», en Carmen Becerra y Susana Pérez-Pico (eds.), *Talentos múltiples*, Vigo, Academia del Hispanismo (97-117).
- PÉREZ GALDÓS, B. (1881), «Al lector, en Galdós, *Episodios nacionales* [ilustrados], I, Madrid, Administración de *La Guirnalda* y *Episodios nacionales*, una hoja sin numerar al principio del tomo.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2011), *El puente de los asesinos*, Ilust. Joan Mundet, Madrid, Alfabara.
- POZUELO Y VANCOS, J. M.^a (2011), «Alatriste, el gran festín del lenguaje», *ABC Cultural*, n.º 1016, 29 de octubre de 2011 (8-9).
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, B.; GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R. (2011), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 Perspectivas*, *PubliCan*-Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Estética de la declamación en la *Enciclopedia moderna* de Mellado: a propósito de un artículo de Manuel Bretón de los Herreros

Pau MIRET

Institut Miquel Martí i Pol (Cornellà de Llobregat, Barcelona)

La actuación de los cómicos en cualquier lugar y tiempo ha sido siempre objeto de debate y ha generado no pocas polémicas. En España, durante la primera mitad del siglo XIX, críticos como Larra, dramaturgos como Zorrilla o actores como Romea han protagonizado algunas de las más conocidas disputas en torno la interpretación teatral.

Para el título de esta comunicación hemos recurrido al término «estética de la declamación»¹ con el propósito de englobar en él todas las ideas y reflexiones en torno al gesto y expresión de los actores recogidas en periódicos, tratados de declamación o, como veremos, enciclopedias. Nuestro principal objetivo será tratar de poner de manifiesto las insolubles relaciones entre la estética de la declamación y la estética literaria, así como arrojar algo de luz en el siempre inalcanzable propósito de reconstruir, aunque solo sea de manera aproximada, el modo de representar de los actores en el teatro de aquella época.

En 1800 se publica en Madrid el primer manual de declamación del siglo. Hace pocos años Fernando Domenech (2004: 219-232) desveló el secreto que se escondía tras el poco creíble nombre de Fermín Eduardo Zeglirscosac que no es sino un anagrama de Francisco Rodríguez Ledesma. El autor del texto era pues el secretario de la Junta de Dirección de Teatros aprobada por Real Orden del 21 de noviembre de 1799 y dirigida por Moratín. Bajo esta perspectiva, el tratado adquiriría un nuevo sentido puesto que la obra fue escrita con la intención de convertirse en obligado texto de referencia para los futuros alumnos de una escuela de declamación que la Junta estaba proyectando. La escuela no terminó de funcionar como sus impulsores habían previsto pero, como recientemente ha aclarado

1. Una búsqueda sencilla en Internet de tal término nos confirma que, hasta la fecha, solo ha sido empleado por Menéndez Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*, para referirse a la obra de Quintiliano: «En el Libro XI [...] pueden notarse algunas consideraciones atinadas sobre la estética de la declamación» (1993: 269).

Guadalupe Soria, durante casi dos temporadas completas se impartieron clases en los mismos teatros (Soria, 2006: 45-46). Los maestros de declamación debían ser elegidos tras superar un examen teórico-práctico, según convocatoria del 13 de enero de 1800.² El objetivo de la prueba era valorar, además de los conocimientos del opositor en materia de arte teatral, las siguientes capacidades:

[...] la disposición de su persona, la facilidad, gracia y decoro de sus ademanes, la aptitud de su semblante para expresar los varios afectos del ánimo que debe fingir, la calidad de su voz, sus inflexiones y alteraciones, su pronunciación clara, exacta y libre de todo vicio natural o adquirido.

Todas estas cualidades (disposición, gracia, decoro, aptitud para fingir afectos...) serán precisamente las que el tratado de Rodríguez Ledesma se propondrá impulsar. Así pues, Rodríguez Ledesma tratará de modernizar las técnicas de interpretación desde dos frentes: trabajando en el proyecto de escuela de declamación, y recogiendo en su *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* (Zeglirscosac, 1800) las nuevas ideas que desde hacía ya algunas décadas se difundían por Europa. Estos tratados tienen su origen en el singular afán ilustrado por la sistematización y ordenación de la realidad, aunque se trate de una realidad embellecida (tal como recomienda Diderot). Lessing en Alemania, o Riccoboni³ en Francia sientan las bases de un nuevo método que, aprovechando los estudios de fisiognomía de Lavater, tratarán de desterrar el viejo código barroco. A finales del siglo XVIII surgen en toda Europa los primeros tratados (Le Brun, Engel, Jelgerhuis) en los que se basará el de Rodríguez Ledesma. Estos manuales ofrecen unas pormenorizadas descripciones de los gestos y la expresión —a menudo acompañadas de detalladas láminas— que el actor debería asociar a las diferentes emociones. Sirvan de muestra las siguientes palabras de Zeglirscosac referidas a la actitud de la compasión:

El gesto de esta pasión se expresa con la vista fijada en el objeto que la causa, pero medio abierto el ojo, la ceja caída sobre el párpado, este oculto debajo de ella con alguna arruga en el entrecejo, la boca medio abierta, y la cabeza inclinada (Zeglirscosac, 1800: 21).⁴

2. Las bases de la convocatoria pública aparecen en el Edicto de Don Juan de Morales Guzmán y Tovar, firmado por el Secretario de la Junta de Dirección de los Teatros, D. Francisco Rodríguez Ledesma (manuscrito 14057 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Con idéntico número de registro puede leerse una carta fechada en Madrid el 14 de marzo de 1800, firmada por Leandro Fernández de Moratín y dirigida a don Santos Díez González en la que expone su opinión respecto a la dificultad de que aparezca el aspirante adecuado para el puesto de Maestro de Declamación. Según el autor de *El sí de las niñas*, «para corregir los defectos de los actuales cómicos, se necesita un hombre de un mérito muy sobresaliente».

3. Las ideas de Riccoboni fueron recogidas en 1783 por Joseph de Resma (sobrenombre de Ignacio Meras).

4. Estos gestos y expresiones llegaron a alcanzar autonomía y cierto favor del público según se desprende de la biografía del arqueólogo Giovanni Belzoni (Zatterin, 2001: 41). Este curioso personaje trabajó en su ju-

Ahora bien, Rodríguez Ledesma intuía que un nuevo modo de actuar sobre las tablas exigía también nuevas obras que se ajustaran más adecuadamente a él. Así, por ejemplo, basta echar una ojeada a las acotaciones de su tragedia original estrenada en 1797, *Leónida, o el amor desgraciado* (1805: 151-203), inspirada en uno de los episodios de *La Galatea* de Cervantes,⁵ para advertir una evidente voluntad del autor por guiar a los actores en la correcta expresión de las pasiones. En los dos únicos actos de que está compuesta esta tragedia pastoral hemos localizado 60 acotaciones que contienen referencias claramente dirigidas a la gesticulación o la voz del actor. De estas, un mínimo de veinte se refieren o se pueden relacionar específicamente con alguna de las 24 pasiones que Rodríguez Ledesma disecciona en su *Ensayo* («con inquietud», «furioso», «triste», «con interés», «con asombro», «con fiereza», «colérico», «pensativo», «inquieto», «espantado», «pavorosa», «con furor», «furibunda», «expresa gradualmente la fuerza de su dolor», «con ternura»...).⁶

Entre 1800 (fecha de publicación del *Ensayo* de Rodríguez Ledesma) y 1852 (publicación de *Progresos y estado actual del arte de la declamación* de Bretón de los Herreros en la enciclopedia de Mellado), aparecieron en España —según la relación cronológica de Jesús Rubio—⁷ casi una docena de obras sobre el tema. La mayor parte de ellas (Bastús, 1833; Prieto, 1835; Lamarca, 1841; Valladares, 1848; Milá y Fontanals, 1848; Gómez Trigo, s. a.)⁸ recomiendan con mayor o menor convicción seguir los estudios de fisiognomía introducidos por Rodríguez Ledesma. En una posición intermedia podríamos ubicar las reflexiones del actor Carlos Latorre (1839), los *Ensayos sobre el arte de la declamación* de Antonio Barroso (1845) y los *Principios de literatura acomodados a la declamación* de Enciso Castrillón (1832). El primero de ellos, en su breve tratado, no parece prestar atención a los estudios de las pasiones, si bien sabemos que Latorre apoyó a Bastús para que su obra fuese utilizada en las clases de declamación del Conservatorio (Soria y Pérez, 2008: 84). Los dos últimos, por el contrario, ofrecen un enfoque ambiguo del tema. Enciso Castrillón, quien como primer maestro de literatura del Conservatorio de María Cristina dirigió los *Principios de literatura*

ventud como actor en los teatros de Londres, donde interpretaba como mimo, sin ayuda de texto alguno, cada una de estas pasiones.

5. Cristina Barbolani (2002: 49-77), en su estudio sobre la influencia de Alfiere en dos tragedias de Rodríguez Ledesma, analiza esta tragedia de la que afirma no haber podido identificar el modelo seguido.

6. Estas cifras adquieren todo su significado si las comparamos con las que arrojan otras tragedias neoclásicas. Así, en *Raquel* apenas aparecen dos acotaciones que podamos relacionar con la expresión de las pasiones (llorar en ambos casos) en unas 40 acotaciones referidas a la gestualidad de los actores, la mayor parte de las cuales indican acciones muy simples (sentarse, arrodillarse, desenvainar una espada...). En *Pelayo* de Quintana, la proporción de acotaciones vinculadas a la expresión de las pasiones es mayor (8 de 27).

7. Jesús Rubio (1988: 280) ofrece una relación cronológica de obras sobre declamación y, entre las dos fechas indicadas, cita nueve escritos. Más adelante, el mismo autor (Rubio, 2002: 127-128) elevará la cifra a once.

8. Sabemos que es posterior a 1849 porque alude el Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino, de 7 de febrero de aquel año.

a sus alumnos, parece oponerse frontalmente al uso de tales técnicas: «Con igual desconfianza hablaré del gesto, y no dudo añadir que muchos de los que varios autores han puesto como preceptos, v. gr., el movimiento de las narices, el de las orejas *etc.*, sobre ser casi imposibles tocan mucho en ridículos» (Enciso, 1832: 126). Ahora bien, poco después, en su capítulo xvii, Enciso dará noticias detalladas de aquellos mismos preceptos que parecía considerar ridículos ya que —se justifica— «deseo que usted tenga algunas reglas para que le guíen en su estudio, [por tanto] no será inútil que le hable de las pasiones y afectos, y le diga el modo con que pueden pintarse en la escena» (Enciso, 1832: 126). De forma similar, Barroso cuestiona algunas de las afirmaciones de Rodríguez Ledesma siguiendo con frecuencia las opiniones de Enciso. Igualmente, en su capítulo xii, «Estudio filosófico de las pasiones», introduce amplias citas de Rodríguez Ledesma, si bien las matiza posteriormente. Así, por ejemplo, considera que los preceptos referidos a la expresión de los celos pueden servir al actor «para iluminarle pero no para que los adopte como modelo» (Barroso, 1845: 147-148).

Acabamos de apuntar que el manual de Enciso Castrillón se convirtió en libro de texto para la instrucción de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de María Cristina, creado por Real orden de 6 de mayo de 1831. Sin embargo, este texto pronto fue sustituido por el de Bastús, que quedó establecido como manual de referencia entre 1834 y 1858 (Soria y Pérez, 2008: 88), fecha en que fue reemplazado por el de Julián Romea.

La sustitución del tratado de Bastús por el de Julián Romea supone el final de un sistema de interpretación mecanizado en el que el actor trata de reforzar el contenido del texto reproduciendo gestos y actitudes recogidos en un repertorio sistematizado con el objeto de fingir. Romea por el contrario, propondrá que el actor sienta realmente lo que pretende expresar.

Entre estos dos textos, cabe situar el artículo de Bretón de los Herreros. Una obra, cuya principal diferencia respecto al resto de tratados mencionados es el medio en que aparece. En marzo de 1849 los periódicos de la capital anunciaban la aparición del primer tomo de la *Enciclopedia moderna*, a cargo del «entendido y celoso editor» Francisco de Paula Mellado insistiendo especialmente, amén de en su económico precio, en su utilidad y en el prestigio de algunos de sus colaboradores entre los que citaban «Hartzenbusch, Ochoa, Bretón, Vega (D. Ventura), Rubí, Mesonero Romanos, Antequera,» entre otros (*La época*, 22 de marzo de 1849, p. 3).

El propio Francisco Mellado establecía en el prólogo de esta magna obra que su objeto era ofrecer el saber al pueblo:

Una Enciclopedia no es otra cosa que una escuela preparatoria para la instrucción general; y cuando por su precio es accesible á la gran masa del pueblo y está bien calculada para satisfacer sus necesidades, al paso que destruye el monopolio del saber, vinculado hasta una época no lejana en determinadas clases, proporciona con la propagación de los conocimientos útiles, mil medios para ensanchar la esfera de

acción, mejorar la suerte del individuo y cimentar el bien público sobre bases más amplias, sólidas y duraderas (Mellado, 1851: v).

Pues bien, en este privilegiado medio para la difusión de las ideas (dirigido a la masa y útil por su capacidad de acción), Bretón tuvo la oportunidad de redactar un ensayo que recogiera los conocimientos habidos en el campo de la declamación.

Su texto apareció en 1852, en el tomo XII de dicha enciclopedia, si bien el propio Mellado editó una separata aquel mismo año bajo el título *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, ligeramente distinto al que aparecía en la enciclopedia.

Básicamente se trata del mismo texto: un ensayo de 29 páginas dispuestas en dos columnas numeradas desde la 659 a la 716 (64 columnas en 34 páginas en la separata). Este ensayo presenta, pues, una extensión claramente superior al artículo periodístico —género en el que Bretón ya había tratado el tema—, pero inferior a los tratados de Bastús o Julián Romea.

Todas estas circunstancias condicionan, qué duda cabe, el texto. Bretón escribe para un público amplio, no necesariamente especializado y su artículo formará parte de un proyecto nacido con la vocación universal y fijadora que marca Fernández Villabril en la introducción al primer volumen de la Enciclopedia:

Tal es una ENCICLOPEDIA, *el repertorio universal de los conocimientos humanos*, el cual ha de contener un resumen fiel, claro y preciso de la ciencia humana; de todas las nociones adquiridas en los diversos ramos del saber. [...]

He aquí nuestra intención y nuestro deseo: presentar del modo más claro, más sucinto y más elemental posible un cuadro completo del inmenso dominio del saber humano (Fernández Villabril, 1851: XI-XII).

Creo conveniente anticipar ahora que, curiosamente, Bretón consiguió de algún modo que las ideas expresadas en su artículo adquirieran ese valor universal —al menos en cuanto al saber enciclopédico— puesto que la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, de la editorial Espasa, mantiene fragmentos del artículo de Bretón, a quien cita textualmente.

Nuestro autor, por tanto, fiel al propósito enciclopédico al que hemos aludido, recogerá informaciones de muy diversas fuentes (Casiano Pellicer, Agustín Rojas, José de la Revilla —biógrafo de Máiquez—, Zeglirscosac, Horacio...) y se referirá en algún momento a su trabajo como «nuestras investigaciones» (Bretón, 1852: 38) y a su labor como la de «investigar» (Bretón, 1852: 12). Ahora bien, por otro lado, Bretón contaba además con su larga y exitosa experiencia dramática, así como con las numerosas reflexiones sobre el modo de actuación de los actores españoles esparcidas en sus artículos de crítica dramática y en alguna que otra comedia. No es de extrañar, por tanto, que en ciertos momentos, el artículo también adquiriera el tono especulativo y aparezcan verbos como

«conjeturar» («Tendremos, pues, que fundar nuestras opiniones en meras conjeturas...»); Bretón, 1852: 12), «suponer» («es de suponer que...»); Bretón, 1852: 35), «creer» («En resumen, creemos que á la sazón no fue la declamación lo que siempre debe ser...»); Bretón, 1852: 36), etc.

La estructura del artículo es muy simple. Bretón encabeza el texto aclarando las distintas acepciones del término declamación y defendiendo el uso de dicha palabra frente a otras como representación, histrionismo o arte del teatro.⁹ A continuación justifica la trascendencia y dificultad de la declamación y termina la parte introductoria con un breve repaso de la historia del teatro en España. La mayor parte del texto se dedica a analizar los «progresos de la declamación en España» desde el siglo xvii hasta la época que él vivió, para finalizar con un sucinto y poco sistemático análisis de su «estado actual».

Además del canal empleado (con todos sus condicionantes), otro de los aspectos fundamentales que diferencian el estudio de Bretón de los tratados anteriores es el rechazo de los estudios de las pasiones humanas. Bretón se refiere en concreto al libro de Rodríguez Ledesma del cual afirma que, si bien puede ser útil a pintores y escultores, no conseguirá hacer un actor de quien no haya nacido con ese talento y que, en ningún caso, se debe intentar «copiar exactamente la gesticulación y actitud de cada figura en situaciones análogas, porque corren mucho riesgo de dar en la caricatura» (Bretón, 1852: 59). Bretón se adelanta así a las ideas que expondría Julián Romea en el manual que, a partir del año 1858, sustituiría al de Bastús en la Escuela de Declamación. Romea, de forma similar opinaba que en los tratados fisiológicos de las pasiones:

[...] se dice que la cólera, por ejemplo, se expresa enarcando y subiendo las cejas, abriendo mucho los ojos, estirando los labios hasta dejar descubiertos los dientes, ensanchando las narices, adelantando rudamente la cabeza, etc., etc.; haga cualquiera ese ensayo delante de un espejo, y de seguro soltará la carcajada al ver la ridícula figura que presenta (Romea, 1858:51).

Ahora bien, sin duda alguna, el aspecto más original del artículo de Bretón es el loable intento por escribir una historia de la declamación en España amparándose en la hipótesis de que «el teatro representado siguió en sus progresos al teatro escrito» (Bretón, 1852: 12). Considera, pues, que a falta de documentos fehacientes que permitan construir una historia fiel del arte de la declamación, puesto que el teatro representado carece de vida póstuma, la historia literaria puede ser un buen punto de partida para conocer cómo se llevaban a escena lo que los dramaturgos escribían.

Destaca en este apartado la idea ya apuntada de que la declamación viene condicionada tanto por el canon estético, como por las características del texto

9. No es esta una cuestión baladí como ya ha analizado Jesús Rubio (1988: 262-267).

literario y todo el conjunto de circunstancias económicas, políticas y sociales que lo rodean. Así, por ejemplo, Bretón considera que en el teatro barroco, «al perfeccionamiento del teatro práctico se opusieron» hechos como: «la falta de coliseos fijos» o «su mezquina e imperfecta construcción»; «la mala organización de las compañías»; «la ausencia de toda policía y buen orden» en el público; «la condición legal de los actores»; «la carencia de una acertada dirección de escena», «la falta de crítica literaria» —que considera fundamental pues «sólo la prensa periódica puede seguir la pista de artes que tan velozmente caminan»—; y, fundamentalmente, aquello que más impidió a los actores alcanzar la perfección en su propósito de imitar la realidad, fue la índole especial de la literatura dramática de aquella época. Bretón considera que las inverosimilitudes, anacronismos, el abuso de los apartes, lo amanerado y conceptuoso del estilo o la ausencia «de muchos caracteres, y hasta de clases enteras» determinó una particular declamación en los actores. Por todo ello, conjetura Bretón de manera tal vez harto pobre, el actor no podía más que convertir su trabajo en «una especie de gimnástica agradable acompañada de una manera de decir que por la uniformidad de las inflexiones y cadencias hubiera podido pautarse como el canto llano, pero grata al oído, y muy adecuada al estilo floridamente enfático y poético en demasía» (Bretón, 1852: 18-36).

Así pues, el ensayo de Bretón hace hincapié en esos íntimos lazos entre diferentes estéticas, entre estética e historia o entre estética y economía. Consecuentemente, en lugar de optar, como el resto de tratadistas, por incidir especialmente en los actores, Bretón trata de difundir su pensamiento teatral a través de canales dirigidos a un público más amplio (crítica teatral en publicaciones periódicas, su propio teatro o la *Enciclopedia moderna* de Mellado). Esto no impide, sin embargo, que, como Rodríguez Ledesma cincuenta años antes, intentara también que sus obras dramáticas forzaran a los actores a acercarse a la estética de la declamación que defendía. Así, en sus comedias se perciben claramente sutiles transformaciones que, no solo nos llevan desde la comedia moratiniana hasta la alta comedia, sino que, a su vez, favorecen un modelo interpretativo más natural¹⁰ e intuitivo.¹¹

10. Jesús Rubio ya advierte que todos estos tratados —entre los cuales incluye el de Bretón— hablan de «naturalidad» como del objetivo supremo del actor, si bien «en cada momento histórico se ha manejado una noción distinta de lo natural» (1988: 267).

11. Así, como ya he demostrado en alguna ocasión, sus personajes van reduciendo progresivamente la longitud de sus parlamentos (Miret, 2004: 169-185), hasta alcanzar un diálogo mucho más ágil y vivo que el de los dramaturgos de principio de siglo. Estos diálogos, como es de suponer, dificultan enormemente la recreación de las expresiones y ademanes que se describen en los manuales fisiognómicos. Del mismo modo, Bretón recurre a una lengua que en ocasiones fue muy criticada por «usar de expresiones bajas y triviales» (Miret, 2004: 174 y s. s.) o asocia determinados tipos de personajes —hipócritas, embaucadores, tramposos, falsos...y actores— con una gestualidad exagerada que sirva de contraste con la del resto de personajes (Miret, 2005: 253-260).

Bibliografía

- BARBOLANI, C. (2002), «Alfieri stravolto: su una *Congiura de' Pazzi* spagnola», *Cuadernos de Filología Italiana*, IX (49-77).
- BARROSO, A. (1845), *Ensayos sobre el arte de la declamación*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1852), *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Mellado.
- DOMENECH, F. (2004), «Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible», *Dieciocho: hispanic enlightenment*, 27, 2 (219-232).
- ENCISO CASTRILLÓN, F. (1832), *Principios de literatura acomodados a la declamación*, Madrid, Repullés.
- FERÁNDEZ VILLABRILLE, F. (1851), «Introducción», en F. de Paula Mellado (ed.), *Enciclopedia moderna*, I, Madrid, Mellado.
- GÓMEZ TRIGO, G. (s.a), *La declamación*, Madrid, Francisco García Padrós.
- MELLADO, F. (1851), «Prólogo», en F. de Paula Mellado (ed.), *Enciclopedia moderna*, I, Madrid, Mellado.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1993), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC.
- MIRET, P. (2004), *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño, IER.
- (2005), «La actriz como personaje en el teatro de Bretón de los Herreros», en V. Trueba, E. Rubio, L. F. Díaz Larios, J.-F. Botrel, L. Bonet (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU (253-260).
- RODRÍGUEZ LEDESMA, F. (1805), *Poesías dramáticas escritas por D. F. R. de L. y V.*, tomo I, Madrid, Sancha.
- ROMEA, Julián (1858), *Ideas generales sobre el Arte del Teatro para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, Abienzo.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988), «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (257-286).
- (2002), «Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX», *ADE Teatro*, 92 (120-129).
- SORIA, G. (2006), «La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación», en Á. Martínez Roger (ed.), *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, Madrid, Comunidad de Madrid-SECC-Círculo de Bellas Artes (33-75).
- SORIA, G.; PÉREZ, E. (2008), «Introducción», en V. J. Bastús, *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, RESAD-Fundamentos.
- ZATTERIN, M. (2001), *El gigante del Nilo*, Barcelona, Mondadori.
- ZEGLIRSCOSAC, F. E. (1800), *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, Madrid, Sancha.

Hacia una definición de lo español: las ideas estéticas de Menéndez Pelayo

Isabel NAVAS OCAÑA
Universidad de Almería

En Menéndez Pelayo conviven de manera muy singular los sistemas estéticos más característicos del siglo XIX, desde el romanticismo al realismo, del idealismo al positivismo. Menéndez Pelayo «españoliza» estos sistemas estéticos, pone al día el canon de la Antigüedad grecolatina, añade el ingrediente del catolicismo, y con todo ello formula una definición del *espíritu español*, definición que se convertirá en el principio rector de su historia literaria española, tal como se aprecia en el célebre *Programa de Literatura Española* y en la monumental *Historia de las ideas estéticas en España*, así como en la *Antología de poetas líricos castellanos* y en *Orígenes de la novela*. Sienta así Menéndez Pelayo las bases de lo que se va a entender por *historia de la literatura española* durante buena parte del siglo XX.

Entre las primeras obras que publica Menéndez Pelayo figuran la tesis doctoral *La novela entre los latinos* (1874) y *Horacio en España* (1877), que evidencian un acusado gusto clásico. De hecho, en *Horacio en España* desdeña las cantigas de amigo medievales y la poesía de Heine para subrayar su predilección por la literatura clásica latina, por más que andando el tiempo enmendara estos desafortunados juicios y entonara las que Dámaso Alonso llamó «palinodias de don Marcelino» (Alonso, 1956). Además, en la *Historia de las ideas estéticas* convierte a Quintiliano en modelo de lo que él entiende por erudición literaria,¹ que no es precisamente la búsqueda arqueológica de los primitivos monumentos

1. «La índole de Quintiliano, poco inventiva y audaz y muy enamorada del orden, de la medida y de la disciplina, se apacentaba y detenía con fruición en las producciones de los siglos clásicos; no iba él, como Frontón y otros retóricos del tiempo de los Antoninos, a desenterrar las primitivas riquezas de la lengua latina en los monumentos ya casi ininteligibles de las primeras edades de Roma, buscando con especial amor lo más vetusto y arqueológico. Complaciale más admirar y gozar lo que ya estaba reconocido y consagrado por la admiración general, siendo sus modelos predilectos Homero y Demóstenes entre los griegos, y Cicerón y Virgilio entre los latinos. A éstos estudiaba incesantemente; de éstos casi solos toma ejemplos, y de continuo inculca a la juventud la conveniencia de limitarse a pocos libros, y éstos selectos; el odio a toda falsa brillantez y a la novedad que no tiene más mérito que el ser nueva; y la veneración de la forma antigua, sobria y serena» (1883-1891, I: 224-225).

de las literaturas nacionales auspiciada por el romanticismo y la investigación historicista. Menéndez Pelayo hace gala de clasicismo y se decanta por los autores consagrados en detrimento de la lírica medieval y de los románticos alemanes.

Por otra parte, la intervención de Menéndez Pelayo en la polémica sobre la ciencia española (García Camarero, 1970) y la publicación entre 1880 y 1882 de la *Historia de los heterodoxos españoles* muestran los que son, junto con el clasicismo, sus otros rasgos más destacados: nacionalismo y catolicismo. Los tres están presentes en el *Programa de Literatura Española* con el que concurrió en 1878 a las oposiciones a la cátedra de «Historia Crítica de la Literatura Española» en la Universidad Central, vacante tras el fallecimiento de José Amador de los Ríos. Y en torno a ellos surge la *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891). Imbuido de la filosofía hegeliana, Menéndez Pelayo pretende, mediante el estudio de la historia literaria, señalar «una dirección espiritual única en el pasado español» (Zuleta, 1966: 16), pretende en suma definir el *espíritu español*. Y para ello se sirve de dos criterios: el *substratum* latino y el catolicismo.

En el *Programa de literatura española* formula una interesante distinción entre *nacionalidad política* y *nacionalidad literaria*. De hecho, afirma la unidad de la literatura italiana a pesar de que Italia no ha sido políticamente un estado hasta fecha reciente, y cree sin lugar a dudas en el carácter español de la literatura escrita en las colonias, ya emancipadas, de América: «Literatura inglesa es la de los norte-americanos; literatura española la de Méjico y la de las repúblicas del Sur» (1878: 5). Por otra parte, se niega a aceptar la identificación de literatura española con literatura escrita en castellano, porque esto daría lugar, en su opinión, a contradicciones muy llamativas: por ejemplo, Alfonso X el Sabio «pertenece a nuestra historia literaria como legislador, como didáctico, como historiador, pero no como poeta, porque las *Cantigas* están escritas en gallego» (1878: 6). Y añade:

Españoles fueron en la Edad Media los tres romances peninsulares: los tres recorrieron un ciclo literario completo, conservando unidad de espíritu y parentesco de formas en medio de las variedades locales. Eran tres dialectos hijos de la misma madre, hablados por gentes de la misma raza, y empeñadas en común empresa. Las tres literaturas reflejaban iguales sentimientos y parecidas ideas, y recíprocamente se imitaban y traducían y cedieron el mismo paso a extrañas influencias.

Para refrendar esta idea, Menéndez Pelayo trae a colación el hecho de que el gallego-portugués fue durante mucho tiempo la lengua poética de Castilla, y llama la atención sobre el origen provenzal de Rambaldo de Vaqueiras, «autor de los versos más antiguos que quizás poseemos en castellano» (1878: 6). Pero no terminan aquí sus esfuerzos por demostrar la unidad espiritual de las literaturas peninsulares. Por lo que se refiere al portugués, se pregunta: si en

los siglos medios no hay razón buena ni mala que autorice la exclusión de lemosines y portugueses, y traída su historia hasta el siglo xvi ¿por qué dejarla mutilada, cuando Dios ha querido que (sin saber muchas veces unos de otros) siga unida a la nuestra como la sombra al cuerpo? (1878: 7).

Recuerda entonces que escritores como Sá de Miranda, Gil Vicente, Camoens o Melo escribieron en portugués y en castellano y que lo hicieron «con el mismo espíritu» y empleando «las mismas formas» en los dos idiomas. Y deja claro que todo ello no es sino el resultado de la voluntad divina: «Dios ha querido además que un misterioso sincronismo presida el desarrollo de las letras peninsulares. No hay transformación literaria en Castilla a que no responda otra igual en Lusitania» (1878: 8). Garcilaso tiene en Sá de Miranda una justa réplica.

También va a defender Menéndez Pelayo la inclusión en su programa de escritores como Luis Vives o Arias Montano que se expresaban en latín. Ahora rebate, con más fuerza si cabe, el criterio lingüístico: «la lengua no es más que la vestidura de la forma. Ni lo sustancial ni lo formal lo da la lengua sino el estilo» (1878: 9). Por otra parte, y si de unidad lingüística se trata, el suelo hispano siempre ha disfrutado de ella ya que «una sola lengua, la del Lacio, ha servido de instrumento al genio nacional. Ya íntegra y pura, ya corrompida y desmenuzada en tres dialectos» (1878: 10). Y para acallar a quien pudiera objetarle que otras lenguas romances como el italiano o el francés proceden del latín y no por ello sus literaturas se han de considerar españolas, Menéndez Pelayo se apresura a puntualizar el estrecho grado de cohesión existente entre castellano, catalán y portugués que «han conservado tales analogías y similitudes —dice— y un tal aire de familia [...] que claramente los separan de las otras ramas del tronco latino» (1878: 10).

Por todo ello sostiene también que los escritores romanos nacidos en la antigua Hispania pertenecen a la literatura española. Continúa así el ejemplo de José Amador de los Ríos que en su *Historia crítica de la Literatura Española* (1861-1865) había incluido la producción en latín escrita en la antigua Hispania durante el período romano y el visigótico. Y objeta a Ticknor el entrar «*ipso facto* y sin más explicación en el *Poema del Mio Cid*» (1878: 12). Independientemente de la lengua empleada, Menéndez Pelayo observa ya en los escritores hispanorromanos rasgos de estilo que considera propios y peculiares del carácter español:

Constituyendo el latinismo el *substratum* o digamos, lo más íntimo y sustancial de la civilización española, así en la lengua como en costumbres, instituciones y leyes; ¿no sería acéfala nuestra historia, si en ella faltase la literatura hispano-romana, ya gentil, ya cristiana? Empecemos por notar que muchos caracteres (buenos y malos) del ingenio español y hasta del ingenio local de la Bética y de otras comarcas, se revelan muy a los principios. La pompa y altisonancia de dición, el abuso de la hi-

pérbole, lo exuberante y encrespado junto con cierta aspereza y genio indómito... (1878: 10).

Por eso, cuando inicia su *Historia de las ideas estéticas*, después de un resumen «De las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos y entre los filósofos cristianos», incluye un capítulo dedicado a los que llama «escritores hispanorromanos»: Séneca, Marcial, Quintiliano. Además, los enjuicia de acuerdo con el debate posterior entre culteranismo y conceptismo, cuyos primeros atisbos cree ya apreciar en ellos:

Si hemos de creer a ciertos críticos, las cualidades nativas de aquellos retóricos, derivadas en gran parte de propensiones del ingenio español, máxime en algunas regiones de la Península, tiraron fatalmente, por un lado al énfasis y a la vana pompa de las palabras; por otro, a la sutileza, ingeniosidad y refinados conceptos, marcándose así desde los primeros pasos de nuestra historia literaria, o, por mejor decir, cuando la literatura española propiamente dicha aún no había nacido, los dos grandes y opuestos vicios que, andando los siglos, habían de enturbiarla y traerla a menoscabo, es decir, el abuso de color y de recursos pintorescos, y el abuso de ciertos elementos intelectuales que se designan con el nombre algo vago de ingenio o ingeniosidad (1883-1891: I, 195).

En cuanto a los escritores árabes y judíos, no presentan ninguno de los dos elementos definidores del genio español: el *substratum* latino y el catolicismo. Así que Menéndez Pelayo no duda en afirmar que dadas «tan radicales diferencias de religión, de raza y de lengua entre esos dos pueblos semíticos y la población cristiana y latina de la Península», «su historia literaria intercalada en la nuestra había de parecer, si no cosa extraña y pegadiza, episodio demasiado largo y propio para romper la unidad del programa» (1878: 13). No obstante, en el *Programa de Literatura Española* incluye tres lecciones con el título «influencias semíticas», influencias que circunscribe al ámbito didáctico, al filosófico y a científico. Intenta así dar respuesta al orientalismo de muchos críticos románticos, que desembocará, como es sabido, en una importante escuela de arabistas durante el XIX con Pascual Gayangos a la cabeza (Manzanares de Cirre, 1972). Sin embargo, sostiene, tal como indica Manuel Alvar, una «postura antisemitista» en relación a los orígenes de la lírica castellana (1956: 72). Para Menéndez Pelayo,

pensar que de la poesía de estos artificiosísimos retóricos del tiempo del Califato andaluz y de los reyes de Taifas, podía pasar cosa alguna al arte simple y rudo, si es que arte puede llamarse, de los primitivos castellanos, ha sido un inexplicable delirio que únicamente a la sombra de la ignorancia y de la preocupación pudo acreditarse (en Alvar, 1956: 73).

Ahora bien, en la *Historia de las ideas estéticas* clasifica como neoplatónicas o neoaristotélicas las reflexiones sobre lo bello de Avempace, Tofail, Ben Gabirol, Avicena y Averroes (1883-1891, I: 343-397), en un claro intento de asimilar las literaturas islámica y hebrea al patrón estético de la Antigüedad grecolatina con el fin de incorporarlas a su particular concepto de *literatura española*, de *espíritu español*.

Este gusto clásico no fue ajeno a otros grandes historiadores y críticos de la época, entre los que se cuentan Sainte-Beuve, Anatole France, Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson o Matthew Arnold. Sirvan como ejemplo los adjetivos que Lanson dedica a la *Chanson de Roland* —«seca y ruda», «rígida y pobre»—, mientras que la *Poética* de Boileau le parece «la doctrina más apropiada para las cualidades y necesidades permanentes de nuestro espíritu» (en Wellek, 1955-1996, IV: 97). Ahora bien, la formación clásica de todos ellos se aúna con las nuevas metodologías historicistas, impidiendo, en mi opinión, un relativismo radical, que hubiera sido previsible y lógico. El canon clásico funciona como un elemento de continuidad, propiciado incluso por las teorías de Hegel sobre el espíritu absoluto y por su definición de clasicismo como equilibrio entre contrarios (*Lecciones de Estética*, 1835), y contribuye además a perfilar esa faz determinista, tópica ya en la historiografía literaria de la época. De hecho, para Menéndez Pelayo la misión del historiador literario ha de ser «investigar y fijar, estén escritos o no, los cánones que han presidido el arte literario de cada época», unos cánones que, en su opinión, «no son cosa relativa y transitable, mudable de nación a nación y de siglo a siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que, en lo que tienen de verdadero y de profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos e inquebrantables» (1883-1891, I: 3). El *substratum* clásico, tan importante para fundamentar la esencia literaria nacional, provoca esta declaración contra el relativismo estético, una declaración transida además de determinismo y fundada en los afanes cientifistas de la época. La observación y la descripción, la sumisión al dato, propias del cientifismo positivista del XIX, y sobre todo el afán por reducir a clases y familias los escritores estudiados, tal como la botánica hacía con las plantas y la zoología con los animales, están muy presentes en el proyecto que Menéndez Pelayo alberga de escribir un libro sobre los místicos españoles,² y en la entusiasta defensa que realiza de las escuelas literarias a propósito del *Plan para una historia filosófica de la poesía española* de Manuel María Arjona.³

2. Para ello deberá asumir «la tarea ingrata y deslucida, pero necesaria, de ir examinando nuestros libros de devoción uno a uno, por el orden cronológico en que se produjeron; único medio de establecer la filiación intelectual de los autores y de los sistemas, y de reducirlos a clases y grupos» (1883-1891, I: 555).

3. Dice Menéndez Pelayo: «Nosotros no tenemos a las escuelas literarias la antipatía que otros críticos, ni vemos reparo en aceptar el principio fundamental de la clasificación de Arjona. Si la poesía es obra humana y racional, como sin duda lo es, ¿quién puede creer que se haya desenvuelto de una manera caprichosa y fortuita, por aislados impulsos individuales, sin tradición ni concierto? ¿Faltarán en la poesía lo que nadie niega en las artes plásticas? Lo que importa es que la clasificación esté bien hecha, y que corresponda exactamente a la realidad de las cosas, fundándose no en razones externas y superficiales de paisaje, de educación, de convi-

Ahora bien, las teorías sobre el genio individual, propias de la crítica biográfica, también ocupan un importante lugar en la obra de Menéndez Pelayo y lo llevarán a ponderar, emulando a Sainte-Beuve, las «facultades artísticas» del crítico que «debe penetrar en la génesis de la obra y ponerse, hasta cierto punto, en la situación del autor analizado» (1878: XII). Por más que el historiador positivista se empeñe, Menéndez Pelayo cree que

siempre quedará la incógnita, el elemento individual, el genio, entendido de la manera menos mística que se quiera entender, pero elemento al cabo que no se explica ni con la teoría de la raza, ni con la teoría del medio, ni con la del momento, ni con las tres combinadas (1883-1891, II: 549).

Precisamente cuando describe a Hipólito Taine, el creador de la célebre teoría sobre los tres factores determinantes en la historia literaria —la raza, el medio y el momento—, Menéndez Pelayo habla de «dos personalidades distintas»: «la del lógico intratable, apasionado de la línea recta, erizado de fórmulas y de abstracciones», y la del «artista que con sus descripciones vuelve a crear las obras de arte, y les da en ocasiones vida más intensa y duradera que la que lograron de su primer artífice» (1883-1891, II: 546). Y un poco después agrega: «el que ha convertido los libros de historia y de crítica en verdaderos poemas dramáticos o novelescos, donde la vida hierve más densa y palpitante que en la mayor parte de las novelas y de los dramas modernos» (1883-1891, II: 547). Para terminar confesando: «De este último Taine somos apasionados». En suma, positivismo y biografismo contienden y conviven en la obra de Menéndez Pelayo, de igual forma que convivirán y rivalizarán los conceptos de clasicismo y romanticismo, de romanticismo y realismo.

Dámaso Alonso observa en Menéndez Pelayo una evolución clara desde la intransigencia clasicista de las primeras obras (*Horacio en España*) hasta el posterior aprecio de la literatura romántica, bien patente ya en la *Historia de las ideas estéticas*, en donde llega a aceptar que «tanto lo bello como lo feo son objeto posible del arte» (1956: 11). El estudio de la estética hegeliana supone el primer paso adelante. Reconoce entonces que «la estética de lo feo es importantísima en el arte romántico, que no aspira a reproducir la belleza ideal en reposo, sino que tiende como a último término de su desarrollo, a la espiritualidad pura e invisible, a la región levantada sobre todo sentido, donde ninguna forma hierre los ojos y ningún son vibra en los oídos» (en Dámaso Alonso, 1956: 69). Y también posee una gran trascendencia su análisis de la teoría de lo grotesco, expuesta por Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell* (1827), así como de la *Estética de lo feo* de Rosenkranz (1853). Según Dámaso Alonso, «al estu-

vencia, etc., sino en la comparación profunda de las tendencias y aptitudes estéticas de los diversos ingenios, puestas en relación con el medio intelectual en el que se desarrollaron» (1883-1891, I: 1420).

diar la estética del siglo XIX y el romanticismo, enormes perspectivas no sospechadas se le abren, y su credo literario sufre una gran sacudida» (1956: 94). Dámaso Alonso enfatiza el romanticismo de Menéndez Pelayo y su aceptación de lo feo porque son dos postulados que en 1956 le tienen a él mismo comprometido como crítico y como poeta. El neorromanticismo de posguerra, en lo que podríamos llamar su variante apasionada o tremendista, tiene a gala emplear vocablos tradicionalmente considerados no poéticos por su fealdad. *Hijos de la ira* es un ejemplo señero de dichos principios estéticos (Navas Ocaña, 1999: 420-444).

Por otra parte, Menéndez Pelayo enjuicia a menudo episodios literarios del pasado a partir de la polémica, aún vigente en su época, entre clásicos y románticos, una polémica en la que siempre se decanta por el romanticismo, más aún si se trata del teatro. De hecho, todo aquello que suponga aceptación de la dramaturgia nacional, y en concreto de las obras de Lope y Calderón, frente a la rígida preceptiva clasicista, es para él un síntoma de romanticismo. Por ejemplo, cuando comenta las ideas de Juan Caramuel y del P. José Alcázar señala: «El hecho solo de profesarse sin escándalo tales máximas en un colegio de jesuitas, fieles custodios siempre de la tradición académica, es prueba elocuentísima del gran camino que habían hecho las ideas románticas...» (1883-1891, I: 801). Además, se esfuerza en hallar motivos románticos en el XVIII. Por ejemplo, no titubea al proclamar «El no sé qué» de Feijoo como «manifiesto romántico» (1883-1891, I: 1084), ni al ofrecer una imagen de Luzán bastante distante de la del típico ilustrado. Para ello pone el acento en los elogios de Luzán a Lope y a Calderón.⁴ De esta problemática parte la tan debatida cuestión de las dos ediciones de la *Poética*. Ya Menéndez Pelayo advirtió sobre la posibilidad de que Emilio Llaguno hubiese corregido el texto de la edición de 1737, pues en la de 1789 han desaparecido los elogios a Calderón (1883-1891, I: 1198). Y, por último, la controversia en torno al *Theatro Español* (1785-1786) de Vicente García de la Huerta la enjuicia así: «no hay episodio de la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada vez más poderosa la vena latente de romanticismo que antes de ahora hemos señalado» (1883-1891, I: 1307).

Por lo demás, la vocación de síntesis de Menéndez Pelayo se puede apreciar también cuando maneja las nociones de realismo y de idealismo. En la *Historia de las ideas estéticas* interpreta desde esta perspectiva el pensamiento aristotéli-

4. «Y, sin embargo, Luzán no fue tan allá: en su tratado de la poesía dramática hay, es cierto, injusticia evidente, hay errores crasos de hecho y de derecho, hay verdadera animosidad contra el teatro de Lope y mucho más contra el de Calderón; pero no hay el ignorante fanatismo, el odio feroz y antinacional que hace casi ilegibles los opúsculos críticos de Nasarre, de D. Nicolás Moratín, de Clavijo y Fajardo, de Marchena y de tantos otros. Luzán sabe más y piensa mejor y es más español que ellos. Reconoce muchas buenas cualidades en la dramática española...» (1883-1891, I: 1204-1205).

co, que define como un realismo idealista:⁵ Y, a propósito de Luzán, dirá: «Con apariencias naturalistas es idealista acérrimo» (1883-1891, I: 1202); «en la parte fundamental de su sistema armoniza y concuerda, de una manera muy alta, el realismo y el idealismo» (1883-1891, I: 1102). Para demostrarlo, selecciona estas significativas declaraciones luzanescas, que coinciden a la perfección con el ideal estético del propio Menéndez Pelayo: «nadie ignora que con la cultura del arte parece que toda la naturaleza se desbasta y se labra, y ostenta en todo más aliño y aseo» (1883-1891, I: 1202). Y además, en 1876 ya había tratado el tema manifestando su acuerdo con Milá y Fontanals: «El arte, para nosotros (como para el sabio estético Milá y Fontanals, primero entre nuestros literatos contemporáneos), consiste en ver lo *ideal* en el seno de lo *real*: es la *realidad idealizada*» (en Capestany, 1981: 82). Es la misma aspiración de su gran amigo Juan Valera: «busca la belleza idealizando la realidad» (Bermejo Marcos, 1968: 63). Y en cierta medida, lo fue también de Emilia Pardo Bazán, aunque Menéndez Pelayo no llegase a apreciarlo y la situara siempre en las filas del naturalismo. En *La cuestión palpitante*, Pardo Bazán sostiene: «Es el realismo tradición de nuestra literatura y arte en general». Por tanto, el naturalismo francés no ha traído a las letras españolas nada que no existiese ya. Además, censura a Zola por su insistencia en el hombre fisiológico, esclavo de los más bajos instintos. La propuesta de Pardo Bazán, como la de Menéndez Pelayo, es de síntesis:

Si es *real* cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el naturalismo. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, y por consecuencia, exclusivistas (en Clemessy, 1973: 75-76).

Por tanto, en Menéndez Pelayo conviven, como habrá podido comprobarse, los sistemas estéticos más característicos del siglo: positivismo e idealismo, realismo y romanticismo. Si añadimos el canon clasicista, tendremos el mosaico de elementos que dominaban la escena teórica en la segunda mitad del XIX, un canon que se constituye, como indicábamos antes, en agente cohesionador. La «ciencia del genio» de Sainte-Beuve no alcanzaría una explicación completa si no se tiene en cuenta la voluntad de síntesis que la definición hegeliana de clasicismo presupone. Tampoco lo estaría la teoría de Lanson con su «sumisión al dato» y su reconocimiento de que existe un resto incognoscible para la ciencia literaria (la individualidad). En Menéndez Pelayo el proceso se agudiza. El canon clasicista, resuelto ya en la conciliación de los sistemas estéticos del momento, se

5. «El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una representación ideal» (1883-1891, I: 73).

convierte en el elemento clave en torno al cual construye su idea de nacionalidad literaria. Obsérvese cómo, aunque pueda parecer contradictorio, el canon de la Antigüedad grecolatina —un canon revisado, puesto al día, etc.—, contra el que tuvieron que reaccionar tan enérgicamente los románticos, se transforma, ya en la segunda mitad del XIX, en factor decisivo a la hora de definir una nacionalidad literaria. En esto estriba, en mi opinión, la singularidad del momento —no olvidemos la reivindicación que Lanson hace de Boileau—, y quizás quien mejor represente esa singularidad, quien lo haga de modo más explícito sea Menéndez Pelayo.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1956), *Menéndez Pelayo, crítico literario: Las palinodias de don Marcelino*, Madrid, Gredos.
- ALVAR, M. (1956), «Menéndez y Pelayo y la poesía de tipo tradicional», *Boletín de la Universidad de Granada*, V, Granada (51-79).
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1861-1865), *Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, José Rodríguez y Joaquín Muñoz.
- BERMEJO MARCOS, M. (1968), *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- CAPESTANY, E. J. (1981), *Menéndez Pelayo y su obra*, Buenos Aires, Ediciones Depalma.
- CLÉMESSY, N. (1973), *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- GARCÍA CAMARERO, Ernesto y Enrique (eds.) (1970), *La polémica de la Ciencia española*, Madrid, Alianza.
- MANZANARES DE CIRRE, M. (1972), *Arabistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1875), *La novela entre los latinos*, Santander, Telesforo Martínez.
- (1876-1888), *La Ciencia Española*, ed. de E. Sánchez, Madrid, C. S. I. C., 1953-1954.
- (1878), *Programa de literatura española*, ed. de M. Artigas, Madrid, Cruz y Raya, 1934. En E. Sánchez Reyes (ed.), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Aldus, 1941-1942, I (4-75).
- (1880-1882), *Historia de los heterodoxos españoles*, prólogo de A. Farinelli, México: Porrúa Turanzas, 1982.
- (1883-1891). *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C. S. I. C., 1994⁵.
- (1890-1908), *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. de E. Sánchez Reyes, Santander: Aldus, 1954.
- (ed.) (1893-1895), *Antología de poetas hispanoamericanos publicada por la Real Academia Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- (1905-1914), *Orígenes de la novela. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliere, reedición de E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1943.

- NAVAS OCAÑA, M. I. (1999), *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- PARDO BAZÁN, E. (1883), *La cuestión palpitante*, ed. de J. M. González Herrán, Barcelona, Anthropos.
- PORTOLÉS, J. (1986), *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.
- WELLEK, R. (1954-1996), *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 7 vols.
- ZULETA, E. de (1966), *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos.

Estética del folletín en la segunda serie de los *Episodios nacionales*¹

Cristina PATIÑO EIRÍN
Universidade de Santiago de Compostela
Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

El folletín estaba roto y no pude leer más.
PÉREZ GALDÓS, [1871] 2011: 26

Se traían prestadas [...] novelas por entregas de las de los buenos tiempos, novelones de aquellos del siglo XIX, encuadernados los más y gastadas las guardas del uso, casi siempre en varios tomos gruesos. Los recuerdo, impresos en letra grande y poca prosa en las páginas: mucho diálogo, mucho punto y aparte, aquel estilo peculiar de los folletinistas, que cobraban por página. [...] De ellos conservo imágenes muy nítidas, una torre de Neslé con los cimientos hundidos en el río, la luna en el cielo de París, y una reina que arroja a las aguas oscuras el cuerpo apuñalado de su amante: acaso hubiera también alguna barca. [...]. Me pasó también con algunas otras, eso de no saber cómo acaban, y fueron como hilos que quedasen pendientes en espera de que yo mismo los rematase. Pero las soluciones por mí conjeturadas no me satisfacían: al venir de mí mismo, no eran creíbles. [...] [Me aficioné a los finales felices,] y comprendo que son una salida excelente, una solución aceptable de las tramas novelescas y dramáticas cuando no se quiere castigar los corazones doloridos de los lectores [...]. Viejo lector de folletines, conservo la afición a las tramas enrevesadas y difíciles. No se me oculta que, a pesar de Bertolt Brecht, los lectores siguen haciendo suya la vida de los personajes y sintiendo lo que ellos sienten, por mucho que se les advierta que son sólo ficciones. [...] Pienso que ciertas imágenes, jamás soñadas, muy antiguas en mi acervo, de túneles oscuros e interminables, gentes extrañas, rostros animalizados, quizá procedan de esta lectura. En el libro [*Misterios de París*] no existen esos túneles, probablemente, pero yo los habré elaborado con retazos de aquí y de allá, de una novela donde todo era oscuridad, misterio, delincuencia, y la bondad resplandeciente de algunos ángeles (Torrente Ballester, 1998: 201 y ss.).

1. Integrado en el Proyecto de Investigación «Edición y estudios de la obra literaria de Benito Pérez Galdós» (Ministerio de Ciencia e Innovación, FFI2010-15995), cuya investigadora principal es Ermitas Penas Varela.

No condenaba Guerra en absoluto estas facultades imaginativas, que, según él, eran el tanteo instintivo de la propia fuerza pensante; sostenía que el pensar se inicia en la infancia bajo la forma imaginativa y que las mentiras desarrolladas con perfecta lógica eran, más que un vicio infantil, una gimnasia (Pérez Galdós, [1891] 2009: 140).

En carta a L. Alas (c. V-1883), escribe el autor de *El doctor Centeno*: «Esta obra me ha costado un trabajo inmenso, a pesar de que carece de lo que llaman *argumento*, y en absoluto de *intriga* y enredo, cosas en verdad, mandadas recoger, y deben pasar a las tiendas de juguetes con las cometas y las casas de fieras» (Rubio Jiménez y Smith, 2005 y 2006: 136; Smith, 2011: 85). Y años más tarde, afianzado en su posición, acendrándola:

Creo que es preciso economizar espacio. Hace tiempo vengo *sintiendo* (y digo sentir porque es la mejor manera de apreciar esta vaga premonición de las cosas) que la moda, o como quiera decirse, del detalle, de la difusión, de la riqueza episódica, va pasando. [...] conviene seguir la corriente de la concentración y de la economía de espacio [...]. Estoy echando las bases de otra cosa [*Ángel Guerra*], y todo mi esfuerzo se reduce a meter en dos tomos lo que daría para cuatro, según el sistema que considero antiguo. Irá en forma narrativa, tirando al alcaloide (Rubio Jiménez y Smith, 17-I-1890: 169).

Isotopías del folletín

Hallamos en este género narrativo muchos de los placeres de la lectura: vivos contrastes, adjetivación pletórica, comparaciones y dilaciones, índices catafóricos, toda suerte de sorpresas e inesperadas coincidencias, crímenes y castigos correlativos..., recursos todos, en fin, del *romance*. Así puede apreciarse en la carta de Salvador Monsalud a Solita que Genara cambia, en *Los Cien Mil Hijos de San Luis*; asimismo hay procedimientos de este tenor en *El terror de 1824*, acaso el más pródigo en lances de folletín por el concurso poderoso de la agnición y la intriga continua; en *Un voluntario realista*, otra de las novelas de la segunda serie, el narrador aviva la intriga, deja al lector suspendido: el misterioso Servet no es otro que, lo sabremos después, Salvador; la dominica ve un espectro. Se acumulan en cascada sucesos sorprendidos en corto espacio de tiempo —incendio, rapto, avería, anagnórisis de Carlos Navarro respecto de Salvador Monsalud, resolución de Pepet y ejecución del falso reo—. En *Los apostólicos*, el lector irá sabiendo que Genara es la innominada maja, el suspense y las pesadillas premonitorias se sucederán, la carta de doña Fermina que le da Salvador a Carlos le descubrirá que son hijos del mismo padre, Carlos no perdonará, ni a aquel ni a Genara; habrá polvillos milagrosos...

En todos los títulos de la serie menudean o se dan rasgos o motivos del género folletinesco como los duelos, la contraposición palmaria y la categorización

irrestrita: en *El equipaje del rey José*, 1.º,² así, la singularidad del huérfano;³ las marcas metadiscursivas;⁴ los reiterados signos de puntuación exclamativa e interrogativa a guisa de sobresaltos gráficos,⁵ las secuencias lapidarias.⁶ Se evidencian la función demiúrgica del narrador,⁷ pendiente del lector y de prohijar conmovedoramente su labor mediante la autoafirmación, la fuerza premonitoria en estado puro,⁸ la sentimentalidad suicida,⁹ el cinematismo acústico.¹⁰ En *Memorias de un cortesano de 1815*, 2.º, el uso de la primera persona, como en el 3.º, el que abundan trampas y falsificaciones, haya postergación de la identidad, anagnórisis, vehemencia enfática y retórica;¹¹ la aplicación excursiva de los *Voici pourquoi* a la manera de Balzac.¹² En *La segunda casaca*, 3.º, nos topamos con un memo-

2. Cito por la edición de Penas Varela (2011). Los números arábigos indican el orden en la segunda serie.

3. «Bragas no se equivocaba nunca: tenía en sus juicios la infalibilidad de las matemáticas. Monsalud era una equivocación perpetua: llevaba infiltrado en su naturaleza el error constante y todas las deslumbradoras mentiras de la poesía» (Pérez Galdós, 2011: 12).

4. «Conviene advertir que casi todos los españoles pronunciaban el nombre del general inglés como acabamos de escribirlo. Algunos lo modificaban diciendo *Vellintón*, acentuando la última sílaba, lo mismo que decían *Stapletón Cotón*; pero esto no hace al caso, y siga nuestro cuento» (2011: 20).

5. «¡Cuántos habrá que al leer estas escenas que acabo de referir, las hallarán excesivamente trágicas y tal vez exagerada la terrible pugna que en ellas aparece entre los lazos de la naturaleza y las especiales condiciones en que los sucesos históricos y las ideas políticas ponen a los hombres!» (2011: 141).

6. «¡Si en la Historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las celebridades personales, cuán pequeña sería! Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración, así como en la naturaleza no es menos digno de estudio el olvidado insecto que la inconmensurable arquitectura de los mundos» (2011: 39). Obsérvese la ponderación adjetival y adverbial fuerte, extremada.

7. «El buen orden de esta historia pide que ahora dejemos a Monsalud para que vaya solo o acompañado a donde mejor le plazca y su triste destino le lleve, y que volvamos los ojos y dirijamos nuestros pasos hacia Carlos Navarro, quien por lo que hasta ahora de él vimos, parece ha de ser personaje de historia y digno de ser conocido más de cerca» (2011: 77).

8. «Monsalud se dejó levantar y conducir maquinalmente, apoyado en el brazo de su rival. Así anduvieron largo trecho, despaciosamente y sin hablar palabra. Parecían dos tiernos amigos, dos cariñosos hermanos, de los cuales el fuerte sostenía y amparaba al débil. Nadie al verlos hubiera dicho que entre ellos y en torno a ellos, flotaba el fantasma horroroso de la guerra civil!» (2011: 192).

9. «—Mi honor —gritó con voz alterada y resuelta— me impide desertar; pero si pierdo el amor de mi madre, y se me arroja de mi casa porque no quiero ser desleal y perjuro, no quiero vivir. Aquí tengo una espada —añadió desenvainándola—, y no me falta valor para atravesarme con ella el corazón» (2011: 49). Diálogo muy vivo.

10. «Un chirrido de metales que juegan y chocan entre sí, de cadenas que se rozan, de ejes que vibran, de llantas que trepidan, de clavos que saltan, de tornillos que se aflojan, de cacharros de metralla que suenan unos con otros como los cascabeles de un bufón, se mezclaba a los indescriptibles rumores de las balas que iban moviéndose dentro de las cajas, tocando infernal música al compás de la marcha; se mezclaba al golpear de los escobillones, cuyos mangos batían contra el maderaje de la cureña; al chasquido de cien látigos que culebreaaban en el aire estallando como cohetes; a los gritos de los que querían imprimir a aquellas máquinas fugitivas el rencor, la angustia y el pánico de sus inflamados corazones» (2011: 158).

11. «¿Qué habría sido de mí, si no hubiera tropezado de manos a boca con aquel nobilísimo, con aquel sin par sujeto, que echó de ver mis disposiciones y me llevó desde el purgatorio de la oscuridad y miseria, al paraíso del favor, de la fama y de la hartura?» (2011: 203).

12. «Esto necesita una explicación. Los favoritos habían observado que cuando Su Majestad, al sentarse junto a la mesa de su despacho, movía volublemente los dedos sobre ella, como quien toca el piano, modulando al par entre dientes un sordo musiquero, estaba en excelente disposición para conceder lo que se le pedía.

rialista mendaz, con la misteriosa Andrea, vuelve el triángulo amoroso, Bragas se esconde en un armario, se aviva un enorme suspense; notamos el diálogo vehementemente y muy polarizado¹³ en detrimento de la anodina descripción. Para Montesinos, gran vitola folletinesca tiene el último capítulo por el dramatismo del divorcio moral de Genara y Carlos, contenidos en cuanto a las apariencias por la agonía del viejo Barahona; «es episodio que se lee aún con delicia, y prueba que una novela puede ser gran novela *aunque* pasen en ella muchas aventuras de subido color» (1968: 145). *El Grande Oriente*, 4.º, termina con el suspense esperable tras cartas descubiertas, amores prohibidos, adulterio; persisten el autoconsciente signo aciago del protagonista¹⁴ y las aseveraciones concluyentes e incitativas.¹⁵ En *7 de julio*, 5.º, reparamos en el suspense ante la identidad de quien provoca en Monsalud sentimientos contradictorios (Gil de la Cuadra), en la aparatosa escena con Soledad, en el contraste entre Salvador, y su personalidad dividida, y Solita, con su resignada fuerza ante la desgracia, su fe cristiana y su amor callado, en el final efectista y lleno de interrogantes.¹⁶ *Los Cien Mil Hijos de San Luis*, 6.º,

Por el contrario, cuando se rascaba la oreja o se pasaba la palma de la mano por la frente, era casi seguro que negaría la petición. Ajustaban todos hábilmente su conducta a estos externos signos del humor del príncipe, y por tal ley se regían los sucesos. Un gran movimiento en palacio, un excesivo flujo y reflujo de intrigas, una febril actividad en los excelsos camarilleros, indicaban que era día de piano» (2011: 311).

13. «—Yo no trabajo por recompensas, amigo Bragas —replicó—: trabajo por una pasión irresistible y poderosa que me ocupa todo desde que me vi maldecido por mi patria y arrojado al suelo extranjero como una bestia maligna. Esta pasión es la que me impele, es la que me mueve, haciéndome infatigable; la que me hace afrontar todos los peligros y despreciar la muerte, a que mil veces he estado expuesto. /—Yo también tengo una verdadera pasión porque mejore la suerte de mi querida patria. Salvador, entre tú y yo hemos de hacer algo muy sonado. /—Mi ambición y la tuya son muy distintas. Tú has empezado a creer que esto va mal desde que has empezado a perder tu valimiento. Yo he creído siempre lo mismo, y mucho me temo que, aun después del triunfo, sigan pareciéndome las cosas de mi país tan malas como antes» (2011: 494).

14. «—Desde que tengo uso de razón no he intentado cosa alguna que haya tenido un desenlace lisonjero para mí. Si alguna vez he conseguido el objeto por mucho tiempo deseado, mi dicha ha sido corta. Siempre que cavilo acerca del resultado de un asunto cualquiera que me preocupa, no puedo apartar de mi pensamiento la idea de un éxito desgraciado, y siempre acierto... Tengo la desdicha de no haberme equivocado una sola vez. Yo no sé qué pensar de mí. Si se castigan en la tierra las faltas, las que yo he cometido no corresponden a los golpes que en diversas ocasiones me han venido de arriba» (2011: 677).

15. Con forma de interrogación retórica, «¿Cuál de las dos camarillas es más responsable ante la Historia, la del populacho o la de los hombres leídos? No es fácil contestar. La primera, en medio de su barbarie, había resuelto algo en el asunto del día; la segunda, a pesar de su ilustración, no había resuelto nada» (2011: 770).

16. «¡De esta manera querían establecer en España lo más serio, lo más imponente que existe, la libertad! ¡De esta manera querían infundir la dignidad de los hombres libres a un pueblo que conservaba la forma del absolutismo, como conserva el amasado yeso la figura del molde de que acaba de salir!» (826). «En el momento del triunfo, un héroe, caído en tierra, bañaba con su sangre preciosa las piedras de la calle. Era don Benigno Cordero. Pero no lloréis, númenes de la historia. Para gloria de la milicia nacional de España y de la humanidad, Cordero no murió, y restablecido en pocos días de sus heridas, disfrutó por muchos años de la dulce vida, haciendo las delicias de su familia, de sus amigos y de sus parroquianos en la modesta tiendecita de la subida a Santa Cruz. Boteros, las Termópilas de este hombre pequeño, no lleva su nombre» (928). «Salvador, ante tan extraña escena, sentía su corazón traspasado por el dolor. Avivose en él, tomando mayor fuerza, el gran cariño fraternal que a la infeliz muchacha profesaba, y la [a Soledad, huérfana] estrechó entre sus brazos, viendo en ella más que una mujer, un débil y hermoso niño desvalido. Su pecho se humedecía con el raudal de las lágrimas

exhibe mucho diálogo y sorpresas inesperadas; Genara posee rica personalidad que excede la tipificación, pero arranca de ella. *El terror de 1824*, 7.º, deja ver escenas patéticas que parecen de Goya,¹⁷ una trama enredosa, anagnórisis, continua intriga; lo truculento y lo militante¹⁸ se dan la mano en el trazado de la Cárcel de Corte. Otros ejemplos aducibles proceden de *Un voluntario realista*, 8.º,¹⁹ *Los apostólicos*, 9.º,²⁰ y *Un faccioso más y algunos frailes menos*, 10.º.²¹

de ella, y oprimiéndole dulcemente la cabeza, le dio cariñosos besos en la frente y en el pelo» (943).» El pensamiento de la pobre huérfana alzaba atrevidamente el vuelo y sus sentimientos, cual si fueran sustancia material que se dilata, parecía que la llenaban toda con expansión maravillosa, y lo interior de su ser pugnaba por rebasar la estrecha superficie del mismo y echarse fuera. La emoción no la dejaba respirar» (961). «—Tú amarás a quien debes amar; yo siento atracción tan irresistible hacia lo imposible, que me estrello, sí, querida mía, me estrello (no encuentro otra palabra) contra unas murallas altas y negras que me cierran el paso por todas partes. Tú descansarás en el cumplimiento de tu deber, confiada, tranquila, con el corazón y las ideas dentro de lo que yo llamo la medida social; yo estoy siempre fuera de la ley; yo siempre estoy en revolución; yo siempre vivo en un mundo, pienso en otro y siento en otro, sin poder jamás hacer de los tres uno solo»(876). «Ella no veía más que su propia alma, que en aquellos instantes se le presentaba clara y completa con la lucidez que da el dolor. Dio algunos pasos sin saber adónde iba; [...] No quiso ver, ni oír, ni enterarse de nada más y corrió hacia su casa. A cada paso aumentaba la populosa grandeza del mundo que dejaba tras sí para siempre, y crecía el árido desierto que tenía delante. Las encantadoras esperanzas que pueblan la vida corrían hacia atrás, y a cada paso el abandonado corazón se iba quedando más solo» (878).

17. «De todos los incidentes de aquella lúgubre escena, el más presente en la memoria de don Patricio y el que le causaba más dolor era el ocurrido cuando su infeliz vecino preso pidió agua y Sarmiento, inspirándose en el más cruel fanatismo, se la negó» (2011: 436).

18. «Lo más cruel y repugnante que existe después de la pena de muerte es el ceremonial que la precede y la lúgubre antesala del cadalso con sus cuarenta y ocho mortales horas de capilla» (458). «La plaza era un amasijo de carne humana. ¿Participaremos de esta vil curiosidad, atendiendo prolijamente a los accidentes todos de tan repugnante cuadro?» (461). Galdós es un maestro de la preterición.

19. «La dominica se acercó al bárbaro y le puso ambas manos sobre los hombros. Si antes le había abrumado con su ira, con su orgullo, con su violencia increpadora, ahora le embelesaba con su piedad, con su gratitud, con lágrimas que a él le parecieron resbalar por el mismo trono de Dios para caer sobre su corazón» (399). El arranque del episodio, suele proceder así el autor, nada tiene que ver con el desenlace del anterior, y ello multiplica la intriga; el misterioso Servet no es otro que Salvador Monsalud, la dominica Teodora de Aransis ve un espectro que es su conciencia, se acumulan sucesos sorprendidos del jaez de los de la novela histórica romántica, lo novelesco predomina sobre lo histórico, se nota el entronque con el *romance*.

20. «¿Fue peritonitis, pulmonía matritense o tabardillo pintado lo que arrancó del seno de su amante familia y de las delicias de este valle de lágrimas a tan digna y ejemplar señora? Este es un terreno oscuro en el cual no ha podido penetrar nuestra investigación ni aun acompañada de todas las luces de la crítica» (631). «Como estas atrevidas expediciones nocturnas son de un carácter reservado, debe interponerse entre ellas y la luz de la historia la pantalla de la discreción; y así, doblando esta página, solo escribiremos en ella: 'Oscuridad, oscuridad'» (776). Se sigue manteniendo la intriga acerca de las vicisitudes de Monsalud, hay sucesos imprevisibles, el narrador, como en *Un voluntario*, elude dar su nombre, Salvador pide a Sola que se casen, pero esta se ha prometido a Cordero. La asimetría del amor es fuente de numerosas peripecias.

21. «¡Oh! Quién tuviera pincel para pintar aquel destello de verdad suprema que brilló en los ojos de Sola, aquel gesto de heroína con que llevó la mano al pecho y elevó al cielo los ojos, bella por la verdad, sublime por lo que de abnegación había en el fondo de aquella verdad, y quién pudiera expresar el acento suyo» (938). En este episodio asistimos al cambio ideológico de Genara. Don Benito se revela muy avezado en dar quiebros en la acción. También aquí, al final de la serie, por fin Salvador declara a Carlos que son hijos del mismo padre al darle la carta que doña Fermina le había entregado. El antagonismo entre la dureza de corazón de Navarro y la actitud de Salvador remite al cúmulo de contrastes que entre ambos se ha agudizado desde el principio. Cabe comentar, por otro lado, que allí donde Galdós intuye, noveliza (Cordero que avisa a los jesuitas; Avirana, doble agente), Baroja sabrá, ya que ha dispuesto de más información, aunque cuando le falta también

La segunda serie (junio 1875 – diciembre 1879)

Abarca veinte años (1814-1834) y en ella Galdós pule su creciente destreza novelesca. Encarna «la escisión irremediable de España en dos mitades intratables» (Montesinos, 1980: 120) a través de dos hermanos, absolutista y liberal, que no saben que lo son hasta el final. Galdós la termina en 1879, en coincidencia con el cambio de rumbo anunciado en *La familia de León Roch*. En 1885, aparece una gran edición ilustrada, en diez tomos, de las dos primeras series. En el segundo prólogo Galdós vuelve a explicar por qué dejó los *Episodios* en el número 20, retomando los argumentos ya utilizados en 1879:

no obstante las excitaciones de algunos aficionados a estas lecturas, me pareció juicioso dejar en aquel punto mi trabajo, porque la excesiva extensión habría mermado su escaso valor, y porque, pasado el año 34, los sucesos son demasiado recientes para tener el hechizo de la historia y no tan cercanos que puedan llevar en sí los elementos de verdad de lo contemporáneo ([Shoemaker, 1962: 55], en Behiels 2001: 20-21).²²

La crítica ha prestado escasa atención a la segunda serie de los *Episodios nacionales* (Rubio Cremades, 2001: 312), ejercida sobre todo con episodios sueltos y aspectos de orden ideológico o historiográfico-literario. Para *Andrenio*, es, sin embargo, la más intensamente dramática, la más acabada y la más interesante de las cinco ([1918], en Penas, 2011: xxxiii). Galdós tiene 32 años cuando la empieza y «ya era inevitable el regreso de los Borbones, después del asesinato de Prim, de la abdicación de Amadeo I, del desastre de la I República, del renacer sangriento de la guerra carlista» (Muñoz Molina, 2011: 7); es ya capaz de discernir los matices entre el blanco y el negro, su perspicacia novelística es una conquista afianzada de modo claro en la segunda mitad de la década de los 70. Troncoso ha analizado cómo nace de su pluralidad de narradores, del protagonismo compartido y de la ficción verosímil (2006: 11).

Desde el libro de Hinterhäuser, viene afirmándose que «especialmente en la primera serie de sus *Episodios*, introduce elementos de la novela popular» (1963: 337).²³ Así Montesinos, al igual que Rodríguez Puértolas; mientras que Gullón estudia la pauta estructural del folletín en la tercera serie (1974). Suele por tanto admitirse el carácter «folletinesco» de estas partes del ciclo galdosiano. Pero di-

invente sobre el cañamazo de la historia (cfr. Rodríguez Puértolas, 1975). Pero lo que se sugiere es más que lo que se dice y ahí se salva Galdós al rehuir el abrupto folletín.

22. Parece reclamar como exigencia creativa cierta distancia o perspectiva que dé vuelo a la imaginación.

23. Entendemos por «novela popular» lo que en España, debido a la forma de su publicación, se suele denominar comúnmente «novela por entregas», y que por el lugar en que aparece se llama en Francia «roman-feuilleton», y en Italia «romanzo d'appendice»; en Alemania tiene en cuenta la calidad estética y se denomina «Trivialroman» (Romero Tobar, 1976).

cho género o *tono*²⁴ no ha sido expuesto, desentrañado e interpretado en su expresión concreta y en particular relación con la segunda serie, menos histórica y más novelesca que su antecesora, donde «tanto se complica y sutiliza ya el arte del novelista» (Montesinos, 1968: 119), en cierta medida merced a la operatividad dramática de la suspensión folletinesca (124). Ya en 1963 Hinterhäuser amplía a las dos primeras series la alargada sombra del folletín. Arencibia alude a la trama rica en elementos folletinescos (1998: 513). Penas, en su reciente edición, efectúa un puntual repaso de esa presencia funcional del folletín.²⁵

Lo ha notado Caudet, los *Episodios* están, además, emparentados con la mecánica compositiva de la novela por entregas y del folletín, que debía mantener en vilo a los lectores. Cada episodio venía a ser una suerte de entrega o fascículo que iba tejiendo y entretejiendo la macroestructura en la que estaban destinados a formar parte, una ilación discursiva (2007: 32). Para Galdós, entretejer es el reto, la estética ha de ser un componente ineludible en toda obra literaria. Si falta, la obra narrativa es incompleta, y, por tanto, de inferior calidad. La definición que de lo estético da Galdós es la de un tropo estilístico cuya función es la de halagar la imaginación del público lector. Esta reacción se logra, según el autor, a través de la belleza, de la poesía. El rechazo del vicio en la literatura pierde su significado si no va acompañado del elemento estético: la maldad repudiada a través de un lenguaje poético (Andreu, 1982: 99).²⁶ De «ñoñeces y monstruosi-

24. «[...] el folletín, más que un género concreto, me pare[ce] un *tono* que puede afectar a varios de ellos», «en los diálogos de los viejos folletines todo es aspaviento, crispación, acumularse de interjecciones, signos de interrogación, puntos suspensivos. Unos diálogos crepitantes en los que el tono normal casi se desconoce, desplazado por el grito, la imprecación, la súplica, la queja desgarradora»; «De ahí que el folletinismo me parezca más un tono que una bien delimitable especie literaria. El folletinismo se filtra por todas partes, y ya en el siglo pasado sorprende ver cómo es capaz de cruzarse con estructuras literarias muy dispares: las de la novela histórica —a lo Fernández y González, Ortega y Frías, Torcuato Tárrega, etc.— y las de la novela policíaca»; «si se piensa en los ingredientes folletinescos que hay en las obras de grandes novelistas —Dickens, Galdós, Dostoievski— habrá que concluir que el folletinismo es —o al menos fue— algo importante, como una especie de reto lanzado al escritor para que éste, a fuerza de talento, lo superara, y ennobleciera con su arte un tono usualmente calificado de infimo» (Baquero Goyanes, 1963: 180, 181 y 182).

25. «[...] al contrario de la primera, esta segunda es ‘más novela’ porque tiene más ‘movimiento’ —más sucesos ficticios y consiguientes complicaciones— e ‘interés mayor’ —más suspense e intriga». «Elementos costumbristas y folletinescos o melodramáticos, en boga por entonces en la novela popular, coinciden con ciertos rasgos de la novela histórica romántica que Galdós maneja para elaborar el discurso de la segunda serie, aunque aminorados en los dos últimos episodios. Son recursos cervantinos (*romance*): anagnórisis, peripecia, aparición sorpresiva de personajes, incluso creídos muertos, desmayos, duelos, disfraces encubridores, incendios, adulterios, hijos abandonados, seducciones, amores desgraciados, secretos, cartas comprometedoras... lo grato y ameno que suspenden» [...], «un discurso propio de *romance* pero controlado por la racionalidad» [...], «presencia abusiva de la voz autorial», «síncopas temporales más fuertes entre el final de un episodio y el principio del siguiente» (2011: xxvi, xviii, xxx y xxxiii).

26. No otra cosa escribe Ayguals a Eugène Sue: «al dar una idea de nuestras costumbres me propongo ser tan exacto como imparcial. «Vuestros *Misterios de París* y vuestro *Judío Errante* han elevado la novela a una altura que hace inmensa utilidad; creo, sin embargo, que puede darse también otro paso de no menor importancia: ENSEÑAR LA HISTORIA; ATAVIÁNDOLA CON LAS POÉTICAS GALAS DE LA FÁBULA. Propóngome en mi novela [*María o la hija de un jornalero*] desarrollar la historia de Madrid, durante la época más fecunda en lances extraordinarios [...]. Habré ensayado un nuevo género que puede abrir senda a genios más felices y dotados

dades» calificaría en 1897 Menéndez y Pelayo toda la caterva del folletín, metiendo en el mismo saco *Los miserables*, los *Misterios de París*, *María, la hija de un jornalero*, a Dumas, Féval, Sue, Soulié, Paul de Kock y sus entregas fecundas y truculentas, a Ponson du Terrail. Ya en 1880, en un temprano estudio sobre Galdós, Pardo Bazán saludaba su afán de «extirpar la mala simiente de la literatura imitada del francés», circunloquio que vale por literatura folletinesca, y globalaba: «En Salvador Monsalud, que hasta de nombre es personaje significativo, la alegoría está bien clara, más que en Gabriel Araceli» (en Tarrés, 1977: 501), «el Sr. Galdós [no] tiene la culpa en hallarse más ricamente dotado de inventiva, imaginación y talento que de sensibilidad» (1977: 495), anotación parecida a la que formulará después Clarín:

es el escritor más opuesto, en todos sentidos, á lo que llamamos el *lirismo*, en la acepción más lata y psicológica; como en vez de hacer que sus personajes se le parezcan pone todos sus conatos en olvidarse de sí por ellos y ser, por momentos, lo que ellos son (siguiendo en esto el buen ejemplo de Dickens que hasta imitaba, ensayándose al espejo, las facciones y gestos de sus *criaturas*) (1889: 17).

El género folletinesco o la novela popular

Los «escritores oscuros», así nombra Galdós a los que le preceden de modo inmediato en el prólogo de 1885 (en Troncoso, ed., 2005: *Primera serie*, Barcelona, Destino, 28). Pero ya se oponía al folletín tétrico, y a la novela fantástica y a la histórica del pasado Eugenio de Tapia, en el prólogo a *Los cortesanos y la revolución*, 1838-39 (Román Gutiérrez, 1988: 243). No obstante, «La novela de la segunda mitad del siglo XIX, al menos en España, heredará el público del folletín (Ferrerías, 1979: 167), un público ducho en leer marcas y señales gráficas: mayúsculas y minúsculas, distintos tipos de letra, composición en blancos y negros, grabados que impresionan; puntos suspensivos, exclamaciones... (184). Recuerda Romero Tobar que, entre otros, ya:

Martínez Villergas en el epílogo de *Los misterios de Madrid* [1845], dando vueltas a su triste condición —compartida por otros muchos y denunciada por los críticos con-

de superior talento en la importante cuestión de arrebatarse a la historia su modesta aridez, llevándola a un terreno sembrado de flores, y rodeándola de la interesante coquetería que hace seductores los atavíos de la novela. Yo creo que pudieran muy bien escribirse *verdaderas y acabadas historias* que detallasen por doquiera todo el interés, toda la poesía, toda la amenidad, todos los alicientes de la novela, con solo eslabonar hábilmente la fábula con la realidad, siempre instructiva y respetable, de manera que la parte de invención no perjudicase a la veracidad de los sucesos. Buscando solaz a sus fatigas domésticas hallaría el lector en el delicioso recreo de semejante lectura un manantial de sólida instrucción, que solo se adquiere ahora a fuerza de un estudio asiduo y penoso que abruma y desalienta» ([1845], en Alonso, 2010: 686-687). ¿Acaso es otro el programa de Galdós en los *Episodios nacionales*?

temporáneos— de forzado de la pluma, se vanagloria de «haber contribuido al cultivo de la *novela nacional*, que en vano me han querido disputar algunos, y [de que] si nuestra patria produce como lo espero novelistas de primer orden ya que no tenga la dicha de colocarme a su altura, tendré la gloria de haber dado el ejemplo en este difícil género de literatura» (1976: 37).²⁷

«Folletín» es término despectivo que designa a la novela melodramática y trulculenta destinada a un público popular. Según el *DRAE* es «escrito, insertado a veces en la parte inferior de la plana de los periódicos, que trata de materias ajenas a la actualidad, como ensayos, novelas, etc.», o «tipo de relato propio de las novelas por entregas, emocionante y poco verosímil». M. Moliner añade que «se puede cortar para coleccionarlo, generalmente se publicaban así novelas por partes, a veces también artículos literarios y ensayos. Por ser de intriga las novelas que se acostumbraban a publicar en esa forma, con sucesos y coincidencias muy dramáticos, sorprendentes e inverosímiles, se aplica también a una novela u obra dramática de esas características». En Francia, donde surgió, *au rez-de-chaussée*, en *La Presse* de Émile de Girardin (1-VII-1836), adoptó la fórmula de Veron (*la suite au prochain numéro*), y representó una revolución técnica y una indiferencia política:

il eut surtout pour but d’amuser l’abonné et de l’attacher à son journal: à cet effet on prôna comme le dernier mot de l’art en ce genre de savoir couper un ouvrage en fragments également attachants, à porter chaque jour le récit au plus degré possible d’intérêt, à l’arrêter au moment où la curiosité se trouve vivement excitée, de manière à faire désirer impatiemment le numéro suivant.²⁸

Niño y adolescente en Gran Canaria, Galdós rindió tributo a la novela popular como lector enfervorecido de Fernández y González²⁹ que luego se inquie-

27. Idéntica pretensión manifiesta Ayguals en el epílogo de *La marquesa de Bellaflor*; a otros pioneros como Villergas y Ayguals, debe añadirse el nombre de Romero Larrañaga con su novela *La enferma del corazón* así como los de otros muchos, entre los que destacan los de Fernán Caballero y Salas y Quiroga. «No es, pues, ningún descubrimiento de última hora la afirmación de que Galdós no fue el creador de la novela contemporánea porque cuarenta años antes de que aparezca *La Fontana de Oro* otros paleonovelistas se habían ido preocupando por la utilización narrativa de hechos históricos recientes, si no estrictamente contemporáneos» (1976: 45).

28. Victor Hugo en carta de 1872 a Dumas hijo, que lograría 5000 suscriptores más en tres días en *Le Siècle* con *Le Capitaine Paul*, le hace saber por qué siempre le ha interesado la escritura de su padre: «seduce, fascina, interesa, divierte, enseña; todas las emociones patéticas del drama, todas las ironías y profundidades de la comedia, todos los análisis de la novela... se encuentran en la obra sorprendente construida por el enorme y ágil arquitecto» (en Jiménez Plaza y Real, 2010: 25). Así, Ponson du Terrail y Montépin en *La novela en el tranvía*.

29. «Tan amado del niño Galdós» (Montesinos, 1963: 118) y aún después, en la necrológica que le dedica. Para Bonet, «No exento de temblores nostálgicos, confiesa *sotto voce* cuánto le atraía en su primera juventud la novela calenturienta de capa y espada de este Dumas español, hoy postergado no sin cierta injusticia de nuestros manuales de literatura» (1972: 17). El mismo crítico advierte que Galdós reconocería «el “placer indecible” que le produjo “en su juventud” el hormigueo “calenturiento” y monstruoso de rostros, cuerpos, aventuras que [...] brotaban de las páginas de “aquella maquinaria portentosa” dictando “dos o tres horas seguidas”: la imagina-

tará ante los prolíficos vástagos, y que pronto, ya en 1861, como señala Mainer, en «Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco» escribía de:

algo que conocía muy de lejos pero parecía fascinarle, mal que pesara a las alarmas y pudibundeces que le suscitaba: la novela de folletín; la vuelta por el infierno del Diablo Cojuelo le había hecho ver «poetastros y novelistas [que] han dado en sacar a plaza este repugnante aborto de la sociedad, revestido con la púrpura del sentimiento y la poesía, llamando virtud al vicio más degradante de la humanidad y filtrando el veneno en el inocente corazón de la lectora» (2004: xxii).

Ya en el prefacio, el joven Galdós se había dirigido a su futuro lector como:

engullidor de libros, que has encanecido en la continua contemplación del inagotable Dumas, y del sensibilísimo Federico Soulié, ¡tú que a fuerza de magullar novelas y merendar folletines has petrificado tu sensible corazón y has llegado a pasar impávido los ojos por las sangrientas páginas de Victor Hugo! (2004: xxiii).

En 1866, en una reseña de los *Cantares* de Palau denigraría en «sarcástico alegato»³⁰ y censuraría ácidamente el gusto estragado de sus autores, editores y lectores sin omitir otra vez los nefandos contenidos, llenos de inmundicias:

que muestran la realidad en su faz más negativa; a los personajes —proscritos, delinquentes, enfermos— y a los bajos ambientes y a la técnica de novelar: pintura de caracteres poco feliz, descuidado sostenimiento de esos caracteres, plan inverosímil, ausencia del ideal poético, concordancias gramaticales erróneas y giros extranjeros (Castro, 1988: 408-409).

En el deber del folletín también caben el sentimentalismo exacerbado, el enfrentamiento maniqueo entre el bien y el mal, el escapismo negro o rosa, los ca-

ción pura, pues, como la llave maestra tanto para el novelista en ciernes como para un lector diríase que hipnotizado, ya, por la *factoría* folletinesca...» (Bonet, 2004: 3). Mantiene «una “actitud doble” ante la literatura folletinesca: repudia los excesos estéticamente “monstruosos” de dicha narrativa, pero, por otra parte, es consciente de las extraordinarias posibilidades de propagación que el folletín [las primeras entregas de *María* aparecen poco antes del 1 de noviembre de 1845 en una edición de sorprendente calidad: el papel es excelente, clara y elegante la impresión, buenos en general los grabados de Benedicto sobre dibujos de Vallejo» (Benítez, 1979: 43)], arropado por las hojas volanderas del periódico, encierra para llegar hasta los más insospechados lugares de nuestra sociedad, así como el carácter positivo de ciertos ‘trucos’ que este tipo de novela popular utilizó y que el propio Galdós emplearía, sobre todo en sus primeras obras, a fin de atrapar mejor la imaginación del lector» (1979, 28).

30. Los libros editados por Manini son el blanco de su irónica diatriba: «novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas... Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir...; queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la Celestina, a la bruja, al asesino, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor; si hay tisis regeneradora, ¡magnífico!, si hay patíbulo, ¡soberbio!... Realidad, realidad... Queremos ver el mundo tal cual es; la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa...» (citado por Montesinos, 1963: 115).

racteres estereotipados y nada ejemplares, el desequilibrio estructural en suma. Pardo Bazán, coincidente también con Galdós en este rubro, erige la *novela seria* sobre la demolición de la narrativa previa, singularmente bien conocida en los detalles, y plasma por vía de ficción su dictamen iconoclasta.³¹

Es fácil notar que esos mismos estilemas y trucos (Bonet, 2004: 11-12) intervienen en la segunda serie, que Galdós prodiga giros argumentales que provocan sorpresa, reconocimiento de hijos perdidos o de padres que los abandonaron, encuentros fortuitos, golpes de efecto providenciales, misterio, símiles fisonómicos, truculencia, exageración de los peligros, quinésica, declamaciones crispadas, sucesiones interminables y vertiginosas de obstáculos, disfraces, juegos de identidades, suplantaciones, un semantismo considerablemente enfático que insta y apremia a la emoción en carne viva...,³² y que todo ello no es óbice, en manos de un novelista diestro, para el logro del fruto ya sea en obras de Eduardo Mendoza (Martínez Rubio, 2011) ya sea en las de Galdós, incluso en aquellas que nacían híbridas de Historia e historia como los *Episodios*. El revulsivo actuó como las novelas de ca-

31. «Desde que los editores de obras por entregas hicieron presa en él [Argimiro Rosa] y le impusieron su estética propia, Argimiro fluctuó entre un pseudo romanticismo ojeroso y espeluznante y un pseudo realismo de presidio y taberna. Amarrado al duro banco de la producción forzada y del género de pacotilla, Argimiro imitó por turno y según lo requería el caso a Fernández y González, a Ortega y Frías, a Ayguales de Izco, a Pérez Escrich, en suma, a los maestros del género; y hasta llegó a competir con ellos, disputándoles asuntos efectistas y melodramáticos, encontrados por editores ingeniosos. Cierta popularidad obscura, que le valieron obras como *Los Canallas de guante blanco*, *Emperador, fraile y verdugo*, *La Sombra del parricidio* y *Los Hígados de un prestamista*, pudo en ocasiones hacerle creer que, si hubiese dispuesto de libertad, dejaría escrito algo más selecto, que salvase del olvido su nombre. Pero hacía bastantes años que Argimiro no acariciaba el luminoso ensueño, hijo de la aurora. Aspiraba únicamente a ganar con sus engendros lo necesario, el duro pan de cada día, a fin de no ser gravoso a nadie» (vid. su cuento *Linda*, en *Nuevo Teatro Crítico*, XI-1893: 219-220). Demuestra doña Emilia haber leído y retenido lances folletinescos tales como los de los *Misterios de París*, 1843, traducido al español el mismo año de su publicación original (cfr. *La Ilustración Artística*, n° 960, 1900: 330). En los «Apuntes autobiográficos» se felicita de que el lector vaya «prefiriendo el sano manjar nacional» «a tanta comida indigesta como solían darte —novelones socialistas a lo Eugenio Sue, mascaradas de moros y cristianos, buñuelos históricos a lo Dumas, merengues morales y edificantes, enredadas y soporíferas madejas de algodón inglés y, por último, la nunca bien ponderada novela por entregas, ese género vivaz, que todavía colea, pero en el cesto de los desperdicios, entre la pringue...» (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973: 730). Ya había escrito en *La cuestión palpitante* que «El ingenio de Fernández y González semejaba árbol frondosísimo cuya madera servía para obras de talla y escultura; por desgracia la malgastó su dueño en mesas y bancos de lo más común. ¡Riquísima fantasía y variada paleta descriptiva y numerosa invención la de Fernández y González! [...] Cómo concluyó, nadie lo ignora: por entregas interminables, por tomos vendidos a ínfimo precio, por obras de baja ley, escritas *pro pane lucrando*» (González Herrán, ed., Barcelona, Anthropos/Univ. de Santiago, 1989: 302). Otras veces deplora «la innoble competencia que la novela por entregas y las malas traducciones del francés hacen a los noveladores que se precian de respetar el idioma y el sentido común» (1989: 317), la «galiparla» de los folletines traducidos, la excesiva e infundada fantasía novelesca solo apta «para componer folletines de los que entretienen a las porteras y quitan el sueño a los dependientes de ultramarinos» (vid. el cuento *Las cutres*), empero reconoce que con tales mimbres el artista puede conseguir piezas de buena factura: «el artista nato convierte en oro los orolepes de mal gusto, y encuentra hermosura donde sólo veíamos escoria, buena para narraciones por entregas ilustradas con sus cromolitografías inevitables» (*Retratos y apuntes literarios*, Madrid, Administración, s. a.: 332).

32. Por no mencionar «el truco folletinesco de la expectativa retardada» (Muñoz Molina, en Bonet, 2003: 12).

ballerías en Cervantes, lo escribió Montesinos: «Galdós no llega a decirlo, pero creo que él también pensaba que sin disparates, sin forzar las cosas, una ficción vertiginosa que mantuviera en vilo al lector y lo dejara sin aliento, era cosa perfectamente legítima» ([1963], en Rogers, 1979: 114).

Otros hitos son «La novela en el tranvía» (1871) y «Un tribunal literario» (1872), amables eutrapelias según Montesinos (1963: 116)³³ cargadas de ironía. Como rasgos característicos del género cabe advertir la acción acentuada por mutaciones intensamente dramáticas, las peculiares infracciones de las reglas del buen estilo lingüístico, la deliberada extensión del texto, lo somero de la descripción y una muy rudimentaria y maniquea psicología de los personajes, objeto de paroxismos sin fin.

En la segunda serie todos los citados elementos formales de la novela-folletín se hallan presentes —más o menos acentuados, a veces levemente ironizados—, acaso más que en la Primera, donde la historia de los amores de Inés y Gabriel daba pie a raptos en la oscuridad de la noche, duelos, apariciones, subterráneos y calabozos, puertas secretas, etc. La mayor cantidad de tiempo narrado de la Segunda obliga a hacer saltos, a sincopar el curso de la historia como explica Montesinos y Galdós ha de evitar un relato entrecortado apostando por un dibujo de los caracteres más arriesgado, menos tipificado que en la serie anterior. Ello no disuelve, no obstante, la tentación folletinesca. Tampoco la neutraliza. Galdós sabe dosificarla, domeñarla y llevarla a su propósito novelizador en un doble juego de reemplazo y de distanciación del folletín, a la manera en que Balzac había conseguido hacerlo en *La Cousine Bette*, compitiendo con Sue.

Como advierte Román (1993), el autor canario ya había logrado, por arte de *pasticheur*, dar una estilización paródica de los estratos del lenguaje, y una desautomatización de la subliteratura romántica que destruía la novela romántica en títulos como *Gloria* o *Un tribunal literario*.³⁴ Galdós, en efecto, conoce perfectamente el mecanismo sociológico del folletín. También el del artefacto literario. Román Gutiérrez, por su parte, incide en que el folletín tiende pronto a establecer una división maniquea del mundo, dependiendo de la ideología que pretenda difundir. Pero esto no ocurre desde el principio, sino como fruto de un proceso

33. De don Marcos —trasunto de Ayguals— leemos en esta última que «huía de las sencillas y puras escenas de la naturaleza; y así como el pez no puede vivir fuera del agua, ella [su musa] no se encontraba en su centro fuera de las infectas boardillas, de los húmedos sótanos, de todos los sitios desapacibles y repugnantes. Sus pinturas eran los más descarnados cuadros, y sus tipos predilectos los más extraños y deformes seres. Un curioso aficionado a la estadística hizo constar que en una de sus novelas salían veintiocho jorobados, ochenta tuertos, sesenta mujeres *de estas que llaman del partido*, y hasta dos docenas y media de viejos verdes, y otras tantas viejas embaucadoras. Su teatro era la alcantarilla, y un fango espeso y perenne cubría todos sus personajes» (en Bonet, 1972: 147). Curiosa forma de *praeteritio* la de recrearse en la retórica del folletín.

34. Otros escritores del XIX optaron por atacar el folletín y sus sucedáneos en términos únicamente críticos, sin inmiscuirlos en sus obras creativas. Así, George Eliot se aplica a un demoledor ataque contra las «Silly Novels by Lady Novelists» en 1856 en la *Westminster Review*, en razón de su estilo de «artimaña y confección», su propensión oracular al género de la «toquilla blanca» y su consiguiente incapacidad para retratar la vida real de modo fehaciente (véase Eliot, 2012).

evolutivo que arranca de la novela histórica. Cuando el universo histórico se desdibuja, aparecen las novelas ‘de costumbres’, y son estas las que, por último, degeneran en folletín; recuerda también que al estar condicionadas por su deseo de agradar al lector, el plano contextual y la relación entre autor y lector están puestos de relieve, de forma que interrumpen constantemente el nivel discursivo. Amén de que prepondere la fantasía, se prescinda de la descripción y abunden las intromisiones metanarrativas y narratológicas, sin que nada se sugiera (1988: 156 y ss.).

Es sabido que el autor por entregas suele trazar un plan, siempre vago, nunca determinante, de su obra; a partir de ese croquis, comienza a producir. Esa provisionalidad viene dada porque la extensión de la obra depende de su venta —del número de suscriptores— y no de la obra misma. Ha de darse un tema inmóvil y una serie de peripecias tan móviles, tan variadas, tan numerosas, como la venta lo permita (Ferreras, 1972: 77). No hizo otra cosa Galdós entre 1873 y 1875, pero se liberó de toda traba.

Abundan en el folletín más los textos a favor del progreso que del conservadurismo, a pesar de que también encontramos la novela de «tipo antiliberal», como dice Ferreras. Muchos autores de folletín sitúan sus relatos en la época contemporánea y sería ese ‘ahora’ uno de los pocos rasgos técnicos que los situaría también en una línea realista (Aparici y Gimeno, 2003: lvi). Las costumbres se diluyen en un mundo fantástico, complejo y mitificado en el cual la descripción de los ambientes de tabernas populares, fondas, cafés u orgías acaba siendo, una vez más, el pretexto para la caracterización de unos personajes, no en el sentido social como en el Realismo, sino moral (lv). Hay redundancia, paréntesis didácticos, «ráfagas de tensión» (Romero Tobar *dixit*), técnica de anticipación, personajes relacionados con el dinero (avaros, usureros), anticlericalismo, nombres simbólicos y parlantes, esquema pobres-ricos, enfermedad, diálogos patéticos, seducción, odio, orfandad, dualismo, narración *in medias res*...

Entropía del folletín en la segunda serie galdosiana

Si la entropía es la medida del desorden molecular, del sitio alterado, del progresivo desgaste de la energía dentro de una materia o sustancia, puede decirse que el folletín desarrolla en los *Episodios nacionales* aquí evocados esa función de desplazar el centro de atención de una concentración en las reglas internas del medio y sus recursos al campo expandido de la ficción, ya novela, y que su grado cero implicaría la muerte de lo vivo.³⁵ Galdós supo ver la eficacia homeopática de la novela popular y diseñó una malla de intertextualidades, un conflicto de

35. Alonso ve prevención en Galdós contra el «carácter abrasivo de un género bidimensional» (2010: 462).

códigos que se deconstruyen mutuamente y transfieren sus significados (Andreu, 1982, 1989, 2009), alcaloides, por endósmosis,³⁶ y en la que el eje folletinesco constituye una pauta estructural (Gullón, 1974), un haz de la maraña o pas-tiche a que somete su designio narrativo plural y polifónico, educador de un público que sabe cada vez más numeroso. Como Botrel ha descrito bibliométricamente, el coeficiente de lectores potenciales de cada Episodio vendido entre 1875 y 1902 llegó a ser de 150.000 para cada título de la primera serie, esto es, casi tres veces mayor que el número de lectores de una novela por entregas (en Troncoso, 2005: 18n6), logrando así una proyección de su planteamiento nove-lístico verdaderamente eficaz a la vez que se servía de los procedimientos popu-lares —para graduar sus contrastes, no tanto para neutralizarlos— y de su cauce de distribución, los trascendía y hacía dueños a los lectores de una suerte de por-tátil propiedad literaria fundada, ya no en las desmesuras del *romance* de briosa dominante dialéctica, sino en un conglomerado de haces discursivos, genéricos y estilísticos que devino en la novela (histórica) realista. Tal crisol no hubiera sido posible sin iluminaciones y colorantes (con metáfora de Montesinos, 1963: 119), capaces de alumbrarla epifánicamente. Así fue el modo de desencantar la novela que esgrimió Galdós,³⁷ sin rechazar frontalmente la novela popular, se apropió de su gimnasia y la convirtió a sus maneras,³⁸ la desautomatizó expri-miendo su jugo, aquilatando su esencia.

36. El 4-I-1894, dice estar «enredado con los ensayos de *La de San Quintín*. No tiene V. idea de lo que marea esta operación de pasar una obra del lenguaje escrito al lenguaje hablado, ni de cómo se transforman las ideas en este paso de un medio menos denso a otro más denso (*endósmosis*, creo que se llama esto en física. En literatura no tiene nombre y debiera tenerlo)» (Rubio Jiménez y Smith: 177). Galdós perseguía una novela densa, el teatro le ofrecía esa fórmula, una forma que era fondo, el precipitado de la novela. Pero su técnica ya estaba *in nuce* en el folletín y en el melodrama.

37. En su *praxis* novelística, «even more than those patterns and episodes which Galdós know he was exploiting, it was what he didn't know he had in mind that enabled his incredible accomplishment. Long after-wards, when Galdós himself remembered those fervent years, he describes himself as having been delirious, possessed by 'la plenitud de la fiebre novelística', controlled by forces he could not rationally explain. Nor can I, but there can be detected in the on-going process of his writing a constant welling up from below (or from within) of a stream of human raw material emergent from his reading and eager to be adapted to its new con-text» (Gilman, 1976: 27).

38. Certeras son las palabras de Baquero Goyanes: «En Dostoievski, como en Dickens o en Galdós, está latente, enriquecido, transformado, pero perceptible, uno de los géneros más cultivados en su siglo: el folletín. Buena parte de los *Episodios nacionales*, *Crimen y castigo* y *Oliverio Twist*, reducidos a lo más externo, son, evidentemente, inequívocos folletines» (*Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp, 1963b: 36-37). «Creo que lo más importante que aprendió Galdós en Dickens fue el refrenar cualquier tendencia hacia la truculencia que el joven novelista hubiera podido sacar de su lectura de los populares *folletines* de la época, a pesar de su actitud crítica ante ellos, o que su combatividad polémica hubiera podido inspirarle en momentos de pasión» (R. Cardona, «Galdós a los 25 años: Primeras formulaciones críticas sobre la novela», *Benito Pérez Galdós. Aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, E. Geisler y F. Povedano, eds., Frankfurt/Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996: 33). Para Rivas Hernández, sí hay rechazo categórico del folletín en Gal-dós (2010).

Bibliografía

- ALAS, L., «Clarín», (1889), *Pérez Galdós. Estudio crítico-biográfico*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- ALONSO, C., (2010), *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*, Barcelona, Crítica (461-465; vid. también 685-689).
- ANDREU, A. G. (1982), *Galdós y la literatura popular*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- (1989), *Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- (2009), «El folletín: de Galdós a Manuel Puig», *Anales Galdosianos* (541-546).
- APARICI, P.; GIMENO, I. (eds.) (1996), *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (1840-1870)*, 2 vols., Barcelona, Anthropos.
- ARENCIBIA, Y. (1998), «Los Episodios nacionales. La segunda serie», en V. García de la Concha (dir.), L. Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa (513-518).
- BAQUERO GOYANES, M. (1963), «Filtraciones del folletín», en *Proceso de la novela actual*, Madrid, Ediciones Rialp (178-182).
- BEHIELS, L. (2001), *La cuarta serie de los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*, Madrid, Iberoamericana.
- BENÍTEZ, R. (1979), *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- BONET, L. (coord.) (2004), *El folletín: un género marginal en las letras españolas del siglo XIX*, Monográfico de *Ínsula*, 693, septiembre 2004.
- CASTRO, I. de (1988), «Una crítica temprana de Galdós sobre la poesía de *Cantares*», *Epos* (405-410).
- ELIOT, G. ([1856] 2012), *Las novelas tontas de ciertas damas novelistas*, Traducción y prólogo de G. Bustelo, Madrid, Impedimenta.
- FERRERAS, J. I. (1972), *La novela por entregas 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- GILMAN, S. (1976), «Galdós as Reader», *Anales Galdosianos* (21-35).
- GULLÓN, R. (1974), «Episodios nacionales: problemas de estructura. El folletín como pauta estructural», *Letras de Deusto*, 8 (33-59).
- HINTERHAÜSER, H. (1963), *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos [1961]. Versión castellana de J. Escobar.
- JIMÉNEZ PLAZA, D.; REAL, E. (eds.) (1995, 2010⁴), «Dumas, la prensa, la novela de folletín y la novela popular», en *Alejandro Dumas, La reina Margot*, Madrid, Cátedra (16-25).
- MARTÍNEZ RUBIO, J. (2011), «La novela de folletín en el siglo XIX: reminiscencia, parodia y deformación del siglo XIX», *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 9, 1, verano 2011 (32-39).
- MONTESINOS, J. F., ([1968] 1980), «Capítulo v: La segunda serie», *Galdós, I*, Madrid, Castalia (119-169).
- MUÑOZ MOLINA, A. (10-IX-2011), «El país de Galdós», *El País, Babelia* (7).

- PÉREZ GALDÓS, B. (1972), *Ensayos de crítica literaria*, Selección, introducción y notas de L. Bonet, Barcelona, Península.
- ([30-XI y 15-XII, 1871], 2011), *La novela en el tranvía, La Ilustración de Madrid*, números 46 y 47, pp. 343, 346-347 y 366-367; Jaén, Universidad.
- (2004), *Prosa crítica*, Introducción y edición de J.-C. Mainer, Notas de J. C. Ara Torralba, Madrid, Espasa, Biblioteca de Literatura universal.
- (2011) *Episodios nacionales. Segunda serie, I y II*, ed. de Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.
- (2006) *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*, Edición, introducción y apéndices de D. Troncoso, Barcelona, Destino.
- (2009), *Novelas contemporáneas. Ángel Guerra*, ed. de D. Troncoso, Madrid, Biblioteca Castro.
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (2010), «El concepto mimético de la literatura en los textos ensayísticos de Galdós», *Acta Literaria*, 40, I Sem. (133-145).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1975), «La degollina de frailes en el Madrid de 1834. Tres puntos de vista: Ayguals de Izco, Galdós y Baroja», *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid, Ediciones Turner, (177-202).
- ROGERS, D. M. (ed.), (1979), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus.
- ROMÁN, I. (1993), «Galdós ante el tópico y la afectación estilística», *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Las Palmas de Gran Canaria, I (273-292).
- ROMÁN GUTIÉRREZ, I. (1988), *Historia interna de la novela española del siglo XIX. I. Hacia el realismo*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- ROMERO TOBAR, L. (1976), *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March/Ariel.
- RUBIO CREMADES, E. (2001), *Panorama crítico de la novela realista-naturalista*, Madrid, Castalia.
- RUBIO JIMÉNEZ, J.; SMITH, E. (eds.) (2005 y 2006), «Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín», *Anales Galdosianos*, XL y XLI (87-197).
- SMITH, A. E. (2011), «Galdós dice su poética», en Y. Arencibia y R. M. Quintana (eds.), *IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (83-92).
- TARRÉS, M. (1977), «Emilia Pardo Bazán, “Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós (1)”», [*Revista Europea*, mayo de 1880], *La introducción del Realismo en España (1868-1881)*, Memoria de Licenciatura, Barcelona, Univ. Autònoma (488-1977).
- TORRENTE BALLESTER, G. ([1982] 1998), «De cuentos y mendigos, también de amores y de libros», en *Dafne y ensueños*, Madrid, Alianza (185-224).
- YNDURÁIN, F. (1970), *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus.

La estética teatral de la segunda serie de los *Episodios nacionales*

Ermitas PENAS

Universidade de Santiago de Compostela

Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

Los elementos propios de la estética dramática en la segunda serie de los *Episodios nacionales* plantean el sugestivo tema de intertextualidad entre dos géneros diferentes, tales el teatro y la novela. Abordar este tipo de intertextualidad es uno de los objetivos que nos hemos propuesto en el GREGAL —Grupo de Estudios Galdosianos— con respecto a la obra literaria de Benito Pérez Galdós.¹

De todos es sabido que el teatro y la novela presentan grandes diferencias debidas a su propia naturaleza como géneros dispares. Ciertamente, la representación —la *performance*— impone unos condicionamientos a la forma y a la amplitud de la fábula de un texto dramático, pero también influye en su discurso —acción dialogada, espacio y tiempo—. Son limitaciones de las que se libra el texto narrativo cuyo proceso de comunicación finaliza en la lectura (Bobes, 1987).

Entre ambos géneros literarios o modos de imitación se evidencia un rasgo pertinente que los opondría: la importancia de la focalización en la estructura narrativa frente a su inexistencia, en principio, en el teatro. Es decir, la presencia inevitable del punto de vista y la voz del narrador —aparte los de los personajes— en la segunda serie de los *Episodios nacionales*, al contrario de la intervención directa de estos, sin mediación alguna, en el teatro.

En las narraciones galdosianas, que abarcan el período cronológico que va de 1813 a 1834, algo después de la muerte de Fernando VII, la focalización de omnisciencia autorial, con una marcadísima presencia del autor implícito, condiciona las diez novelas (Penas, 2011). El narrador no solo cuenta la historia, haciéndola avanzar, sino que describe el aspecto externo de los personajes, tanto de los reales como de los ficticios, y analiza su intimidad. También, los diferentes espacios y ambientes en los que se ubica la acción. Por otro lado, metanarrativamente, y en connivencia con el lector, le aclara la naturaleza y objetivos del texto,

1. El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós*, dirigido por Ermitas Penas Varela, y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia: FFI2010-15995).

lo guía en la complejidad de los sucesos, y suele compartir con él un código irónico. Pero, además, el autor implícito, realizando una función hermenéutica, interpreta el momento histórico en que se sitúan las diez entregas de esta segunda serie, de tal manera que transmitirá al lector una determinada ideología —la de don Benito, obviamente—, relacionada también con su propio presente.

Frente a todo ello, en el teatro, los personajes actúan libremente en escena sin que exista ninguna interposición de otras instancias textuales. Su exclusivo discurso, sin que sea mediatizado por otra voz, provoca el desarrollo de la acción y el progreso de la historia. De otra parte, mientras ese discurso dramático está constituido por diálogos y monólogos, como forma obligada, los episodios de la segunda serie presentan tramos de texto narrado, descriptivo y digresivo que alternan con la voz de los entes de ficción.

Pues bien, aun tratándose de géneros literarios tan dispares, la estética dramática se contagia a los relatos galdosianos, situados en los ominosos años fernandinos. Esta contaminación no es algo nuevo en el género de la novela histórica española. Ya ocurría con las narraciones románticas de los años treinta y cuarenta del siglo XIX (Penas, 1993), en las que las influencias del drama histórico forman parte del modelo de *romance* histórico verosímil a que se acogen. Y lo mismo, amén de los parámetros de la comedia, sucede en las diez novelas de la segunda serie, aunque don Benito suscriba otro modelo narrativo, diferente al romántico: el de la novela histórica realista (Penas, 2011).

Pero antes de entrar de lleno en el objeto de mi trabajo, me interesa detenerme, aunque sea brevemente, en algunos aspectos insoslayables a la hora de abordar esta cuestión en el escritor canario. Están relacionados, a mi entender, con la llamativa desenvoltura con que maneja ese discurso dramático en la segunda serie de los *Episodios nacionales*.

Conocidas son las conexiones que el joven Galdós tuvo con el género teatral antes de que empezase a escribir su magna obra histórica. Tienen que ver con la lectura (Blanquat, 1968 y 1970-1971),² la asistencia a las representaciones en Madrid, la escritura de ciertos artículos de crítica literaria y, sobre todo, con su propia experiencia como autor dramático. De esta cuádruple actividad se hacen eco tanto sus biógrafos (Berkowitz, 1948; Casaldueiro, 1970; Pérez Vidal, 1987; Armas Ayala, 1989; Ortiz-Armengol, 1996) como él mismo en sus *Memorias de un desmemoriado* (*La Esfera*, 1915-1916).

Aquí daba noticia de que su «vocación literaria se iniciaba», recién llegado a la Capital —septiembre de 1862—, «con el prurito dramático» (2004: 26), invirtiendo «parte de las noches en emborronar dramas y comedias» (26). Una vocación que para el ya anciano don Benito había surgido de forma natural, pues

2. Da la relación de libros comprados por el escritor en esos años que forman parte de su biblioteca (1968) y analiza la influencia del profesor Alfredo Camus, gran admirador de Plauto, Terencio, Horacio, Erasmo, Shakespeare, Molière, Cervantes y Calderón (1971-1972). A todo ello se refiere también Ortiz-Armengol (1996).

—escribe— todo «muchacho despabilado, nacido en nuestro territorio español, es dramaturgo antes que otra cosa más práctica y verdadera» (26).

Una gran facilidad mostraba, además, el vago estudiante de Derecho en poner en práctica su nueva vocación ya que «enjaretaba dramas y comedias con vertiginosa rapidez, y lo mismo los hacía en verso que en prosa» (26). El incipiente escritor, sorprendido por el ambiente prerrevolucionario anterior a 1868, se había propuesto, incluso, ambiciosos objetivos. Nada menos que transformar la escena del momento: «creía yo —recuerda don Benito— que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución más honda en la esfera literaria» (26).

Esta primera inclinación hacia el teatro se alimentaba de la lectura de textos dramáticos y la asistencia a los coliseos en los que se estrenaban nuevas obras y se reponían otras. Galdós recoge en sus memorias dos testimonios que dan fe de todo ello. Trae a su presente el calificado por él de «espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro» (26). Se trata de su visión de los sargentos de artillería del cuartel de San Gil que en la noche del 10 de abril de 1865 iban Alcalá arriba camino de las tapias de la vieja plaza de toros donde serían fusilados. Muy impresionado —evoca—, se refugió tratando de remediar la pena en sus «amados libros» y en «los dramas imaginarios, que nos embelesan más que los reales» (26), los cuales tenía en la casa de huéspedes de la calle del Olivo, donde se alojaba.

Recuerda, además, Galdós, tras afirmar que «frecuentaba los teatros, principalmente los estrenos» (27), el de *Venganza catalana* —4 de febrero de 1864—, de García Gutiérrez que lo deja «maravillado» y con deseos de quemar sus manuscritos, lo que no llegó a hacer. Pero sí —escribe el autor canario— esa representación le impulsó a «imaginar otras cosas conforme al patrón del grandioso drama que había visto representar a Matilde Díez y Manuel Catalina» (27).

Venganza catalana, a pesar de que a Ortiz-Armengol le sea «difícil comprender la admiración del joven espectador» (1996: 150), conectaba bien con el ambiente enardecido, de ahí su enorme éxito refrendado con una larga permanencia en cartel, y por el propio Galdós, pues no faltaban motivos patrióticos y de efec-tista exaltación nacional cuando las tropas almogávares catalanas vengan el asesinato por los griegos de su jefe Roger de Flor, matando al culpable, el emperador Paleólogo en 1304.

Los artículos de *La Nación*, semanario progresista fundado por Pascual Ma-doz, publicados en 1865, 1866 y 1868 (Shoemaker, 1972), es decir en fechas anteriores a la salida de su primera novela *La Fontana de Oro* (1870), *El audaz* (1871), *Trafalgar* (1873) y, por supuesto, a 1875 en que ve la luz *El equipaje del rey José*, obra inaugural de la segunda serie de los *Episodios nacionales*, ponen de manifiesto que aquel joven, tímido e inquieto, no era lego en materia del arte de Talía.³ Sus diferentes reseñas en esos «años de aprendizaje» (Pérez Vidal, 1987), dedicadas a

3. Consagra también varias páginas a la ópera y la zarzuela, a las que, por razones obvias, no atenderemos aquí.

las obras, pertenecientes a diferentes géneros o subgéneros dramáticos, que se llevaban a escena en el Madrid de aquella época, descubren no solo a un buen conocedor de su objeto de interés, sino que sus juicios son enormemente atinados.

No solo eso, de esos primerizos artículos puede inducirse una sucinta teoría estética dramática en relación con determinadas posiciones conceptuales caracterizadoras, sobre todo, de la comedia áurea, el drama histórico romántico y posromántico, el drama contemporáneo y la llamada por Galdós «comedia de sociedad» (Shoemaker, 1972: 291),⁴ asimilable a la alta comedia.

Galdós lamenta en la variopinta cartelera teatral madrileña de los años 60, al igual que lo hiciera Larra en la de los 30, el abuso de traducciones que, sin embargo, el espectador —dice— «saborea con todo placer» (85). Denuncia, además, a primeros de 1868, la abundancia de obras de escaso interés: «en los carteles abigarrados del teatro vemos nuestra escena invadida por ridículas bufonadas o pálidas imitaciones del arte francés» (380). O: «los carteles de los teatros, que anuncian hoy pálidos engendros, debidos a la tosca pluma de medianos poetas y peores arregladores son un padrón de ingratitud y de barbarie, que da mala idea de nuestro patriotismo y de nuestra cultura» (383).

Es curioso observar la «rápida apología de Calderón» (283) que Galdós hace el 17 de enero de 1868 con motivo de festejar el aniversario de su nacimiento. En ella, siguiendo la vieja filiación romántica, establece que el autor de *La vida es sueño* «es el verdadero padre del drama que conocemos» (383). Es más, «el arte moderno, el arte romántico francés, se inspiran directamente en el procedimiento escénico de Calderón» (383).

Se apoya para hacer estas aseveraciones en sus comedias de enredo, tales *La dama duende*, *Casa con dos puertas...* y *No siempre lo peor es lo cierto*, pues en ellas se muestra «el conocimiento escénico y los infinitos recursos que en el manejo de la acción poseía el poeta español» (383). Utilizándolos conseguía —escribe don Benito— «modelos acabados de este género que podemos llamar ‘teatral’» (383). Es decir, del que conseguía atrapar al espectador por las peripecias y *golpes de teatro* de la trama.

Por lo que respecta a los dramas calderonianos, destaca Galdós la perfecta fusión entre intuición y observación, entre lo subjetivo y lo objetivo:

de tal modo se completan en sus obras el análisis interno y la pintura exterior, el sujeto y el mundo, la naturaleza y el alma, que siempre vemos en sus obras la expresión de pasiones y afectos graciosamente hermanadas con bellísimas percepciones y varios accidentes pintorescos (381).

El crítico alaba del autor áureo el «profundo conocimiento del corazón humano (384), la penetración en su naturaleza, la fantasía, «tan rica y llena de co-

4. En adelante citaremos por esta edición.

lor en la pintura del mundo exterior» y su «admirable fuerza descriptiva» (381). Todas estas bondades —añade Galdós— «no excluían la especulación acertada, la pintura objetiva, la fantasía de lo moral y de lo interno, cualidad primera de este hombre extraordinario» (381).

Para don Benito, Calderón se iguala a Shakespeare en la «pintura de los caracteres» (383), pero lo supera en la «preparación y desarrollo de la fábula» (383). El escritor español posee, en fin, la «poderosa cualidad de mover los personajes y tejer la acción» (383).

Al referirse el 6 de octubre de 1865 a *El desdén con el desdén*, de Moreto, que se representaba en el Teatro del Circo, el joven Galdós enjuicia favorablemente esta comedia del «teatro antiguo» (160). Observa en ella, con óptica clasicista, las características propias del género:

acción sencilla, desarrollada sin embrollo, sin abundancia de personajes, enredadores, ni la atención del espectador se pierde en un dédalo de entradas y salidas, ni se oyen esas interminables relaciones en que se nos cuentan lo que ha pasado allá entre bastidores» (162).

Aspectos horacianos que, sin embargo, contravenían otras producciones del Siglo de Oro. A ello hay que añadir otros elementos de la estética de la comedia: el diálogo «natural, chispeante, lleno de gracia, soltura y espontaneidad» (162), y el contenido en torno al tema de la hipocresía, «el peor de los vicios» (161).

El veinteañero crítico considera que de entre todos los géneros que concurren a los teatros de la Capital —Príncipe, Circo, Variedades o Novedades—, la comedia es el «favorito del público» (310). Dedicará varios párrafos a la escrita por Bretón de los Herreros, en la estela neomoratiniana, *El abogado de los pobres*, estrenada el 26 de enero de 1866, de la que alaba el humor delicado, la cultura y el ingenio habituales del autor. También merece la atención de Galdós *Justicia... y no por mi casa*, de Francisco de Retes, protagonizada por comerciantes, «composición de buenas formas, que reúne a un plan sencillo y bien trazado un estilo correcto y muy apropiado al carácter y costumbres de los personajes» (337).

Confiriéndole una importancia fundamental a la familia como base de la sociedad, cree don Benito —29-IV-1866— que si funciona la primera esto repercute positivamente en la segunda. También, piensa que «más de una vez encontramos el origen de una decadencia social en la desmoralización del hogar doméstico, ya por el envilecimiento de la esposa, ya por los excesivos atributos del padre» (335). Por ello, haciéndose eco de esta conexión familia-sociedad, afirma: «la mitad de las comedias que el teatro moderno nos presenta, encierran en su plan este importante fin» (335). Es el caso de *La familia* de Tomás Rodríguez Rubí, de la que señala defectos en el desarrollo de la acción.

Y al referirse a las producciones de la alta comedia o «comedia de sociedad» como él la llama, sigue rigiéndose por parámetros propios del género, ya men-

cionados, amén del didactismo y moralismo dieciochesco, que todavía se heredaba. Así, *Dulces cadenas* (1866) de Luis de San Juan, *Un hombre público* (1866) de Enrique Zumel y *La mujer de Ulises* de Eusebio Blasco.

Don Benito en 1866, califica de «obra maestra» (290) la aplaudida *El hombre de mundo* (1845), de Ventura de la Vega, por su plan sólido, lección moral sensata, estilo castizo y brillante, diálogo animado y versificación fácil y correcta. Y dos años después —9-II-1868— en la VI «Galería de figuras de cera», dedicada a Adelardo López de Ayala, atiende a *El hombre de Estado* (1851), el drama histórico protagonizado por Rodrigo Calderón, privado del duque de Lerma y, sobre todo, a *El tejado de vidrio* (1856) y *El tanto por ciento* (1861).⁵

Considera Galdós que los defectos de *factura* (414) del drama los corrigió el autor en *El tejado de vidrio*, que obtuvo gran éxito como sátira de costumbres. Y más todavía *El tanto por ciento*, que ponía sobre el tapete uno de los temas obsesivos de la comedia, antes señalados, los problemas familiares junto a otro, muy oportuno según el escritor canario, el dinero. La elección de este asunto conectó con el público que apreció en la obra dos de las líneas maestras del género de la comedia, el defecto y su forma de corrección: la sociedad madrileña —escribe don Benito— «vio retratado en ella uno de los vicios más notados, y aplaudió guiada por dos sentimientos: ya admirando la perfección del retrato; ya agradeciendo la lección, destinada a su mismo beneficio y aprovechamiento» (414).

Así, pues, el joven crítico, que disfruta del teatro en la capital madrileña, lo juzga, como se ha visto, conforme a sus propios gustos, pero nunca bajo la mirada de un ignorante plumífero o gacetillero. Aplaude *El tanto por ciento* —«indudablemente la obra más trascendental de nuestro teatro moderno» (415)— por las «facultades poco comunes» (415) de López de Ayala, que ha escrito una comedia «tan útil en su fondo, tan ingeniosa en su desarrollo y tan correcta en sus formas» (415).

Galdós atiende también, en estos artículos de *La Nación* a los que nos venimos refiriendo, al drama histórico que todavía pervivía en la época tanto en repeticiones románticas y posrománticas como en estrenos. Así: *Los amantes de Teruel* (1837), juzgado como el «drama más bello y acabado del teatro moderno español» (389); *Doña María de Molina* (1837) del marqués de Molins; *Don Fernando de Antequera* (1847) de Ventura de la Vega; *Las querellas del Rey Sabio* (1858) de Luis Eguílaz; *La campana de la Almudaina* (1863) de Juan Palau; *Venganza catalana* (1864) y *Juan Lorenzo* (1865), ambos de García Gutiérrez; y *Herrir en la sombra* (1866) de Hurtado y Núñez de Arce, en la que observa defectos en el desarrollo de la acción y el trazado de algunos caracteres.

5. El mismo autor había estrenado en la década de los 60 y antes de la segunda serie de los *Episodios nacionales* una puñado de obras, adaptadas del francés, adscritas al género de la alta comedia: *Lo positivo* (1862), *Del dicho al hecho* (1863), *Un banquero* (1864), *Más vale maña que fuerza* (1866), *No hay mal que por bien no venga* (1867) o *Los hombre de bien* (1870).

Aunque don Benito afirma que la producción de dramas es escasa y «pequeñísimo el número de los que llevan el sello de las obras inmortales» (310), alaba los textos románticos por creerlos un renacimiento del teatro español. El genio de los autores —dice— exploraba «sus propios elementos, y buscaba en nuestras tradiciones, en nuestras costumbres, en nuestro carácter, gérmenes fecundos para crear, y crear vida» (486), una vez que los «conatos clásicos [...] concluyeron por estériles e infructuosos» (486).

Antes, el 25 de marzo de 1866, Galdós había escrito algo que nos interesa tanto como opinión personal como por su posible enlace con su propia creación:

Nuestros dramas históricos son pocos y la juventud que aspira a conquistar laureles en el teatro descuida bastante el género, no sabemos si impulsada por una necesidad de la época o por un culpable deseo de halagar demasiado al público, que peca en estos tiempos por excesivamente ligero (310).

El joven crítico había querido, aparte sus preferencias, aumentar la nómina de autores de dramas históricos en una línea posromántica con el suyo en un acto, *Quien mal hace, bien no espere*, fechado, como consta en su final, en «Mayo 25 de 1861» (Domenech, 1974: 292) y *La expulsión de los moriscos*, ofrecido a Manuel Catalina, director de El Español, escrito hacia 1865 (Domenech, 1974: 258 y ss.; Menéndez Onrubia, 1983: 50-52). Pero, además, Galdós parece conocer muy bien los ingredientes necesarios de este género cuando se atreve a enunciarlos: «para la concepción acertada del drama histórico debe ir unido al genio y a la inventiva el juicioso examen y la observación profunda de épocas y costumbres» (310). Y esto último lo cree «elemento de poesía» (310). Requisitos todo ellos que precisa más el 25 de marzo de 1866 al declarar que el género puede gozar de éxito —«no es mal recibido» (310)— «si ofrece situaciones de violento efecto y abunda en accidentes de más color que verdad, de más interés que intención» (310).

Sin embargo, dos años más tarde, el 5 de abril de 1868, no tiene inconveniente alguno en pontificar que ese «vasto ciclo de obras admirables [...] parece haberse cerrado ya» (486). Y matiza más: «Sí: el drama histórico se cerró [...] en *La venganza catalana*» (486), aquella obra que le había maravillado en su estreno del 64 y del que ahora opina: sus «defectos [...] son defectos de juventud» (486).

Galdós, no obstante sus afirmaciones, no considera que el drama histórico haya acabado para siempre y aventura que «tal vez tome otra forma» (486) por la filosofía de la historia que puede darle un giro diferente, por el modo de exponer, «porque sus conclusiones y su criterio sean distintos, quizás más racionales» (486).

Al enjuiciar el *Juan Lorenzo* de García Gutiérrez se pregunta si el escepticismo que halla en la obra, «será el elemento poético del drama del porvenir» (486). Don Benito no acaba de ver claro su verdadera significación. Opina que a lo mejor hay demasiada historia, o más poesía de la que el género tendrá en el

futuro, o la intencionalidad de dar una lección política. En todo caso, una conciliación de nuevos aspectos más ideológicos y trascendentes, que varían los enunciados el 25 de marzo de 1866: el predominio del color sobre la verdad y del interés sobre la intención.

Galdós reconoce el 4 de marzo de 1866, a raíz del estreno en *El Príncipe de La muerte de César*, de Ventura de la Vega que «la tragedia clásica no es el género de nuestra época» (291). Es más, declara sin ambages: «el género está muerto» (291).

Por eso la obra, que considera fría, sin vida, falta de recursos que cautiven al público, tuvo poco éxito. No consiguió conectar con aquel porque «los sentimientos que expresa no interesan al auditorio, ni este se identifica con aquellos caracteres, ni aquellas pasiones» (291). Exculpa al autor, pero no al género de la tragedia, que «sujeto a formas tan rigurosas, —dice Galdós— es un anacronismo en nuestros días» (291). Su inoportunidad, la justifica basándose en un concepto sociológico del arte al conectar la obra literaria con la comunidad que la recibe y debe verse reflejada en ella: «cada época tiene su género literario que le es peculiar, y este género expresa sus costumbres, las diversas manifestaciones de sus pasiones» (291). Por eso, cree el escritor canario, que por muy hermosas que sean *Mirra* de Alfieri, *Fedra e Hífigenia* de Racine o *Raquel* de García de la Huerta, «nos causarían hastío si se nos apareciesen nuevamente en nuestros teatros» (291).

Y, aunque *La muerte de César* tenga «grandes bellezas», estas «no pueden ser apreciadas por el público que, educado su gusto en la escuela dramática, no logra identificarse con los personajes de aquel magnífico arcaísmo» (291).

Pero el joven Galdós defiende otro género teatral, no obstante el éxito de la comedia: el híbrido del drama contemporáneo, en ocasiones llamado melodrama, como atestiguan estas palabras de 1866: el presente ha «fundido [la tragedia] en la comedia para crear el drama, que, en su mezcla de elevado y vulgar, de pasión y travesura, es trasunto fiel del carácter de nuestra época» (291). Tal vez esto es lo que había querido llevar a sus obras *El hombre fuerte* y *Un joven de provecho*. En la primera, drama en tres actos y en verso, escrito en 1863-1864 (Menéndez Onrubia, 1983: 53), aparece el tema del adulterio, cometido aquí por Clotilde, joven esposa del protagonista Julián, y León, hijo de este. En la segunda, en prosa y situada como la anterior en el presente y no en el pasado histórico, se vislumbra al igual que en *El hombre fuerte* una línea más realista y menos romántica o posromántica.⁶ Alejandro, el héroe, debe casarse con la viuda aristócrata que ha deshonrado, pero sin alcanzar una brillante posición social y económica, recibiendo el castigo aleccionador y moralista propio de la alta comedia, subgénero en el que se inscribe.

6. Recuperado por H. Ch. Berkowitz (1935). Fue redactado entre 1866-1867, según Menéndez Onrubia (1983: 53).

Por tanto, teniendo en cuenta las lecturas galdosianas, su calidad de espectador en los coliseos madrileños, su crítica teatral y su creación dramática, que hemos venido comentando, puede comprobarse que, desde la década de los 60, existen suficientes motivos para justificar la idea de que Galdós estaba preparado para poder echar mano de determinados recursos teatrales en diferentes pasajes de la segunda serie de los *Episodios*.

Con el ánimo de evitar en lo posible una premiosa ejemplificación de la estética dramática en aquella, dada la exhaustividad con que podría abordarse, me limitaré a lo más representativo. Me voy a referir, obviamente, a cuestiones que tienen que ver con el «teatro en la novela» como rezaba el título del conocido libro de Roberto Sánchez (1974), aunque él las fundamentara en aspectos de contenido, más que discursivos, y excluyendo la saga histórica.

Con frecuencia, en unos episodios más que en otros, la acción se organiza en escenas dialogadas sucesivas, con entradas y salidas de los personajes en ámbitos cerrados o abiertos, de evidente cuño dramático. Este lo señalaba Manuel Alvar al considerar aquellas primeras producciones de Galdós como «subyacente [...] veta [...] porque gran parte de sus novelas son —fundamentalmente— diálogo [...] lo que domina es la conversación [...] Este es un resabio teatral de don Benito» (1971: 54).

Por otra parte, algunas de esas escenas —en muchas ocasiones las que rematan capítulo—, semejan el cierre de un acto, de una caída de telón, o del final de un drama o comedia, coincidiendo a veces con el desenlace del episodio.

Pero no solo eso, aparece en las diez novelas el recurso dramático de las acotaciones, consagrado por la tradición teatral. Con gran abundancia el narrador describe el espacio escénico, la exterioridad de los personajes —vestimenta, peinado, objetos que porta...—, sus movimientos y gestos, en un paralelismo muy próximo a los datos sobre *kinésica* y *proxémica* que proporcionan las didascalias (Kowzan, 1992).

Además, Galdós es capaz de construir situaciones enormemente teatrales. Para ello utiliza un discurso que *muestra* más que *cuenta* —el *showing* frente al *telling*— proporcionando una gran plasticidad al texto de modo que el lector llega a visualizarlo como en un escenario.

Incluso, la combinación de escenas propias del drama con otras propias de la comedia colabora en la consecución de una notable riqueza de tonalidades —de lo humorístico o cómico a lo trágico pasando por diversos matices irónicos, satíricos, tristes o dramáticos—, que los diferentes investigadores —Hinterhäuser (1963), Dendle (1992), Arencibia (1998)— han destacado en la segunda serie.

En el capítulo ix de *El equipaje del rey José*, Salvador Monsalud, protagonista de aquella, llega de noche a la casa de su novia Genara con ansias de verla. Está desasosegado porque en Madrid le han dicho que Carlos Navarro la pretende. Después de cerciorarse de que en las callejas contiguas no había nadie, arroja una piedrecilla a la única ventana que daba a la huerta y articula unos silbidos parecidos al canto de un pájaro. Se oyen luego pasos y se acerca

a la empalizada de tablas carcomidas y agujereadas que tapaba la entrada de la huerta. En este escenario comienza un diálogo amoroso entre ambos personajes. A petición de Salvador, la joven mete los dedos, que él besa, por una rendija, y llora porque le han traído la noticia de que se ha pasado a los franceses. Esto afecta el ánimo de Monsalud como indica la acotación: se «quedó yerto y frío y sin habla» (Penas, 2011: 57),⁷ lo cual resulta muy verosímil ya que así era, y además delataba su uniforme, que Genara, por la oscuridad y el obstáculo de la empalizada no podía ver. Salvador, que se cree perdido, lo niega, lo que da pie a la joven para mostrar su odio a los invasores y proclamarse fiel defensora de la patria.

Varias respuestas falsas da Monsalud cuando su novia, al tocarle con sus dedos, a través de la empalizada, y detectar un botón metálico, le pregunta si lleva uniforme. También al oír el ruido del sable que se le cae. Dice que lleva un chaquetón y que el arma se la dieron unos guerrilleros. Esto que enardece a la joven, creyendo que ha luchado con ellos, la impulsa a sacudir, entre sollozos, la empalizada, para, moviéndola, poder verlo, al tiempo que Salvador, «con terror» (61) le advierte que puede romperla. Decide, entonces, la muchacha entrar en la casa por la llave aprovechando que su abuelo duerme.

Ya en el capítulo x, Monsalud, lleno de «rubor y angustia» (62), la disuade y orienta la conversación hacia el nuevo pretendiente. Genara no solo lo ratifica, sino que actúa como redomada coqueta —«Ni me gusta, ni me disgusta» (63), dice— ponderando su valor, aspecto físico y galansterías con ella, lo que incrementa los celos de su novio que, enojado, golpea con fuerza la débil empalizada consiguiendo que vacile.

La llegada de otro personaje, de la que Salvador no se da cuenta, origina una nueva escena. Se miran sin hablarse y, cuando, al preguntar al protagonista qué hace allí, este reconoce a Carlos Navarro, quien enseguida, sin perder la calma, le recrimina su servicio a los franceses. Se enzarzan, entonces, en un violento diálogo, lleno de insultos, que lleva a Monsalud a desenvainar el sable. Navarro, que no tiene armas, solo saca una linterna con la que ilumina el espacio escénico. En ese momento la empalizada cede por los impulsos de Genara que, tras ella, había oído la conversación que desenmascaraba a su novio.

El narrador da datos, como en las didascalias, del aspecto, gestos y movimientos de la muchacha: pálida como la muerte, se interpone entre los dos contrincantes cuando Monsalud iba ya contra su enemigo, ve el uniforme francés de Salvador, a la luz de la linterna, da un grito agudísimo y hace las presentaciones. Llama traidor a su novio, quien le dice que se vaya y lo deje solo con Carlos. Obedece, entra corriendo en el jardín y, desde la empalizada, «con voz clara, argentina, sonora, penetrante y exaltada» (66), grita: «¡Navarro, mátales, mátales sin piedad!» (66).

7. En adelante se citará por esta edición.

Es el final del capítulo x, que evoca el cierre de un acto constituido por unas escenas dramáticas, en un espacio exterior y nocturno, en las que concurren los personajes del triángulo amoroso, antagonistas sentimentales pero también políticos.

De muy diferente orientación teatral son las páginas que Galdós dedica en *Memorias de un cortesano de 1815* a la tertulia de Fernando VII en los capítulos xx al xxiv. Son cuatro secuencias confeccionadas como otras tantas escenas de comedia, con marcados tintes irónicos y aun satíricos, a partir de las entradas y salidas de los entes de ficción.

Juan Bragas describe el espacio —el *atrezzo*— y la disposición de aquellos en la cámara real:

deslumbradora cuadra, colgada y ornada de amarillo en cuyas paredes los más hermosos productos del arte [...] recibían diariamente, como gentil holocausto, el humo de los mejores cigarros del mundo. Diversos bustos de príncipes de ambos sexos puestos sobre las mesas, alegraban la estancia con sus caras satisfechas [...] Casi en el centro de uno de los testers [...] *Los borrachos* de Velázquez [...] En un rincón, junto al hueco de la ventana, refugiado en la sombra y casi invisible, estaba un hombre lívido, exangüe, cuya mirada oblicua lo abarcaba todo desde el ángulo oscuro. Era *Felipe II*, pintado por Pantoja (313).

El rey Fernando, fumando, estaba sentado en un sillón a poca distancia de la chimenea encendida, a sus espaldas Collado y no lejos Artieda. Penetran en la sala Bragas y el duque de Alagón. El diálogo versa sobre determinadas prebendas y concesiones reales que ponen en evidencia el sistema despótico imperante. El monarca habla con Bragas mientras el duque, en otro lado de la estancia, lo hace con los otros dos personajes. Luego llama a Collado, más tarde a Artieda y, finalmente, niega dos peticiones que tienen que ver con el argumento del episodio. A continuación la didascalia da cuenta del suspenso del diálogo y el movimiento de los presentes: hay una pausa y se retiran Collado y Artieda. Un instante después entra en la sala Antonio Ugarte lo que propicia una nueva y breve escena ya en el capítulo xxi.

La charla versa sobre nombramientos de ministros al tiempo que se critica a otros, Fernando VII hace bromas, una de ellas provoca las risotadas de los presentes. Un lacayo anuncia, entonces, la visita de Pedro Ceballos y Juan Pérez Villamil, de quienes se había hablado.

La escena reúne ahora, en el capítulo xxii, a siete personajes que en corrillo junto a la chimenea rodean al rey, quien se toma a guasa las habladurías sobre el cese de ministros, que atribuye a la masonería, aunque son ellos mismos quienes le interrogan sobre el particular. Concede más favores, y luego Ceballos y Villamil se despiden. Ya en el capítulo xxiii, sin ellos, se tratan cuestiones de Estado con una frivolidad e ignorancia sorprendentes, haciendo caso Fernando a unos y otros, sin privilegiar a ninguno, hasta que se levanta la sesión.

Consigue don Benito, siguiendo estos parámetros de comedia y no de tragedia, aunque esta era la situación real, proporcionar al lector una visión demoleadora de la inoperancia e insolvencia del *Deseado* y de su insustancial camarilla.

Galdós dedica el capítulo XIII de *El Grande Oriente* a un encuentro clandestino entre Salvador y su amante Andrea, bella criolla, sobrina de Campos. A mi entender, es una de las ocasiones en que el escritor canario consigue construir con más maestría una escena en la que aplica muy sabiamente los recursos del teatro.

En connivencia con su criada, Andrea abre las puertas de su habitación a Monsalud y, «asomando la linda cara y la mano tras la cortina de la sala» (675) donde él esperaba, le dice que estarán solos hasta que regrese su tía. El narrador da cuenta de los movimientos de la pareja: el joven se sienta en un canapé mientras que la criolla se retoca el peinado en un espejo, por el que lo contempla. El diálogo versa sobre la negativa de Salvador al nuevo destino en ultramar que Campos le había ofrecido. Sospecha que su amante tiene que ver con la propuesta y, para probarla, le dice una mentira: su tío le ha contado que pensaba casarla. Andrea, con disimulo, ríe y da aire con un abanico al joven, quien se lo arrebató violentamente, lanzándolo al aire. La acotación indica el destino del objeto que debe formar parte de la puesta en escena: el abanico «atravesó el recinto de un extremo a otro, abriéndose como un pájaro que extiende las alas» (677). Andrea corre tras él, se arrodilla para cogerlo del suelo, lo cierra y empuñándolo como si fuese un puñal amenaza a su amante: «Te voy a matar» (677).

El juego continúa: Monsalud contempla a la bella mujer y, súbitamente, esta corre hacia él con los brazos abiertos, le abraza el cuello y le repite varias veces: «Ya me casé, ya me casé» (677). Salvador le obliga a sentarse a su lado y, cariñosamente, le advierte de que se le está preparando una desgracia, lo cual concuerda con su habitual falta de suerte. Y, enlazando con su brazo el cuerpo de ella, le transmite su pesar porque su romance de dos años acabe. La criolla no se defiende, ni protesta ante esto por lo que su amante, inquieto por los celos, le dice que le oculta algo. A lo que le responde, manteniendo la diversión, que su amor continúa, al tiempo que cierra los ojos, apoya la cabeza en su hombro y deshace el nudo de su corbata.

Monsalud le propone, entonces, matrimonio o que huyan, si el tío lo impidiese. Andrea no lo acepta, le llama loco y, levantándose, se pone pálida. Aclara que Campos es ambiciosa y quiere para ella «la mano de reyes y emperadores» (679). Con repentina cólera, el joven amenaza con irse, y vuelve a insistir en sus sospechas sobre la ocultación de algo por parte de ella, pues la encuentra cambiada. Luego, la estrecha fuertemente entre sus brazos. Cae, en ese momento, de las ropas de Andrea una llave que brilla sobre la alfombra. Él se la pide para abrir la caja de los secretos, donde están sus cartas y su retrato. La criolla vacila, acepta y la saca de la cómoda. La lleva en la mano izquierda y en la derecha un precioso puñal que había allí.

La joven utiliza el arma para distender la situación y bromea diciendo que está destinada a su esposo para que la mate el día en que le sea infiel. Besa el retrato de su amante, que al contrario del de carne y hueso, no duda de ella, abre el paquete de cartas, algunas de las cuales caen al suelo y, para recogerlas, se sienta en una piel de tigre que cubría parte de la alfombra. Simultáneamente, la escena se ilumina todavía más por un rayo de sol que entrando por la ventana enfoca la piel y a la hermosa muchacha.

Mientras esta coloca las cartas sobre su pecho, Salvador, sentado en el canapé, extrae de la cajita un pequeño estuche con una sortija con un gran diamante que alarga a la joven, y un magnífico collar de perlas. Interrogada sobre su procedencia, esta dice que los ha comprado y que le han costado mucho. Entre tanto, las cartas vuelven a desparramarse sobre la piel de tigre y la criolla, que permanece sentada en ella, habla con —dice el narrador— «cháchara festiva para borrar de su rostro todo rasgo» (682) que confirmase las sospechas de su amante. Al tiempo, corre a la cómoda y saca de ella dos elegantes prendas de vestir: una preciosísima *citoyenne* y un chal muy rico, de los que se apresura a decir que nadie se los ha regalado. Se pone la primera, la tira, después el segundo y con él, colocando la rodilla en el canapé y gravitando sobre el pecho y los hombros de Salvador, le envuelve rápidamente el cuello diciéndole que lo ahorcará.

Monsalud la rechaza suavemente, queriendo creer que no lo engaña. Ella, con vehemencia, dice que si se enfada no quiere ni las alhajas ni las prendas. Con gestos efectistas, se quita el chal, el collar y la sortija, las arroja lejos de sí y empuja con el pie la *citoyenne* que estaba en el suelo. La sortija cae detrás de una cortina sobre un ramo de flores, colocado dentro de un bello búcaro. Salvador lo coge y emite la pregunta de rigor. Andrea tarda un rato en contestar: se lo ha traído su tío. Luego le pide el ramo, le dice con una voz patética, que sorprende a su interlocutor, que va a darle una flor para que le sirva de recuerdo y se la entrega. Monsalud no la quiere y su amante, sentada otra vez sobre la piel de tigre, inicia un nuevo juego: desbarata el ramo, arrancándole las flores que le va tirando a Salvador al tiempo que dice: toma, toma, toma, y él se las va devolviendo.

Concluido esto, Andrea extiende los brazos sobre la piel, ocultando el rostro con ellos. El narrador describe entonces, en acotación, «aquella escena» colorista (684) en la que el desorden «era encantador» (684), formando un «pintoresco y brillante desconcierto» (685): la criolla yace dulcemente contorneada en el suelo, el chal se enrosca en ella como una culebra de rosa y plata, las pieles de armíño de la *citoyenne*, semejantes a copos de nieve, son holladas por los pies de la joven, las ricas telas y las cordonaduras de oro se revuelven entre los pliegues de sus vestidos, las flores —violetas, pensamientos, rosas y jacintos— de diferentes formas y cromatismo aparecen diseminadas sobre las sillas, sobre la piel de tigre, sobre las piernas de Monsalud y sobre el negro cabello de Andrea, las perlas forman circuitos irregulares en la alfombra, y la sortija brilla encima del velador.

Los dos personajes permanecen callados, pero se oyen los trinos de un jilguero desde el balcón. Salvador, con un codo puesto en uno de los cojines del cana-

pé y la mano en la barbilla, piensa. Su amante no dice nada. Su cuerpo yacente efectúa algún movimiento propio de la respiración. De pronto, mueve la cabeza y Monsalud, que se estremece al ver el hermoso rostro de la joven y sus ojos llenos de lágrimas, exclama: «¡Andrea! [...] movido de sorpresa y pasión» (685). La didascalía, terminada la farsa, indica el último movimiento de la muchacha: «saltó como una ondina, y corriendo a abrazarle, secó aquellas lágrimas junto a él» (685).

Es fin de capítulo, cae el telón tras esta escena tan teatral y evocadora, en que la travesura, las mentiras, cobran tintes dramáticos: Salvador tenía razón, a Andrea la casa su tío con alguien a quien no ama.

En esta segunda serie hay también secuencias próximas a la comedia, además de las ya comentadas. En ellas el humor o el diálogo chispeante se adueñan de situaciones cómicas. Así, la escena en que Presentación, pretendida por Bragas, le solicita ayuda para su amado Gasparito, encarcelado por desacato a la autoridad, en *Memorias de un cortesano de 1815*; la que Pipaón protagoniza en casa de Genara cuando su marido llega, muy alterado, diciendo que el portero ha visto entrar a un hombre, lo que provocará que el miedoso cortesano sea escondido por la exnovia de Monsalud en un armario y luego acabe descolgándose por el balcón, en *La segunda casaca*; la que este pide en matrimonio a Micaelita, en *Los apostólicos*; la que recoge la hilarante conversación entre Salvador y Paz Porreño, que lo cree otra persona, en *Un faccioso más y algunos frailes menos*.

Galdós plasma con buen humor el penúltimo capítulo de *Los apostólicos* cuando narra los hechos protagonizados por la infanta Carlota, hermana de la reina Cristina, quien llega al palacio de La Granja de San Ildefonso. Entra hablando a gritos y tratando a todo el mundo con modales bruscos. Abraza a la reina, le llama tonta varias veces y la situación que se origina por el diálogo entre ambas, en italiano, que nadie entiende, salvo alguna palabra suelta, provoca, al decir del narrador «escenas, que ya no eran de tragedia ni de drama, sino de opereta» (859). No lo son menos las que a continuación se presentan.

En una sala, permanecen los afines al rey y Cristina, mientras en ella la decidida infanta recibe al ministro de Gracia y Justicia, el odioso Calomarde, y al conde de Alcudia. Pregunta Carlota al primero la causa de haberse revelado el contenido del codicilo, firmado por un Fernando VII muy enfermo y engañado, que restablecía la ley sálica. El ministro, tembloroso, se excusa en el letargo del monarca. La infanta, afectando serenidad, le exige que le traiga el original porque el rey lo quiere. Cuando regresa Calomarde y se lo entrega, Carlota lo rompe con furia en mil pedazos y los arroja al suelo. Increpa al ministro, que, humillado, baja los ojos y farfulla una disculpa, pero la dama, iracunda, lo echa de la sala. Inmediatamente, el narrador da cuenta, en una acotación, de sus movimientos y de la actitud de los demás personajes que están en escena: llena de furor, da algunos pasos hacia su excelencia, alza el brazo y le propina una bofetada. Todos los asistentes se quedan suspensos. Entonces, Calomarde se lleva la mano

a la parte dolorida y pronuncia la conocida frase, que Galdós reproduce incompleta: «Señora, manos blancas...» (861). La infanta Carlota no le responde nada, simplemente le vuelve la espalda.

Sin duda, es en el capítulo ix de este último episodio donde Galdós, haciendo un homenaje a Moratín, muestra sus dotes como comediógrafo evocando la famosa escena viii del acto tercero de *El sí de las niñas*. En ella Benigno Cordero, prometido de Soledad, quiere como don Diego descubrir los auténticos sentimientos de la mujer con la que va a casarse, pero no recibe más que muestras de agradecimiento que escamotean la auténtica verdad. El capítulo xvi completa con otra escena ese diálogo de tres meses atrás. Ahora, Benigno está dispuesto como su antecesor moratiniano a hacer un sacrificio para no contravenir la naturaleza y los sentimientos. Prefiere renunciar, haciendo a Soledad su hija y entregándosela al hombre que ama.

Pero don Benito gusta más del drama, con sus resortes patéticos, efectismos y situaciones climáticas, para aprovecharlos en esta segunda serie. En este sentido, hay que destacar la tensa escena, narrada en el capítulo xxix de *La segunda casaca*. En ella Carlos Navarro, después de comprobar que Monsalud ha sido liberado de la cuerda, cortada con un cuchillo, que lo amarraba, entra en el cuarto de su mujer mientras esta, asomada al balcón, se inclinaba diciéndole a alguien que se apresurara pues su marido podía venir. Carlos, con inmenso rencor, se abalanza sobre Genara, quien se vuelve y grita de espanto. Contempla, entonces, desde el balcón al hombre que escapa mientras ella, serena, le da instrucciones para abrir la puerta del patio. Con ira, Navarro le llama traidora y la agarra de un brazo, haciéndola girar en torno suyo y caer de rodillas. Ella le dice que lo aborrece. Carlos la alza del suelo y la empuja contra él, al mismo tiempo que le lanza «una imprecación horrible» (583-684). En ese momento, entra una criada diciendo que Barahona, el abuelo de la agredida esposa, se está muriendo.

Comienza así, en el cuarto donde yace este, otra escena efectista. Zugarramurdi y Oricaín penetran, con la cabeza descubierta, en la estancia que acoge al moribundo, a su sollozante nieta, de rodillas junto al lecho, y a Carlos, lívido, de pie mirando al suelo. Pide don Miguel a los tres varones que juren ante el Cristo, cercano a la cama, defender los principios de la justicia y la ley de Dios. Lo que hacen extendiendo el brazo derecho hacia la imagen. Dan mueras a los por ellos llamados «infames» mientras que, en contrapunto, se oyen los vivas a la libertad y al pueblo que vienen de la calle. Cuando Barahona fallece y Genara cierra sus ojos, los tres jóvenes, juntando sus manos, dan vivas al rey y a la religión.

Ambas escenas consecutivas y climáticas ponen fin al episodio. Pero hay otras de características similares en esta segunda serie de los *Episodios nacionales* en las que don Benito también parece seguir las pautas del drama. Así sucede en los capítulos xv y xvi de *El terror de 1824* en que Soledad acude a la oficina de policía para salvar de la cárcel a Cordero y su hija declarándose ella culpable. El narrador describe la lóbrega estancia en la que se hallan dos personajes: Chaperón y el licenciado Lobo, su escribiente. El duro interrogatorio, en el que la joven tie-

ne que sufrir, además de chanzas, la acusación de ser la amante de Monsalud como pago a sus ayudas monetarias, se ve interrumpido por la llegada de una dama que exige un pasaporte para partir a Inglaterra. En esta nueva escena se incrementa la tensión cuando Soledad reconoce en aquella a Genara, Chaperón ordena el prendimiento de la joven y que permanezca incomunicada. Inesperadamente, Solita declara, señalando con fuerza a la hermosa mujer, que a ella le ha entregado una de las cartas de los emigrados, lo que deja mudos y estupefactos a los tres personajes que la escuchan. No lo niega Genara, quien corre hacia la nieta de Barahona, que se había desmayado, dando gritos. Le sostiene la cabeza mientras Lobo trae un vaso con agua para rociarle el rostro. Chaperón, molesto, intenta quitarle hierro al asunto al tiempo que entran en escena cuatro hombres de fúnebre aspecto que cargan con Soledad. Abandonan la sala y la puerta se cierra con un estrepitoso golpe que la hace retumbar. Es el efectista final del capítulo xvi.

En este mismo episodio, *El terror de 1834*, que ejemplifica el sanguinario régimen absolutista, también son dramáticas las páginas protagonizadas por Sarmiento y Solita en el espacio sombrío de la celda carcelaria en que son confinados. Y lo mismo cabe decir de no pocas de *Un voluntario realista*.

Cabe destacar aquí la tensa escena desarrollada en la celda de sor Teodora de Aransis en el convento de San Salomó. Oye la monja ruido en la puerta cuando se disponía a acostarse y cae desfallecida en una silla cuando ve a Tilín, que venía a que lo perdonase. Sor Teodora quiere gritar y pedir auxilio, pero Pepet se lo impide. Cae este de rodillas, besa el suelo, la bella dominica accede al perdón, le pide que se vaya y se cubre el rostro mientras su cuerpo es sacudido por estremecimientos nerviosos. Tilín se levanta, maldice los votos de la monja y le dice que volverán a verse. Cuando se marcha, sor Teodora da algunos pasos, pero por tanta angustia sufrida, cae de hinojos, apoya la frente en la silla, y pierde el conocimiento.

También Monsalud, bajo la identidad falsa de Jaime Servent, protagoniza junto a la monja otra escena muy teatral en los capítulos xix y xx de *Un voluntario realista*. El escenario es el mismo: la celda de la dominica, en la que entra Salvador, cerrando la puerta tras sí. Poniéndole un puñal en el pecho le exige silencio y amenaza con matarla si lo delata. Le pide amparo por un poco de tiempo mientras sor Teodora, muerta de miedo ante el desconocido personaje, sufre una violenta convulsión. Monsalud se sienta en una silla delante de ella, que va recordando la serenidad, y le expone sus cuitas. Pero la monja sigue rogándole que se vaya a pesar de las súplicas del intruso, que acaba mostrándole una herida en el brazo. Lo cura la sor y le indica que se marche. Pero Salvador casi se queda sin sentido porque tiene hambre. La monja le da de comer y a partir de aquí se va aminorando el drama para crearse una atmósfera más tranquila, aunque sor Teodora sigue instando a Salvador que abandone su celda. Finalmente, a pesar de que el desconocido le confiesa que es liberal, la dominica, que se pone pálida y sofoca un grito, le demanda una explicación de sus actividades en la ciudad. Se

niega Monsalud a cometer tal traición y, desarmado, corre a la puerta. Le impide salir la monja, que decide ayudarle porque su hermano también sigue el mismo credo jacobino. No existe ya tensión alguna, sino complicidad, cuando al final del capítulo, la de Aransis poniendo el dedo en la boca le pide silencio mientras se retira.

Galdós construye, pues, una escena teatral en la que con dominio de la situación sabe manejar unos resortes dramáticos que va modificando. Y más todavía en los capítulos xxix y xxx en que se produce el trascendental diálogo entre sor Teodora y Pepet Armengol, quien quiere clavarle un cuchillo. Lo impide la monja que intenta convencerlo con tono suave de la posibilidad, aunque merezca la muerte, de ir al cielo. La hermosa dominica pone en marcha un diabólico plan para salvar a Monsalud, del que dice ser su hermana, para que Pepet se haga pasar por él. Todo lo fía la monja a su capacidad de persuasión prometiendo a su trastornado amador unos celestiales desposorios.

Otras escenas, situadas en ámbitos cerrados, adquieren un tinte melodramático. Destaca la que se desarrolla en el lugar, a modo de encarcelamiento, en que los franceses han encerrado a Garrote, en *El equipaje del rey José*. Aunque el guerrillero intenta que Salvador comprenda que es su hijo, este, que no lo cree, movido por buenos sentimientos, acaba dándole un revólver para que se mate y muera dignamente. También, en el mismo episodio, el encuentro con su madre, doña Fermina, en su casa de La Puebla de Arganzón adquiere ese mismo carácter melodramático. El enfrentamiento con el hijo por cuestiones políticas le causa un profundo pesar y más cuando Monsalud se marcha, lo que le provoca un desmayo. Y en *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Galdós construye una intensa escena con la entrevista entre Salvador y Carlos Navarro, que lo recibe en el aposento —«una sacristanesca pieza oscura» (899)— alquilado a las Porreño. El marido de Genara no se ablanda, aunque Monsalud apela a los sentimientos al recordarle sus años de amistad y al entregarle la carta de doña Fermina que ratificaba que eran hijos del mismo padre. La brutal afirmación de Carlos diciendo a su medio hermano que no lo busque porque él no lo hará, contrasta con la de Salvador que se despide dejando la puerta abierta a una reconciliación al final del capítulo iv.

Idéntica atmósfera melodramática con recursos folletinescos puede observarse en el capítulo xxvii de *El Grande Oriente*. En la cárcel de la Corona permanecen Gil de la Cuadra y el cruel Regato, quien acusa a Salvador, en quien confía el primero, de haber sido el amante de la esposa del segundo. Aporta como prueba unas cartas deladoras, que, al leerlas, producen su pérdida de conocimiento. Al recobrarlo, Gil se da cuenta de lo que ha hecho: nada menos que entregar a su hija a la tutela del que ha mancillado su honor. En ese momento, la entrada de Monsalud cierra el capítulo.

Y los mismos procedimientos se descubren en el capítulo v de *7 de julio*. La miseria y la humillación obsesionan a Gil de la Cuadra que recibe a su hija Soledad en una lóbrega salita cuando regresa de la calle. Quiere suicidarse pero no

soporta la idea de dejar a la muchacha en una lamentable situación económica. Aunque Solita pretende animarlo, la tristeza acaba por embargar a ambos. El diálogo termina con una acotación que finaliza el capítulo. En ella se indica que los dos personajes, abrazados, lloran por tanta desgracia.

También pueden observarse aspectos melodramáticos en el capítulo XII de *7 de julio* en la conversación que mantienen Soledad y Monsalud en el despacho que, como secretario, ocupa en casa del duque del Parque. La joven, enamorada de Salvador, viene con la secreta esperanza de que le aconseje no casarse con su primo. Pero él le recomienda lo contrario. Miente, entonces, Solita aparentando serenidad, diciendo que no ama a nadie, pero siente «una puñalada en el corazón» (874) cuando Monsalud le sugiere, para evitar habladurías como mujer prometida, que no vuelva por allí. La inquietud de un pálido Salvador, que mira el reloj una y otra vez, delata la inminencia de una cita, al tiempo que la muchacha le advierte de la preocupación de su madre por notar lo cada vez más distraído. La despedida, escenificada en un estrechamiento de manos, oculta el dolor de Soledad, a la que Monsalud conduce hacia la salida. Ella le dice adiós por última vez, da dos pasos más y la puerta se cierra tras ella.

Muy teatrales son las páginas del capítulo LXX de *El Grande Oriente* que traen a escena también a la pareja protagonista de la segunda serie de los *Episodios nacionales*. En una sala de la casa madrileña de Salvador, pide este a Solita que se arregle bien, pero la joven no logra comprender por qué. Un ruido de pasos precede a la llegada de Andrea que, con insolencia, pregunta por la identidad de la joven. Monsalud le da a entender que es su mujer y le insta a que se vaya porque dice que no la conoce. La criolla sale sintiéndose muy humillada. Todo ha sido un montaje de Salvador para vengarse por su futura boda con Falfán de los Godos. En la siguiente escena, la tercera, de nuevo solos el protagonista y su amiga y protegida, este le declara sus auténticos sentimientos por Andrea y le pide que le tenga compasión por ser un desgraciado. Soledad, reza la acotación, «tuvo tanta lástima que se echó a llorar» (742). Termina así, de esta forma melodramática, el capítulo sin aclarar que ese llanto se debe a que la muchacha, al descubrir la pasión de Monsalud, se da cuenta de la inviabilidad de su amor por él.

Por tanto, a la luz de los casos o ejemplos expuestos, susceptibles de ser ampliados, podría considerarse que los elementos discursivos de la estética dramática que el escritor canario incluye en las novelas históricas, y más tarde en las contemporáneas, constituyen un eslabón de enganche entre sus primeras tentativas teatrales, abandonadas por don Benito para navegar en las procelosas aguas de la narrativa, y su producción dramática mayor, iniciada con *Realidad* —15 de enero de 1892—, que se vio precedida por otro eslabón en la cadena dramática galdosiana, el que constituyen las novelas del «sistema dialógico».⁸

8. De él me ocupé en otro lugar (1985).

Contemplar esos sucesivos engarces como un cultivo constante, por parte de Galdós, de los procedimientos dramáticos, no haría más que ratificar de nuevo lo que M. Alvar (1971) ya advertía en 1970: «me es imposible comulgar con la especie de que el teatro galdosiano procede de la novela porque esta haya precedido cronológicamente a aquel [...] es el teatro la técnica que Galdós trasplanta a sus novelas, no a la inversa» (1971: 54).

Para finalizar, es necesario tener en cuenta que la presencia de la estética teatral en las producciones históricas románticas se produjo porque en aquel momento el género novelístico no estaba todavía consolidado. A falta de una práctica sólida, existía un vacío técnico que los autores intentaron llenar con elementos teatrales, caracterizadores de otro género que conocían bien y estaba plenamente asentado. Sin embargo, Galdós si acude a la estética dramática no es por necesidad o incapacidad narrativa, sino por el convencimiento de que el teatro le aportaba un plus de expresividad, de ritmo, de dinamismo, de sonoridad y de visualización que le podía ser muy útil para conectar sus relatos históricos con el lector.

Bibliografía

- ALVAR, M. (1971), «Novela y teatro en Galdós» (1970), *Prohemio*, 1 (157-202). Reproducido en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos (52-110).
- ARENCIBIA, Y. (1998), «Los Episodios Nacionales», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, coord. L. Romero Tobar, Madrid, Espasa-Calpe (501-533).
- ARMAS AYALA, A. (1989), *Galdós, lectura de una vida*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.
- BERENGUER, Á. (ed.) (1988), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad.
- BERKOWITZ, H. C. (1935), «Un joven de provecho: An unpublished plays by Benito Pérez Galdós», *Publications of the Modern language Assotiation of America (PLMA)*, 50 (828-898).
- (1948), *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wiscosin Press.
- BLANQUAT, J. (1968), «La biblioteca de Galdós: 1865-1867», *Diario de Las Palmas y La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de enero.
- (1970-1971), «Lecturas de juventud», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (161-220).
- BOBES, M.^a del C. (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- CASALDUERO, J. (1970), *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos. Cuarta edición, ampliada, 1974.
- DENDLE, B. J. (1992), *Galdós y la novela histórica*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada.
- DOMENECH, R. (1974), «Benito Pérez Galdós. *Quien mal hace, bien no espere*. Ensayo dramático en un acto y en verso», *Estudios Escénicos*, 18 (253-264).
- Hinterhäuser, H. (1963), *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

- KOWZAN, T. (1992), *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1983), *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Anejos de la revista *Segismundo*, 7, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ORTIZ-ARMENGOL, P. (1996), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.
- PENAS, E. (1985), «El sistema dialogal galdosiano», *Anales galdosianos*, xx, 2 (111-120).
— (1993), «Discurso dramático y novela histórica romántica», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIX, enero-diciembre (167-193).
— (2011), Edición e Introducción, B. Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Segunda serie*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2 vols.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2004), *Memorias de un desmemoriado; seguido de Crónica de Madrid*, prólogo de Juan Van-Halen, Madrid, Consejería de Educación-Visor Libros.
- PÉREZ VIDAL, J. (1987), *Galdós: años de aprendizaje en Madrid. 1862-1868*, Santa Cruz de Tenerife, Vicepresidencia del Gobierno de Canarias.
- SÁNCHEZ, R. (1974), *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula.
- SHOEMAKER, W. H. (ed.) (1972), *Los artículos de Galdós en «La Nación». 1865-1866, 1868*, Madrid, Ínsula.

El teatro de Galdós en la teoría dramática coeva

Assunta POLIZZI
Universitá di Palermo

[...] teatro libre, sin trabas, sin cómicos, sin estrenos y sin abonados, pensado y escrito con amplitud, dando a los caracteres su desarrollo lógico y presentando los hechos con la extensión y fases que tienen en la vida. Este creo yo que es el verdadero teatro. El que ahora tenemos, reducido a moldes cada día más estrechos, no es más que una engañifa, un arte secundario y de bazar.

PÉREZ GALDÓS, 1899: 638

Como un fenómeno-umbral en gradual devenir, la escritura de Galdós en su conjunto va desplazándose hacia el texto dramático. Evoluciona, de hecho, de la diégesis novelesca dirigida por la tradicional cuanto inverosímil omnisciencia, pasando por toda una antología de estatutos narrativos y perspectivas entre los cuales destaca la patente contaminación entre novela y teatro que vertebrata, por ejemplo, *La desheredada* (1881), hasta una etapa de gran relevancia en que se sitúan las «novelas dialogadas». Recuperando la línea marcada por *La Celestina* y como resultado de la idea que Galdós expresa en el Prólogo a *El abuelo* (1897) de que en «toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El Teatro no es más que una condensación y aclopadura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres» (Pérez Galdós, 1993: 249), estos textos se apoderan de la mimesis dramática, aunque no todavía de los «modos» del código teatral. Siguiendo adelante en el proceso, Galdós efectúa una personal actividad de «traducción intersemiótica» (Jakobson, 1966), o «transmutación» (Eco, 2003) de algunos textos del género novelesco al dramático. De ahí que nace el primer drama, *Realidad* (1892) y, tan solo en la producción anterior a 1900,¹ la reescritura dramática de *Gerona* (1893) y de *Doña Perfecta* (1896).

1. Por razones de comodidad de análisis y por coherencia con el ámbito esencial de este Coloquio, mi estudio se refiere a la producción galdosiana del siglo XIX. Esta porción comprende las obras *Realidad*, drama en cinco actos (1892); *La loca de la casa*, comedia (1893); *Gerona*, drama (1893); *La de San Quintín*, come-

Luego, a lo largo de su producción teatral en que se alternan textos originales y reescrituras, Galdós llevará a cabo el proceso evolutivo, sondeando la potencialidad y los límites de la comunicación dramática, esencialmente su fundamental naturaleza polisémica.

Galdós revela tener conciencia de la gran renovación que las ideas naturalistas pueden proporcionar al teatro español ya estancado por culpa de convencionalismos vacíos y detecta sus consecuencias:

No hay arte en que la ficción de la naturaleza esté más cohibida que en el teatro. Aun después de descartadas las famosas unidades, subsisten las mayores trabas que la expresión artística puede tener. La limitación prudencial de los personajes, la tiranía del lugar de la escena, la corta duración de los actos, la falta del elemento descriptivo y episódico, la graduación forzosa del interés encierran la inspiración dramática en límites estrechos (Pérez Galdós, 1923: 152).

La creación galdosiana revela, también, la capacidad del autor canario de captar en su propia textura el impulso de renovación de las coevas instancias culturales, en consonancia, además, con las sensibilidades europeas de la época.

Y no se comprende que en esto pueda traernos grandes innovaciones la dramática del porvenir. Mientras el teatro consista en presentar una acción viva, en plazo de dos o tres horas, ante un público congregado en locales *ad hoc*, no es fácil que el convencionalismo escénico varíe. Convenced al público para que soporte actos de más de cuarenta minutos; hacédle comprender que debe prestar atención a un diálogo de carácter analítico, que no hay razón ninguna estética para que los actos terminen con una emoción viva; quitadle de la cabeza la preocupación de los *caracteres simpáticos*, y el teatro ganará en verdad (Pérez Galdós, 1923: 152-153).

No siempre tal afán renovador encontró un fácil camino entre el público y los críticos reseñadores de sus estrenos, con los cuales, especialmente, el autor canario buscó, en todo caso, canales comunicativos, como en algunos prólogos a las ediciones impresas de las obras dramáticas representadas. Por ejemplo, en el prólogo de *Alma y vida* (1902), leemos a tal propósito:

Y esta serenidad que disfruto me permitirá platicar sosegadamente con los que han escrito de *Alma y vida* en variados tonos [...]. Si me dejan que en esta conversación sea yo quien rompa el silencio, les diré que se habitúen a la variedad de las formas del arte, que no sean desabridos y regañones con el que se proponga *cambiar la to-*

dia (1894); *Los condenados*, drama en tres actos (1895); *Voluntad*, comedia (1895); *Doña Perfecta*, drama (1896); *La fiera*, drama en tres actos (1896).

cata, aunque en ello no resulte totalmente afortunado; que no vayan al teatro con la esperanza y el deseo de ver la repetición de lo que antes vieron, y el paso continuo por los caminos ya deshechos de puro rodados (Pérez Galdós, 1990: 521).

Los estudios posteriores sobre el teatro de Galdós han mantenido por lo general una actitud de escepticismo o, en todo caso, poco interés por encontrar nuevos enfoques para analizar toda una producción dramática, que va experimentando nuevos moldes bajo el influjo, más o menos declarado por parte del autor, de las corrientes de renovación teatral europeas que, en esos mismos años, iban sentando las bases para la modernidad con respecto al tratamiento de los temas, a la puesta en escena y hasta a la relación actor-director y actor-espectador. El riesgo constante en cada estreno de Galdós, entre éxitos excepcionales y sonoros fracasos, es la acogida por parte de un público, en sentido muy amplio,² escasamente preparado para aceptar, dentro del sistema convencional del teatro, un proyecto de constante cuestionamiento y desplazamiento de la norma ya ampliamente practicado por Galdós en el sistema novelesco. Colocar la producción teatral galdosiana bajo una mirada de alcance más europeo significa también recuperar la propuesta que, hace algunos años, Ángel Berenguer entregaba, aunque en el espacio subtextual de una nota, en su celeberrimo artículo «Teatro y teatralidad en Galdós»:

Desgraciadamente los estudios sobre el teatro de Galdós se concentran en dos ejes, que han podido contribuir a que se mantengan algunos malentendidos difíciles de combatir ahora por haberse convertido ya en lugares comunes que propician la cómoda actitud de un sector importante de los estudios consagrados al autor de *Realidad*. Estos dos ejes son: Galdós lleva novelas dialogadas al teatro (por lo que su relación con los escenarios es siempre oblicua: el escándalo político salva la debilidad teatral de sus estrenos), el autor de los *Episodios nacionales* es totalmente decimonónico así en su concepción de la narrativa como en la construcción de sus dramas. Ambas afirmaciones nos parecen erróneas. Estas palabras quieren unirse a los escasos estudios que las combaten, desde los nuevos datos aportados y desde una perspectiva teatral europea, generalmente ausente de la crítica que se ocupa del teatro de Galdós (Bereguer, 1989: 14).

La experimentación naturalista en la práctica novelesca había esencialmente enseñado un sistema inevitable de vínculos fisiológicos y sociales en el diseño de la existencia individual, junto al espejismo de poderlos gobernar. La utópica «impersonalidad» narrativa, en el proyecto de Zola, persigue el ideal de una palabra

2. «El novelista lucha con cien, con mil lectores, uno a uno, con cien o mil conciencias individuales y las vence una a una; mil conciencias individuales sumadas no dan más que una sola conciencia individual. El dramaturgo lucha con una conciencia colectiva, verdadera síntesis combinatoria de conciencias individuales, ha de vencerlos no ya a todos juntos, al conjunto» (Unamuno 1998: 163).

objetiva, racional y científica que ordene el caos de la realidad. En las palabras del escritor francés:

En lugar de imaginar una aventura, en lugar de complicarla, de preparar golpes teatrales que, de escena en escena, la conduzcan a una conclusión final, se toma simplemente la historia de un ser o de un grupo de seres de la vida real, cuyos actos se registran con toda fidelidad. La obra se convierte en un proceso verbal y nada más; sólo tiene el mérito de la exacta observación, de la penetración más o menos profunda, del encadenamiento lógico de los hechos (Zola, 1989: 120-21).

A pesar de que Galdós supere la postura de Zola acerca del narrador impersonal, colocando en sus textos una arena de voces, ya por eso mismo dramáticos, que van moldeando, de manera cervantina, múltiples perspectivas sobre la realidad, también el autor canario escribe anclando sus mundos fictivos en ambientes determinados, incluso históricamente, y en sistemas sociales reconocibles, eligiendo seres reales y conflictivos:

El público —escribe Galdós— pide ahora caracteres, acción lógica y humana, pasiones y afectos como los afectos y pasiones que agitan a las sociedades, y al pedir esto, no pide que se haga un teatro nuevo, sino que se restaure el viejo arte del Teatro, que el mecanismo vuelva a ser accidental y que los caracteres y la reproducción de la vida constituyan el fondo de la composición (Pérez Galdós, 1923: 158).

El teatro naturalista, «que convierte al teatro en estudio y descripción de la vida» (Zola, 1989: 145), había puesto en el escenario al individuo en su medio y en su realidad fisiológica, enfocando hasta lo que siempre se había quedado oculto bajo convenciones escenográficas. Galdós reconoce cuánto estas convenciones habían influido en la «decadencia» del teatro, configurándose en reiterados moldes «despotenciados» de cualquier significación:

El público burgués y casero dominante en la generación última, no ha tenido poca parte en la decadencia del teatro. A él se debe el predominio de esa moral escénica, que informa las obras contemporáneas, una moral exclusivamente destinada a aderezar la literatura dramática, moral, enteramente artificiosa y circunstancial, como de una sociedad que vive de ficciones y convencionalismos. La restricción de esta moral impone el desarrollo de la idea dramática, es causa de que los caracteres se hayan reducido a una tanda de tres o cuatro figuras que se repiten siempre. Su acción es también muy restringida, y analizando bien todo el teatro contemporáneo, se verá que en todo él no habrá más que media docena de asuntos, repetidos hasta la saciedad y aderezados con distintas salsas. El lenguaje, por influencia de esa moral postiza, también se ha restringido, y el vocabulario de teatro es de los más pobres (Pérez Galdós, 1923: 154-55).

En la concepción naturalista, en cambio, el espacio escénico, como reproducción del ambiente social en que se mueve el personaje y que lo determina, recibe una atención especial a través del detallismo realístico del decorado: ya no se trata de pinturas evocativas o de unos objetos puestos en primer plano como a sugerir por o hacia dónde va la acción, sino de mobiliario, objetos, vestuario que «documentan» al individuo y lo proyectan significativamente delante del espectador:

¿Cómo no se comprende el enorme interés que un decorado exacto añade a la acción? Un decorado exacto, un salón por ejemplo con sus muebles, sus macetas, sus trastos, plantea en seguida una situación, dice al mundo dónde se está, cuenta las costumbres de los personajes. ¡Y qué a gusto están los actores, qué bien viven la vida que deben vivir! Es algo íntimo, un rincón natural y encantador. Sé que, para apreciar esto, hay que sentir el placer de ver a los actores vivir la obra, en lugar de verles representarla. Aquí reside toda una nueva fórmula. Escribe, por ejemplo, no necesita entornos reales, porque sus personajes son de cartón. Hablo únicamente del decorado exacto para las obras donde habría personajes de carne y hueso, que aportan con ellos el aire que respiran (Zola, 2011: 152).

Este escenario va a determinar la actuación de los actores, así como el medio determina la conducta de los individuos. De ahí que la puesta en escena basada en esta concepción dramática reciba una compleja reorganización, en que se van modificando las figuras profesionales que en ella colaboran, a partir del director escénico, es decir, «alguien que puede ser ajeno al autor, que diseñe una escenificación para una obra teatral, ofreciendo un punto de vista unificado de los diferentes elementos que intervienen en el hecho escénico» (Diego, 2011: 45-46). En la idea de representación programada por André Antoine en su *Théâtre Libre*, el detallado y total realismo del escenario, hasta durante los ensayos de los actores, pone al «sujeto dramático», en que se funden, según Szondi (2011: 75), actor y personaje, en un espacio doméstico e íntimo, superponible a la residencia a menudo burguesa y a su potente simbolismo. La «cuarta pared» de la visión de Diderot cierra este espacio a la vez que lo abre, como si fuera de cristal, a la mirada del público. «Éste se limitará a asistir y presenciar las intervenciones dramáticas: en silencio, con las manos entrelazadas, paralizado ante la impresión que le cause ese mundo paralelo» (Szondi, 2011: 74). Delante de él se va a representar un *tranche de vie* y a él, al público burgués, se le pone en la condición de «espíar» el drama representado por individuos encerrados en espacios delimitados y, como los de Ibsen, en su pasado o en su condición social y que, sin embargo, están representando a ese público. De hecho, a pesar de su pasividad contemplativa, «el espectador se verá arrastrado hacia el seno de la función convirtiéndose así en agonista (bien entendido que a través de los protagonistas)» (2011: 74). Szondi especifica los detalles que a esto se refieren:

Del mismo modo que el drama ignora cualquier gradación en la distancia hacia al espectador —el escenario ignorará toda transición hacia la platea (p.ej. escalinatas). El escenario no resulta visible —ni existiría, pues— para el espectador hasta que no se empieza a hablar en él; a veces incluso después de que se haya producido la primera intervención. Es como si fuese generado de la propia función teatral. Al concluir la representación y caer el telón, el escenario vuelve a sustraerse a la vista del espectador. Diríase que la función se lo queda consigo, confirmando así que le pertenece. La batería que lo ilumina tiene como principal cometido procurar la sensación de que la función teatral se dispensa luz a sí misma (2011: 75).

En las manos de los «hombres del norte», recordando el ensayo de Gani-vet (1905) sobre los dramaturgos que se van imponiendo a la atención de toda Europa, esta nueva concepción teatral se convierte en instrumento de representación adecuado a la denuncia de las tensiones sociales e individuales, detectando y representado los signos procedentes de las transformaciones económicas y políticas de la segunda mitad del siglo XIX.

El papel del intelectual en la sociedad —escribe Rubio Jiménez en el «Centenario Henrik Ibsen» celebrado por la revista ADE— que tanto preocupaba a los artistas y escritores pequeñoburgueses o las mujeres fuertes e independientes encontraban en estos dramas argumentos sólidos, ideas sobre las que discutir y ejemplos de las tensas situaciones a las que abocaba cualquier proyecto de realización personal no conformista (2006: 32).

De hecho, la mirada naturalista había puesto al descubierto el abismo caótico de la psique con su residencia justo más allá de lo «visible» y «documentable». «Cuando el naturalismo —escribe Dolores Thion— se propone reproducir las realidades más íntimas, la esencia de las cosas, la psicología de las personas, tuvo que recurrir al símbolo» (2004: 548). Se abría paso al simbolismo, que, en ambientes cotidianos y a través de un lenguaje coloquial todavía naturalista, ponía en el escenario el inconsciente y con él el espectro de las pulsiones transgresoras cual determinante en la disensión del individuo así como de la hipocresía social. El drama se ofrece como representación de la caída en el abismo constituido por los deseos inconfesados y las abyecciones encubiertas de la vida cotidiana, entre las relaciones establecidas dentro de la estructura familiar. La burguesía ofrecía la necesaria arena de conflictos; el espacio cerrado de la casa, de la familia era sí la redoma en que Zola había observado el encadenamiento lógico de la historia de un ser o de un grupo de seres de la vida real, sin embargo el resultado «científico» se correspondía con el descubrimiento de lo ilógico, de lo irracional, hasta de la locura en el fondo más íntimo de cada existencia, como una constante tensión disyuntiva entre la necesaria libertad del individuo y la norma social, especialmente la norma burguesa. La carga de potencialidad detonativa que de ello procede consigna al drama moderno y a los dramaturgos esa visión innovadora que abarcaría la médula del teatro como dramaturgia y teatralidad.

Szondi, que en su *Teoría* devuelve a las categorías de los géneros su consistencia histórica, como productos determinados por los ámbitos culturales en que se instalan, atribuye al drama un «carácter absoluto» como «entidad primigenia» (2011: 74):

No es la exposición (secundaria) de algo (primario), sino que se representa a sí mismo. La acción que expone, al igual que cada una de sus réplicas, es «original» y adquiere realidad a medida que brota sobre el escenario. El drama ignora la cita y la variación. La cita lo remitiría a lo citado, mientras que la variación pondría en entredicho su cualidad de «primigenio» —de algo «auténtico»—, convirtiéndolo automáticamente en entidad secundaria, pues no sería sino la copia de algo y por ende una copia más entre muchas variaciones posibles. Ello implicaría por añadidura la existencia de alguien que haya realizado la cita o variación y, por tanto, la supeditación del drama a ese alguien (Szondi, 2011: 75-76).

Y concluye Szondi su estudio introductorio, «Estética histórica y poética de los géneros», sentando las bases para tejer la reflexión sobre la distancia entre lo dramático y lo épico que va a vertebrar su ensayo en su conjunto:

El conjunto del drama se deriva, en suma, de su origen dialéctico. No surge gracias a un yo épico que se interne en el seno de la obra, sino gracias a la superación —continuamente alcanzada y anulada continuamente— de la dialéctica interpersonal que se hace palabra en el diálogo. También en este sentido el diálogo es el soporte del drama. Que el drama exista dependerá de si el diálogo es posible (Szondi, 2011: 78).

Respecto al tema fundamental de la recepción en España de las nuevas corrientes teatrales, las fuentes proceden de dos ámbitos: las opiniones de los observadores contemporáneos, concretadas en artículos en las revistas de mayor difusión de la época, y la real actividad de representación espectacular en los teatros españoles de obras adscribibles a los nuevos moldes dramáticos. La divergencia de resultados es lo primero que se señala. Entre los del primer grupo, el relevante número, en todo caso, de ejemplos señala un movimiento de opinión atento e informado. Estos textos a menudo toman impulso de una actividad crítica de denuncia del fenómeno que se sigue mencionando como «la decadencia del teatro español», debida, en especial modo, —opina, por ejemplo, Unamuno— a «la difusión hipertrófica del género chico y la vacuidad de éste» (1896-1998: 157).³ También Galdós reitera el concepto, subrayando lo inoportuno de las soluciones encontradas:

3. «El padecimiento de nuestro teatro que aquí se señala es en gran parte obra de nuestro ingenio nacional que ve la realidad en discreto y mosaico, caleidoscópicamente, a cachos, es obra del mismo temperamento que lleva a nuestro autores de artículos festivos a hacerlos ensartando chistes sin unidad orgánica, incapaces, al parecer, de que surjan los chistes del artículo mismo, como flores de una mata, y mucho más incapaces, por

Que el teatro está en decadencia es cosa que ya huele a puchero de enfermo; tanto se ha hablado y escrito de esto. El público se cansa de las viejas formas dramáticas, se las sabe de memoria, conoce los resortes tan bien como los autores más hábiles, y apenas halla atractivo en las obras que años atrás eran su encanto. Conformes todos en deplorar el mal causado por el amaneramiento, no lo están en su remedio, pues mientras unos siguen apegados a la rutina y no ven más arte dramático que el consagrado por la tradición, otros pretenden vaciar este arte en moldes enteramente nuevos, renovando en absoluto lo que podríamos llamar el organismo escénico. En uno y otro sistema hay evidente exageración (Pérez Galdós, 1923: 151).

A partir de ahí, sin embargo, algunos críticos empiezan a detectar y a comentar cierto ineludible desplazamiento de enfoques, ciertos desvíos de la norma dramática que, sin duda alguna, llegan a percibirse en España, aunque, todavía, de forma relacionada con la concepción del texto, con su dramaticidad, más que con su potencial teatralidad. Se trata, en las palabras de Ángel Guerra desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, de «un ansia de novedad una sed revolucionaria y una pasión de *snobismo* artístico» (15-03-1906: 166) y, a pesar de no llegar a contagiar los gustos del público, aunque sí en parte la producción de los dramaturgos, revela una capacidad receptiva de estímulos innovadores en ciertas esferas de la intelectualidad. En el mismo artículo recién citado, el crítico subraya sobre todo el sentido evolutivo, el proceso de cambio en un caótico devenir de soluciones:

Así surgen en el teatro, como en otros géneros literarios, tantas orientaciones, tanteos, aciertos, impulsos progresivos, saltos atrás. La evolución empuja hacia adelante en busca de conceptos nuevos y de formas desconocidas en que encarnarlos, muchas veces reformando los moldes clásicos; el atavismo estético hace retroceder el arte a las formas primitivas, a la sencillez más candorosa exagerando la simplificación de los moldes escénicos. [...] Pásase, sin transiciones suaves que marquen los términos lógicos de la evolución, en una mezcla de tendencias contradictorias y de ritos artísticos en pugna, del drama simbólico, con sentido social, de ímpetus revolucionarios que han creado los dramaturgos escandinavos con Ibsen y Bjöerson, al idealismo exaltado de Banville y Rivière, que encarna en figuras sin cuerpo y sin alma, teatro de proyecciones espirituales, de creaciones poéticas (Guerra, 1906: 166).

El análisis que sigue, y que va a introducir las referencias a las figuras de Hauptman y Maeterlinck, con su postura romántica acerca de una innata contraposición entre la producción septentrional, reflexiva, intelectual y pragmáti-

lo que se ve, de hacer artículo chistoso de chistes, con gracia difusa y de conjunto que se derrame suavemente por sus partes todas» (Unamuno, 1998: 158).

ca, y la meridional, instintiva, irracional y pasional,⁴ denuncia ya, en todo caso, una ausencia en España, la de dramaturgos y espectadores potencialmente sensibles y receptivos. *Azorín* traduce por primera vez al castellano *La intrusa* de Maeterlinck, publicándola en 1896 en Valencia,⁵ como parte de una actividad de traducciones de textos de los dramaturgos europeos que, en todo caso, marca la existencia de una recepción española, aunque toda volcada a la consistencia dramática de estas obras y que, de forma esporádica, desarrolla su vertiente representativa en acontecimientos espectaculares que puedan fijar su teatralidad. De ahí que la influencia del teatro naturalista y simbolista europeo encuentre más directa acogida en la novela española noventayochista y de vanguardia, estableciendo con la dramaturgia relaciones restringidas a determinadas figuras de intelectuales, entre los cuales sin duda Galdós. Resulta relevante el caso del drama del autor canario *Los condenados*, que, tachado como fracaso en su estreno el 11 de diciembre de 1894, registra un notable cambio de acogida al cabo de dos décadas, cuando, el 6 de abril de 1915, en el Teatro Español se representa una «revisión teatral» del drama con un gran éxito de público y de crítica. En la reseña firmada por Manuel Bravo publicada en *El Heraldo de Madrid* el 7 de abril se subraya una mayor madurez en el público ya que «[...] “Los condenados” nos ha parecido otra obra. Con razón asocia la crítica ese admirable drama al recuerdo de “El poder de las tinieblas” y de “La tempestad” de Ostrowski [...]. Galdós viene a ser en “Los condenados” algo así como un Ibsen cristiano» (Bravo, 1915: 3).

El proceso de renovación cultural al que se acompaña, en lo específico de esta reflexión, una innovación teatral, recibe una más pronta acogida en Cataluña. De hecho, es allí donde encuentra un terreno muy fértil sobre todo en el ámbito de la reflexión teórica, ya encaminada por parte de los intelectuales catalanes que preconizan una reforma de amplio sentido de la sociedad de la Restauración y que reconocen estímulos y propuestas proficuas en las nuevas tendencias del teatro europeo. «Sus banderas reivindicativas» (Rubio Jiménez, 2006: 32), así como la obra de autores como Ibsen, que está llevando adelante la renovación política y cultural de su país como parte del proceso de emancipación de la lengua y la literatura danesas en Noruega empezado en 1848. Escribe Marisa Siguán:

Desde la perspectiva regeneradora promocionan los hombres de *L'Avenç* la representación de *La Intrusa* de Maeterlinck en la «Festa Modernista» de Sitges, fiesta que cumple la función de aparición pública y programática del modernismo en toda su variedad de tendencias (1990: 27).⁶

4. «Teatro nebuloso, psicológico, de marcado carácter intelectual, el de escandinavos y tudescos, contrasta extraordinariamente con el teatro de los latinos, lleno de sol, de pasión y de vida» (Guerra, 1906: 166).

5. El texto se encuentra disponible en la «Casa-Museo Azorín».

6. Se trata de la segunda fiesta modernista de Sitges, el 10 de septiembre de 1893.

De hecho, las primeras referencias a Ibsen llegan a Barcelona en 1892 en forma de eco de los escándalos producidos por las representaciones de sus obras por el Théâtre Libre de Antoine, y de la misma forma llegan las noticias sobre Hauptmann. Por lo tanto, se hace relevante el recorrido a través de Francia de la recepción española de estos autores, ya que solo más tarde se traducirán los textos de su lengua original. En todo caso, circulan y se reciben entre los intelectuales catalanes unos modelos culturales que proponen esencialmente una denuncia y una regeneración. La convicción de que es posible renovar el sistema social a partir de la cultura y, en especial, a partir del teatro informa la actividad reflexiva de José Yxart, que en esos años está preparando su imprescindible *El arte escénico en España*. Sin embargo, ya en anteriores ocasiones había denunciado la necesidad de una renovación teatral basada en su adecuación a modelos más realísticos y modernos, con la burguesía ciudadana como protagonista en ambientes reconocibles por ella. Lo que le interesa especialmente de los dramas de Ibsen son los personajes con su carácter conflictivo respecto a la norma social en que están instalados y una estructura formal libre de una sobrecarga de teatralidad que, en cambio, reconoce en el teatro español contemporáneo. En *El arte escénico en España* escribe:

En realidad, pocos, muy pocos, plantearon en España tales cuestiones en sus precisos términos. Sólo recuerdo un artículo de Clarín (1879) donde se exponga punto por punto aquella teoría: la acción dramática «como fragmento de la vida toda, y con subordinación a todo lo no representado», aboliendo tantos comunes artificios aprendidos no directamente en la observación de la vida, sino en el mismo teatro, convertido en arte de arte; los caracteres, determinados é influidos por el *medio ambiente*, como sujetos a *experimentación artística*, á un tiempo movidos por la lógica de los hechos, combinada con la lógica del temperamento propio; exclusión de *tipos*, substituídos por individualidades vivas; lenguaje natural, corriente, un «resumen de la lengua hablada» con el movimiento y el tono de la conversación, del genio propio de cada interlocutor etc., etc. (Yxart, 1987: 90).⁷

En Madrid será *La España Moderna* la que introducirá la figura de Ibsen, ya en 1891, al publicar el estudio «El teatro de Ibsen» traducido del *The Quaterly Review*, y luego, por ejemplo en el número XLIV (agosto de 1892) la traducción de

7. Yxart se refiere aquí al artículo de Clarín «Del teatro», recopilado por el autor en 1881 en su *Solos de Clarín*. La cita completa sobre la unidad de acción resulta muy interesante: «La acción dramática no debe ser más que fragmento de la vida toda, tal como es, con relaciones de antecedentes, de consiguientes, de coordinación y subordinación con todo lo no representado, de lo que depende necesariamente, sin que el autor deba esforzarse en ocultar esta dependencia. El interés y la unidad de la acción no deben estar en la abstracción ingeniosa del poeta que supone, contra la realidad, acontecimientos casuales que por sí solos representan un mundo aparte, suficiente para retratar en miniatura todo un orden de la vida; el interés del drama debe estar en el fondo del ser dramático, por un lado, y por otro, en el resultado de sus relaciones con la realidad en que se mueve, relaciones necesarias en todo caso, vulgar o extraordinario [...]» (Clarín, 1971: 61).

una biografía de Enrique Ibsen firmada por su traductor alemán Ludwig Passarge y, a continuación, una parte muy larga de la obra *Casa de muñecas* que se continuará en el número siguiente de la revista, así como la publicación también de *Espectros* y *Hedda Gabler*.⁸ Respecto a la vertiente de la representación escénica, según recuerda Rubio Jiménez, el teatro de Ibsen «fue introducido [...] por las compañías extranjeras en sus giras por la península. En el repertorio de éstas, con todo, solo se incluyó a Ibsen cuando se puso de moda en París» (1982: 52), y el caso de *Espectros* resulta emblemático ya que Novelli no lo representa en España en 1892, probablemente por su fracaso en Italia, y lo hará solo en 1894 y 1896, «cuando ya nadie podía negar la evidencia de la importancia de Ibsen como dramaturgo innovador» (Rubio Jiménez, 1982: 53).

Conocidas y examinadas son las palabras que Galdós dedica a exponer su reflexión sobre el «cataclisma en el teatro occidental» (Rubio Jiménez, 2006: 30) que supusieron las traducciones y las representaciones de las obras de los dramaturgos naturalistas/simbolistas europeos. Especialmente el prólogo a la edición impresa de *Los condenados* (1894), escrito a raíz de una reacción al fracaso del estreno en que el autor intenta desarticular su obra para encontrarle el defecto y entre lo que más le parece molesto es la referencia, en el artículo de Francisco Fernández Villegas, *Zeda*, publicado en *La Época* el 12 de diciembre de 1894, a cierta relación «inoportuna» de su drama con Ibsen y el simbolismo. El celeberrimo *incipit* del párrafo, «Esto del simbolismo es ahora la ventolera traída por la moda, y muchos que de seguro no la entienden al derecho, nos traen mareados con tal palabreja» (Pérez Galdós, 2009: 425-426), nos devuelve en seguida el tono de tal reacción. En las consideraciones que siguen hasta se vislumbra una falsa antítesis: «Para mí, el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material», y, más adelante, «[...] eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca» (Pérez Galdós, 2009: 425-426). Más allá de medir las palabras de Galdós, ya ampliamente desmontadas por la crítica,⁹ es relevante evaluar su siguiente declaración de conocimiento, y muy de cerca, de las obras del dramaturgo noruego junto a la reivindicación para su *Los condenados* a errores estructurales, más que al «ideal», a la base intelectual en la cual ha nacido:

Divido las de Ibsen en dos categorías. Las de complexión sana y claramente teatral, como *La casa de muñecas*, *Los aparecidos*, *El enemigo del pueblo*, me enamoran, y parécenme de soberana hermosura. Las que comunmente se llaman simbólicas, como *El pato silvestre*, *Solness*, *La dama del mar*, han sido para mí ininteligibles; y fuera de alguna escena en que maravillosamente se revela el altísimo ingenio de su

8. Para un repaso de la bibliografía de la época sobre el argumento, véase Jesús Rubio Jiménez, 1982.

9. Véase Berenguer (1989), Thion Soriano-Mollá (2004).

autor, no he hallado en ellas el deleite que seguramente encontrarán los que sepan desentrañar su intricado sentido. [...]. Lo que de nebuloso y soporífero se haya encontrado en la infeliz obra que motiva estas líneas, hay que achacarlo a errores intrínsecos, y quizás a malogrados esfuerzos por alcanzar un ideal, hacia el que, con alas tan cortas y pulmones tan débiles, no debí tender el vuelo (Pérez Galdós, 2009: 426).

Cuando en 1902 Galdós escribe otro prólogo, a la edición de *Alma y vida*, una vez más reclama el derecho de un espacio paratextual de expresión para el autor, en que puedan asimilarse el producto artístico y la reflexión intelectual que lo motiva y le da consistencia, como ámbito metapoético de proficua confrontación entre emisor y destinatario. De hecho es un interlocutor al que se está apelando Galdós en este texto. Aquí se coloca otra reflexión sobre el simbolismo al que se adscribe su nuevo drama, ineludiblemente vinculado al contexto histórico de referencia, según lo que Szondi (2011) define como esencial para el drama moderno. Galdós escribe:

En cuanto a la forma de simbolismo tendencioso, que a muchos se les antoja extravagante, diré que nace como espontánea y peregrina flor en los días de mayor desaliento y confusión de los pueblos, y es producto de la tristeza, del desmayo de los espíritus ante el tremendo enigma de un porvenir cerrado por tenebrosos horizontes. Y el simbolismo no sería bello si fuese claro, con solución descifrable mecánicamente como la de las charadas. Déjenle, pues, su vaguedad de ensueño y no le busquen la derivación lógica ni la moraleja del cuento de niños. Si tal tuviera y se nos presentaran sus figuras y accidentes ajustados a clave, perdería todo su encanto, privando a los que los escuchan o contemplan del íntimo goce de la interpretación personal. Movióme una ambición desmedida, no exenta de desconfianza, a poner mano en empresa de tan notoria dificultad: vaciar en moldes dramáticos una abstracción, más bien vago sentimiento que idea precisa, la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre (Pérez Galdós, 1990: 521-522).

Sin duda, el drama galdosiano que da comienzo a la actividad teatral del autor canario en 1892, *Realidad*, sienta sus bases bien formales bien conceptuales en esta misma postura cultural, así como sus soluciones textuales están vinculadas con las sugerencias innovadoras europeas. El diálogo desencadena ya no el desarrollo de la acción, de las escenas, de las relaciones de un tejido vital de personajes en movimiento exterior, sino la auscultación de conciencias que buscan una comunicación más allá de las convenciones burguesas, aunque quedando profundamente ancladas en valores íntimos e individuales, como la amistad, la libertad de la conciencia individual, el respeto de las elecciones de los demás y la fidelidad consigo mismos. Escribe Szondi: «El predominio absoluto del diálogo —del ejercicio de la palabra entre personas— refleja la circunstancia de que

el drama se funda en el retrato de la relación interpersonal y que sólo tiene en cuenta lo que sale a relucir en ese ámbito específico» (2011: 73). El dialogismo de la acción verbal en *Realidad* es ineludible, incluso con figuras psíquicas, «la Imagen» y «la Sombra» que habían poblado las páginas escritas de la novela hablada y que ahora se concretan en el escenario en esa «imagen subjetiva de Federico Viera» de la última escena, informando, a la vez, delante del espectador, lo visible y lo subterráneo de las existencias que se están representando. Escribe Dolores Thion: «Pérez Galdós proponía símbolos que eran códigos de la realidad, creaban un lenguaje autosuficiente y revestían las ideas con formas sensibles» (2004: 553). De ahí que las coordenadas espaciales y cronológicas puedan presentarse de forma convencional y, a la vez, deformadas por efectos psíquicos en alucinaciones o visiones:

OROZCO. —¡Ah, sí!... (*Con inspiración súbita*) Parece que mi razón se ilumina con poderosa luz, sí... y poseo la verdad... [...]. Parece que alguien entra en el salón. Sí, una persona..., un hombre... [...] Alguien está allí..., le conozco... Federico... (*La imagen de Federico aparece en el billar*) Te conocí..., te esperaba. Tu presencia no me causa terror, imagen del que fue mi amigo [...]. No te alejes, ven... Este sentimiento infame me acongoja, me empequeñece, y con poderosa voluntad lo arranco de mi alma. Vuelve a mí..., quiero verte. (*La imagen vuelve a mostrarse*). Eres mi idea fija, como yo fui la tuya. Eres mi propio pensamiento, la luz que alumbraba mi razón, revelándome el sentido de tu lastimosa tragedia y los móviles de tu muerte.... Sé que moriste por estímulos del honor y de la conciencia, porque la vida se te hizo imposible entre mi generosidad y tu delito, entre el bien que te hice y el mal que me hiciste. Si en tu vida hay no pocas ignominias, tu muerte es un signo de grandeza moral. Tú y yo nos elevamos sobre toda esta miseria de las pasiones, del odio y del vano juicio del vulgo. No sé aborrecer. Me has dado la verdad y yo te doy el perdón. Abrazame. (*Dirigiéndose a la imagen, que se desvanece cuando Orozco le tiende los brazos*) (Pérez Galdós, 2009: 112-113).

Y hasta los monólogos o los apartes buscan un tú en la simbólica duplicación de seres que componen al individuo:

FEDERICO. —[...] Quiero estar solo. No me agrada más conversación que la mía, como la de un amigo que se despide... Porque yo me marchó, yo me rindo, yo no puedo vivir así (Pérez Galdós 2009: 94).

AUGUSTA. —(*Aparte*) Y toda la verdad, toda, toda, es imposible de decir... Diría que me siento menos arrepentida que culpable, y que ningún afecto, ninguno, borraría de mi corazón la imagen del pobre muerto. Diría que entre tu santidad, que admiro, y mis debilidades, de que me acuso a Dios, hay un abismo que humanamente no puedo salvar... ¡Contradicción, pena horrible sin el recurso de poder aliviarla confesándola!... ¡Cómo decirte que me infundes veneración, ternura fraternal, pero que el

amor, la flor de la confianza humana, no puede nacer en esta unión árida y glacial?... No sé ver juntamente en ti al esposo y al sacerdote... Sepáralos, y quizás nos entenderemos. (*Angustiada*) ¡Y si esto digo, no habrá perdón, no puede haberlo!... ¡Y si miento tampoco! (*Con resolución*) ¡Imposible! (*Dirígete a la alcoba sin llevar el libro*) Dios me perdonará... cuando lo merezca (Pérez Galdós, 2009: 111).

El espacio dibujado por las acotaciones que luego observa el espectador mantiene el necesario detallismo naturalista, espacio siempre cerrado y habitado por múltiples signos que definen a los personajes: despachos, salones y más cuartos comunicando entre ellos en perspectiva, aunque a través de puertas entreabiertas o vidrieras; voces que llegan, sonidos y luces que denuncian presencias alrededor, sobre todo para el público que, al mismo tiempo, presencia el silencio y la penumbra en los cuales se produce la crisis del protagonista del drama.

ACTO PRIMERO —*Sala en casa de Orozco, decorada y amueblada con elegancia y lujo. En el foro dos grandes puertas. La de la derecha conduce al billar, y por ella se descubre parte de la mesa, y se ven los movimientos de los jugadores. La de la izquierda comunica con el salón, y por ella se distingue parte de esta pieza y algunas de las personas que están en ella. Entre estas dos puertas, chimenea o un mueble de lujo. En el lienzo lateral de la derecha, dos puertas: una conduce al despacho de Orozco; la más próxima al público, a la alcoba. En el lienzo de la izquierda, una puerta, por donde entran los que vienen de fuera de la casa, y un balcón. Las dos puertas del fondo se cierran (cuando la acción lo indique) con vidrieras. A la izquierda, cerca del espectador, una mesa con una planta viva, libros, lámpara de bronce, recados de escribir. Es de noche.* (Pérez Galdós, 2009: 19)

De esta forma, la fórmula decimonónica de la relación triangular, tan ampliamente explotada, revela una inesperada potencialidad en la compleja geometría de las relaciones que el espacio familiar ofrece a los nuevos dramaturgos. Si la Nora ibseniana escandaliza a los espectadores contemporáneos por su abandono del hogar, el Orozco galdosiano suscitará una reacción similar al perdonar y al reconocer un sentido nada convencional a la infidelidad de Augusta y a la trágica solución de Federico.

Una vez más se registra un intento de renovación, por lo tanto, en la construcción de los caracteres, más allá del «marido engañado, que siempre es el mismo, y ha venido a ser un verdadero muñeco de cartón» (Pérez Galdós, 1923: 156), para saltar la frontera del «telón adentro» con su moral convencional y con su codificada teatralidad. El interés de Galdós, compartido con los dramaturgos europeos, iba hacia la revitalización dramática de caracteres representando seres concretos, aunque siempre impulsados por caóticas tensiones de su interioridad.

Bibliografía

- ALAS, L., «Clarín» (1871), *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza.
- BEREGUER, Á. (1989), «Teatro y teatralidad en Galdós», *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Prensa universitaria (13-26).
- BRAVO, M. (1915), «Español: Los condenados», *El Heraldo de Madrid* (07-04-1915) (3).
- DIEGO, R. de (2011), *Introducción a Émile Zola, El naturalismo en el teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación Directores de Escena de España (7-59).
- ECO, U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, RCS Libri.
- FERNÁNDEZ VILLEGAS, F., *Zeda* (1894), «Los condenados», *La Época*, (12-XII-1894) (1).
- GANIVET, Á. (1905), *Los hombres del norte. El porvenir de España*, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez.
- GUERRA, Á. (1906), *Ilustración Española y Americana*, (15-03-1906) (166-167).
- JAKOBSON, R. (1966), «Aspetti linguistici della traduzione», *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli (56-64).
- MAETERLINCK, M. (1896), *La intrusa. Drama en un acto y en prosa*, arreglado por J. Martínez Ruiz, Valencia, Imp. de Francisco Vives Mora, 1896.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1899), «***», *Revista Nueva*, (25-06-1899), v. 1 (638).
- (1923), *Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento.
- (1990), *Prólogo a Alma y vida*, en *Obras completas*, v. iv, Madrid, Aguilar (521-533).
- (1993), *Prólogo a El abuelo. Novela en cinco jornadas*, Las Palmas de G. C., Ediciones del Cabildo Insular de G.C (247-250).
- (2009), *Realidad*, ed. de Y. Arencibia, Las Palmas de G. C., Ed. del Cabildo Insular (15-113).
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico.
- (2006), «Así que pasen cien años», *ADE*, 110 (30-33).
- SIGUÁN, M. (1990), *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- SUÁREZ FALCÓN, J., *Jordé* (1943), *Galdós y el teatro contemporáneo*, Las Palmas de G. C., Imprenta T. E. M.
- SZONDI, P. (2011), *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson.
- THION SORIANO-MOLLÁ, D. (2004), «Galdós e Ibsen, indagaciones para la modernidad teatral», en Y. Arencibia, M. del P. Escobar, R. M.^a Quintana (eds.), *Galdós y la escritura de la modernidad*, Las Palmas de G. C., Ediciones del Cabildo Insular de G. C. (545-541).
- (2006), «En los albores del simbolismo teatral. Galdós entre encrucijadas europeas», en M. Á. Lozano, *El simbolismo literario en España*, Alicante, Universidad de Alicante (131-196).

- UNAMUNO, M. de (1998), «La regeneración del teatro español», ed. de J. Rubio Jiménez, *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España (151-175).
- YXART, J. (1987), *El arte escénico en España*, Barcelona, Alta Fulla.
- ZOLA, É. (2011), «Los decorados y los accesorios», en *El naturalismo en el teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación Directores de Escena de España (148-164).

Estética y filosofía del viaje en las *Impresiones* (1880) y los *Diarios de viaje* (1897) de Isaac Albéniz

Nieves PUJALTE CASTELLÓ
Texas State University

El siglo XVIII y XIX es la época de los «grandes viajes», de las expediciones a los lugares más recónditos del globo, en los que no se tienen en cuenta límites ni barreras geográficas. Alexander Humboldt, Charles Darwin, David Livingston, Jorge Juan y Antonio de Ulloa se encuentran entre quienes llevados por la curiosidad científica o la afición al descubrimiento y la investigación nos han dejado testimonio con sus relatos. El propósito dominante de estos viajeros es el acopio de datos científicos, la investigación, observación y descripción del mundo ya sea en el campo de la botánica, la astronomía, la geografía o la zoología,¹ aunque en ellos continúa presente el elemento personal que ya había sido vislumbrado en los *Diarios* de Colón.² Hubo también viajes de placer, deportivos y educativos del que dieron cuenta por escrito dando lugar a una abundante producción de narraciones de viajes. Aquellos escritores improvisados provenían de todo tipo de profesiones y medios sociales, como muestran Valérie Boisser, condesa de Gasparín, el congresista norteamericano Samuel Sullivan Cox o el músico catalán Isaac Albéniz, y aportaron nuevas perspectivas e interpretaciones de los lugares que conocían por primera vez. Si bien el motivo de su viaje es diverso, también lo fueron las formas de escribir el relato que abarcan desde guías de viaje, hasta cartas, diarios y relatos de carácter testimonial o novelesco. Se recoge en estas narraciones una amplia gama de estilos, pues a veces son objetivos y escuetamente informativos y en otras ocasiones son líricos y nos revelan las sensaciones íntimas del autor. Las diversidades son obvias, pero coinciden en utilizar la literatura de viajes como un camino de expresión para la exploración tanto personal como

1. Este énfasis en la experiencia empírica está basado en un nuevo discurso científico, heredero del siglo anterior. Eric Leed señala que en el siglo XVI se acuña, por ejemplo el término «Apodemik», para describir el método del «viaje racional», una técnica para mantener un diario de viaje, de observación y de análisis. De acuerdo con este método la observación tenía que dividirse en dos categorías: espacio físico y gentes, y había de iniciarse siempre desde el análisis y descripción del conjunto, para luego ser progresivamente reducido a sus partes, que a su vez se dividían en otras. Al final de este proceso todas las partes debían reunirse una vez más a través de sus semejanzas y listadas en tablas sinópticas (Leed, 1991: 186).

2. Véase Campbell, 1988: 209.

del mundo físico y la realidad social que les rodeaba.³ En este trabajo, quiero analizar cuál fue la estética y filosofía del viaje de Isaac Albéniz en sus *Impresiones* (1880) y *Diarios de viaje* (1897), pues nos ayudan a conocer su identidad personal y literaria.

Una de las preguntas que suscita todo libro de viaje es la motivación que impulsa al viajero a emprenderlo, a las razones que le llevan a separarse de un medio que le es familiar a otro desconocido pues en su respuesta se encuentra también la clave para empezar a configurar la identidad del viajero. En sus *Impresiones* Isaac Albéniz señala dos de las motivaciones fundamentales para el viaje que emprende: por un lado, está su deseo de continuar su formación musical con Liszt,⁴ quien se encuentra en Budapest, y, por otro lado, está su espíritu intrépido y su anhelo de aventura.⁵ A pesar de que en aquella época Albéniz atravesaba dificultades económicas, estas no son obstáculo para el viajero. Esta voluntariedad del viaje y este anhelo de conocimiento inserta a Isaac Albéniz dentro de lo que Eric Leed en su estudio *The Mind of the Traveler* categoriza como «la edad moderna del viaje» (1991: 13-14). Los *Diarios* escritos casi una treintena de años después de sus *Impresiones* nos presentan a un artista ya consagrado en España que busca el reconocimiento de la crítica europea a partir de la representación de su opera *Pepita* basada en la novela de Juan Valera. Albéniz recoge sus impresiones y vivencias en forma de diario y se presenta a sí mismo como una persona humilde, modesta y con un espíritu luchador y un constante deseo de mejorar su trabajo que le lleva a preguntarse tras ser agasajado por la mejor crítica alemana y austriaca: «Pero, señor, ¿qué encuentra toda esa gente en mi música, para que de esa manera la ensalcen y respetuosamente la miren?» (2009: 66). Muy consciente de sus limitaciones personales añadirá más tarde: «demasiado sé dónde me aprieta el zapato» (75).

Las motivaciones fundamentales que llevan a Isaac Albéniz a la narración del viaje no buscan satisfacer ni el oportunismo económico ni el editorial que dio lugar a una abundante producción de narraciones dentro y fuera de las fronteras españolas.⁶ Aquellos relatos contribuyeron al conocimiento de lugares estimados de interés y también popularizaron la afición a toda una gama de prácticas sociales, de placeres y distracciones.⁷ Sin embargo, en ocasiones aquellos

3. Véase Porter, 1991: 26.

4. Liszt era ya un hombre muy anciano en aquella época, pero recibía a cuantos artistas e intelectuales se acercaban a verle. De la relación Albéniz-Liszt, el filósofo francés Vladimir Jankélévitch escribe: «Si bien Albéniz debe mucho a Chopin en algunas de sus nostalgias, se parece a Liszt en todo lo que en él es vital, rapsódico, y futuro» (citado por Ruíz Tarazona, 2009: 23).

5. I. Albéniz afirma al inicio del diario: «Viva el salero y los mozos *críos* que no tienen miedo a nada. ¡Olé! con ¡olé!» (12).

6. Véase Korte, 2000: 2.

7. Las revistas de la época, como *La Esfera*, *El Museo de las Familias*, *La Ilustración Española y Americana*, *Las Provincias* y *Blanco y Negro*, destinaron numerosos artículos a lugares estimados de interés. Véase: Anónimo, «Notas de verano. En el mar», *Blanco y Negro*, 228, 14 septiembre de 1895; Anónimo, «Ciudades de placer. Niza, encanto de la Costa Azul», *La Esfera*, 581, 21 febrero 1925; Anónimo, «Playas inglesas», *Blan-*

viajeros contribuyeron a la difusión de prevenciones y prejuicios culturales. Tómese, como ejemplo, Mary Eyre quien en el mismo *Prefacio* de su relato titulado *Over the Pyrenees into Spain* (1865) menciona cómo fue su editor Richard Bentley quien le propuso llevar a la literatura las experiencias de una mujer al «otro lado de los Pirineos» (1865: VII). El conocido proverbio de «España empieza en los Pirineos» difundido principalmente por los escritores franceses⁸ quedaba así reafirmado por las experiencias de la viajera quien situó a los españoles entre la civilización y la barbarie.⁹ Las motivaciones fundamentales que impulsan a Albéniz a la narración del viaje son diferentes a las de aquellos escritores y están muy influenciadas por sus circunstancias personales. Por un lado, están las *Impresiones* en donde el joven viajero se presenta ilusionado en sus planes futuros y busca la utilidad de unos apuntes que le puedan servir «otra vez que haga el viaje» (15); y, por otro lado, están los *Diarios* en los que recoge la nostalgia de su tierra y de su gente, de su esposa Rosina y de sus hijos a quienes recuerda desde la distancia. La redacción de su relato le ayuda a desahogar sus frustraciones personales, y a reflexionar sobre sus vivencias diarias y a compartir con su hijo todo ese «cúmulo de trabajos, penalidades, que he tenido que llevar a cabo para ganarme miserable sustento» y añade «[pues] ha sido la mía una lucha homérica, contra todo lo que podía acercarme a la pobreza» (56). El viajero rompe así las distancias físicas que le alejan de su familia y se acerca emocionalmente a sus seres queridos.

Estos relatos de viajes nos presentan a Albéniz dotado de un profundo interés y curiosidad por gran variedad de asuntos, que incluyen desde paisajes naturales, monumentos hasta costumbres y tipos sociales. Bruselas, Viena, Praga y Budapest se encuentran entre las ciudades que forman parte de su itinerario y que retrata convirtiéndose progresivamente en el espacio representativo de la nueva realidad económica y social capitalista, en el «símbolo de la modernidad» (Spears, 1970: 74). La mirada del viajero se muestra abierta a la vida que se desarrolla en sus calles, un viaje «sin guía», aún a riesgo de perderse la visita a alguno de los monumentos, vistas o museos preceptivos, que el escritor narra, teóricamente al menos, desde el camino mismo, pues la forma compositiva del diario le permite consignar el encuentro con cuanto ve con la mayor proximidad temporal posible. Este tipo de composición acerca las *Impresiones* y *Diarios de viaje* a la literatura romántica, pues el narrador no disuelve su personalidad en el interés del asunto, ni actúa a la manera del narrador impersonal de las guías

co y Negro, 280, 12 septiembre 1896; C. Bareiro Pereyra, «Monte Carlo y el Casino», *La Esfera*, 352, 2 de octubre 1920; A. R. Bonnat, «Las postales veraniegas», *La Esfera*, 605, 8 agosto de 1925; Anónimo, «El veraneo en Santander», *La Esfera* 247, 28 agosto 1920; L. Gabaldón, «El tren botijo. Humorada», *Blanco y Negro*, 277, 22 de agosto de 1896; y C. Frontaura, «Tipos madrileños. Excursión veraniega», *La Ilustración Española y Americana*, xxxii, 30 agosto de 1887 (118-119).

8. Véase Manning, 1870: 15.

9. En su relato Mary Eyre reafirma la imagen tradicional de España como la otra cara de Europa y califica a los españoles de vivir en «state of semi-civilisation» (1865: vii).

de viaje que simplemente compila información, sino que centra su interés en sí mismo y en las sensaciones o reacciones emocionales que esas impresiones visuales le provocan.¹⁰ La mirada de Albéniz recoge la transformación del cambiante mundo de la Europa de la segunda mitad del XIX y describe con nostalgia un mundo que estaba en proceso de ser solo un recuerdo. Destaca el pintoresquismo de la vestimenta tradicional de los húngaros, a diferencia de la de los españoles de quienes afirma con relación de la influencia europea que «imitan lo malo y no lo bueno» (20); la hermosura de las danzas húngaras de Brahms increíblemente bien tocadas que le dan «ganas de llorar» (21), por lo que no duda en afirmar sentirse «en el quinto cielo» (16) y desearía que «esto [este viaje] durase eternamente» (16). Sin embargo, la capital húngara, que había dado lugar a proclamas tan emocionadas del viajero por el respeto de las tradiciones, se incorporaba simbólicamente al mundo moderno con la llegada del ferrocarril a los lugares más accidentados de su geografía. Albéniz lamentaba la pérdida del pintoresquismo y del color local en sus paisajes con el desarrollo de los transportes:

La civilización, que lo alcanza todo en este siglo, ha encontrado medio de hacer un ferrocarril hasta en esta montaña, lo cual quita a la ascensión un gran interés bajo el punto de vista pintoresco; un asno aparejado al estilo del país; una tartana desvenecijada hubieran dado color local mil veces preferible al estúpido coche del camino de hierro; [...] (23).

Esta postura refleja una crítica de las consecuencias de la aplicación del progreso que se establece en base a argumentaciones estético-culturales. Esta posición es afín a las ideas de los culturalistas preurbanistas, como Pugin, Ruskin y Morris, que Lily Litvak formula como «crítica culturalista de la ciudad moderna» (1975: 99), pues destacan las aberraciones estéticas en la ciudad moderna en donde se construye con prisas y sin consideraciones estéticas rompiendo los vínculos con el pasado y la tradición. Así, si ante la ciudad moderna destacan las aberraciones estéticas y las consecuencias sociales nefastas en las fábricas,¹¹ la ciudad antigua representa la superación de todo aquello que critican: un entorno armónico en donde se cifra la historia de la humanidad.¹²

10. Véase Porter, 1991: 39.

11. Las interpretaciones del mundo laboral en la literatura española forman parte del interés por este tema que predominó en el naturalismo europeo y americano. Encontramos alusiones al trabajo en los recuerdos de las minas de carbón en *La Regenta* (1884) de Clarín, los constantes trabajos para ganarse el sustento de las gentes dedicadas a la pesca en *Flor de Mayo* (1895) de Blasco Ibañez y la existencia difícil de las cigarreras en *La Tribuna* (1882) de Pardo Bazán. De hecho, la cigarrera, ya descrita por los costumbristas como «tipo» ocupa un lugar destacado en las relaciones de aquellos viajeros. Véase *Dumbar of Northfield*, 1862: 34 y Baxley, vol. I, 1875: 180.

12. Los relatos de viajes parecen ser así, como escribe Jesús Rubio Jiménez, «el recorrido por un museo arquitectónico donde al viajero le impresionan y le conmueven edificios de diversas épocas» (1992: 25).

El ferrocarril no solo ofrecía una imagen renovada del paisaje sino también permitía viajar con más rapidez. Además aumentaba el volumen de pasajeros y mercancías, por lo que se abarataban los precios de los billetes. Se asiste entonces al nacimiento del turismo¹³ y al provechoso negocio turístico de administrar transportes y organizar visitas de interés cuyo modelo fue Thomas Cook, quien abrió Oriente, es decir, Estambul, las posesiones otomanas en los Balcanes, Egipto y Jerusalén a la clase media.¹⁴ Este abismo que media entre el nacimiento del turismo y los «grandes viajes de descubrimiento» (Fernández Cifuentes, 1991: 16) marca un cambio en la concepción del viaje que conlleva la muerte de la aventura y, hasta cierto punto, la falsedad en el conocimiento del mundo, arreglado y dispuesto para el turista. Así, en sus *Impresiones y Diarios de viaje* Albéniz recorre caminos y lugares transitados multitud de veces antes, como ejemplifican los paseos en barca por el Danubio o la visita a la isla Margarita o al Palacio Real de Budapest. A pesar de eso, el estímulo de la aventura continúa actuando como un poderoso acicate que mueve y exalta el ánimo del viajero y que una vez más le inserta a la estética y la filosofía del viaje románticos. Relata así cómo se hizo pasar por un periodista extranjero para satisfacer su curiosidad o cómo compró un billete de segunda clase y se metió sin vacilar en el vagón de primera hasta que le descubrieron y le hicieron pagar la diferencia, o el intento fallido de conquistar una austriaca. Esta búsqueda de aventuras puede interpretarse también como una recopilación de fórmulas retóricas románticas en las que la narración del peligro, excitación y riesgo del viaje ayuda a configurar la ilusión de la aventura. Pero no es más que eso, una ilusión construida, «quimera» y «sueño» de origen libresco.

Este anhelo de aventuras y esta nostalgia del pasado no enturbian su deseo de buscar la utilidad del progreso tecnológico. A diferencia del viajero romántico para quien el desplazamiento a pie se convierte en un medio predilecto de exploración de la realidad y que la crítica vincula con un rechazo del mundo moderno,¹⁵ Albéniz prefiere utilizar todos los medios de transporte moderno, como bombés, faetones, calesas y coches, cuya mayor rapidez y comodidad incentivan su anhelo de conocimiento. Los representa como lugares de encuentro y convivencia con las gentes del país, a quienes describe más como grupos representativos de la sociedad que como individuos. Entre todas las mujeres le llamó especialmente la atención la hermosura de la mujer checoslovaca que compara a la española: «las mujeres llevan pañuelo a la cabeza y el mantón; agréguese que el tipo es muy es-

13. De hecho, los viajeros, que a lo largo del siglo XVIII y buena parte del siguiente, eran casi exclusivamente pertenecientes a la clase adinerada, desde mediados de siglo se centuplicaron y fueron principalmente de la clase media, la cual, como explica Marc Boyer, se benefició del desarrollo del vapor y del ferrocarril (1999: 22-23).

14. Acerca del interés por los viajes en la segunda mitad de siglo, véase el estudio de Lily Litvak titulado *El ajedrez de estrellas. Crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*.

15. Esta insistencia en el desplazamiento físico da título a relatos como el de A. J. C. Hare bajo el nombre de *Wanderings in Spain* (1873).

pañol, moreno, con ojos grandes y negros» (11). Esta búsqueda de semejanzas y diferencias entre españoles y extranjeros constante en su relato es utilizada como método de conocimiento, pues disuelve la diferencia cultural y afirma la identidad de aquél del que parte, porque, señalando lo que es diferente se precisa también lo que es igual.¹⁶

Isaac Albéniz construye por tanto su identidad personal y literaria como viajero romántico, sin embargo a diferencia de estos manifiesta una actitud abierta a la transformación de los tiempos. Sostiene la importancia de mantener las tradiciones, el pintoresquismo y el color local en el paisaje, aunque esto no implica rechazar la utilidad del desarrollo tecnológico. Reconcilia así en sus *Impresiones* y *Diarios de viaje*, como en su música,¹⁷ los dos extremos, el gusto por el mundo pasado y tradicional con el moderno.¹⁸ Sus relatos combinan así las dos modalidades de viajero determinadas por Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes*, el científico y el sentimental;¹⁹ es decir, importa no solo el conocimiento objetivo del mundo, sino también la experiencia personal del viajero que nos aportan en estos relatos desde una imagen realista de aquellas tierras y gentes a otra más idealizada.

Bibliografía

- ALBÉNIZ, I. (2009), *Impresiones y Diarios de viaje*, Madrid, Fundación Albéniz.
- BAXLEY, H. W. (1875), *Spain. Art-remains and art-realities, painters, priests, and princes. Being notes of things seen, and of opinion formed, during nearly three years' residence and travels in that country*, 2 vols, London, Longmans, Green and Co.
- BOYER, M. (1999), *Histoire du tourisme de masse*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CAMPBELL, M. (1988), *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca, Cornell UP.
- CANTARINO, V. (2006), *Civilización y cultura de España*, 5th ed. Upper Saddle River, NY, Prentice Hall.
- CLARK, W. A. (2002), *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, P. Silles (trad.), Turner, Madrid.
- DUNBAR OF NORTHFIELD, S. (1862), *A family tour round the coasts of Spain and Portugal during the winter of 1860-1861*, Edinburgh and London, William Blackwood.
- EYRE, M. (1865), *Over the Pyrenees into Spain*, London, Richard Bentley.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1991), «Los viajes de Alarcón: «Shakespeare tiene la culpa», *Insula*, 535 (16).

16. Véase Porter, 1991: 5.

17. Estos dos extremos también se reconcilian en su música; populares son sus composiciones: *Sevilla, Córdoba, Torre Bermeja y Mallorca* y, por supuesto, *Iberia*, compuesta durante los últimos años de su vida.

18. Véase Cantarino, 2006: 329.

19. Véase Pratt, 1992: 75-78.

- GONZÁLEZ GARCÍA, J. R. (1991), «Viajes y literatura. *La Alpujarra* de Pedro Antonio de Alarcón», *Insula*, 535 (18).
- HARE, A. J. C. (1873), *Wanderings in Spain*, London, Strahan and Co.
- IGLESIAS, A. (1981), *Los grandes compositores*, «Isaac Albéniz», ed. de J. Salvat, vol. 4, Estella (Navarra), Salvat, (230-250).
- JARVIN, R. (1997), *Romantic Writing and Pedestrian Travel*, New York, St. Martin's Press.
- KORTE, B. (2000), *English Travel Writing from Pilgrimages to Post-colonial Explorations*, New Cork, St. Martin's Press, Inc.
- LEED, E. J. (1991), *The Mind of the Traveler: from Gilgamesh to global tourism*, New York, Basic Books.
- LITVAK, L. (1975), *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature, 1895-1905*, Austin, University of Texas Press.
- (1987), *El ajedrez de estrellas. Crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Madrid, Laia.
- (1998), «La literatura española de viajes en la segunda mitad del siglo», *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, ed. de V. García de la Concha, t. 8, Espasa Calpe, Madrid (800-823).
- MAMOU, P. E. (2002), «Isaac Albéniz», *La gran música paso a paso*, Madrid, SAPE.
- MANNING, S. (1870), *Spanish pictures drawn with pen and pencil*, with illustrations by Gustave Doré and other eminent artists, London, The Religious Tract Society.
- MENÉNDEZ PIDAL, G. (1992), *España en sus caminos*, Madrid, Caja de Madrid.
- PORTER, D. (1991), *Haunted Journeys: Desire and Transgressions in European Travel Writing*, New Jersey, Princeton University Press.
- PRATT, M. L. (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1992), «El viaje artístico-literario: Una modalidad literaria romántica», *Romance Quaterly*, 39 (25).
- RUIZ TARAZONA, A. (2009), *Albéniz, soñar España*, Madrid, Fundación Albéniz.
- SPEARS, M. K. (1970), *Dionisyous and the City. Modernism in Twenty-Century Poetry*, New York, Oxford University Press.

Matices de estilo en el diálogo texto literario – texto icónico: *El señor de Bemibre*, de E. Gil y Carrasco (1844)

Montserrat RIBAO PEREIRA
Universidade de Vigo

Son muchas las voces que, desde su publicación, han reparado en la pertinencia de *El señor de Bemibre* en el panorama narrativo de la primera mitad del siglo XIX.¹ Decía Azorín en *El paisaje de España visto por los españoles* (1964: 17) que la novela es «candorosa e infantil», carece de trabazón lógica y su autor no se distingue «por la formación de recios y coherentes caracteres». Sin embargo, estos aspectos son, precisamente, los que demanda el lector de la época,² de ahí que, aun con matices, la obra de Gil y Carrasco figure en el canon de la narrativa romántica como ejemplo de novela histórica.³ El cervantino recurso de los diferentes manuscritos y fuentes como orígenes de lo narrado,⁴ la huida hacia la Edad Media en busca de paralelismos con el presente extraliterario, la recreación de referentes históricos verosímiles, la división maniquea de los personajes (la lucha del bien contra el mal), las anagnórisis y las apariciones misteriosas, así como determinadas técnicas heredadas de la influencia de W. Scott, como el empleo de objetos de carácter simbólico (la trenza, la cinta, las dos libretas verdes), la presencia de curanderos o físicos, generalmente de una «raza enemiga»⁵ (el médico judío de Juan de Lara), la reaparición del que se creía muerto (el propio Álvaro), el uso

1. Este trabajo se inserta en los proyectos INCITE09 104 249PR, financiado por la Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación de la Xunta de Galicia, y FFI2008-00035/FILO, del Programa Nacional de Investigación Fundamental (I+D+I 2008-2011).

2. En palabras de E. Rubio Cremades, «Aventuras y desventuras amorosas de los protagonistas, ambientación medieval, interpretación de la historia de España como si de una aventura se tratara, personajes misteriosos y con un alto concepto del honor serían aspectos que atraían a un determinado lector que prefería, precisamente, estos relatos a los folletines o productos subliterarios de Eugenio Sue» (Rubio Cremades, 2011: 92).

3. Muy conocido es el análisis del profesor R. P. Sebold. A propósito de su lectura crítica de la novela para preparar una de sus clases sobre novela romántica española, señala: «No podía honradamente presentarla como la obra cumbre del género novelístico romántico, porque opino que dista mucho de serlo. Sin embargo, el libro de Gil poseía innegables encantos, verbigracia, el lirismo de sus delicadas descripciones del paisaje del Bierzo» (Sebold, 1996: 237-238).

4. Explica este aspecto W. C. Ríos-Font, 1993. A propósito de la influencia de Cervantes en el discurso histórico romántico, véase C. Mata, 1995.

5. Recojo las palabras de G. Zellers, 1931: 149-162.

de los disfraces para la huida⁶ (los criados del protagonista en las Médulas) o el motivo de los templarios⁷ y su función como elemento estructurante de la acción novelesca, son algunos de los aspectos de este título que han merecido la atención de la crítica. Sin embargo, poco o nada se ha comentado del componente icónico de la novela tal y como se edita por vez primera, aspecto este del que pueden desprenderse interesantes conclusiones acerca de la recepción literaria de que esta narración fue objeto en su tiempo y, a partir de este aspecto, de la dialéctica que se establece entre la estética del género al que pertenece la novela (histórica de origen romántico en terminología de I. Ferreras)⁸ y la adaptación icónica que sufre el estilo de la misma en su puesta en libro de 1844.

El señor de Bembibre se había dado a conocer por entregas en el periódico *El Sol. Diario político, religioso, literario e industrial*, entre el 3 de febrero y el 27 de abril de 1843, y la primera edición verá la luz al año siguiente, en la colección «Biblioteca Popular Económica» que edita F. Mellado. Se trata de un volumen poco cuidado y barato, a juicio de J. L. Picoche (1986: 61),⁹ que, de acuerdo con una tendencia en alza desde mediados de siglo, se adorna con veinte ilustraciones especialmente concebidas para el título al que remiten.¹⁰ Se trata de xilografías a la testa grabadas por Batanero¹¹ a partir de dibujos de Zarza,¹² numeradas y se-

6. Sintetiza estos aspectos J. E. García González, 2005: 109-119. No hay, sin embargo, unanimidad crítica respecto a la influencia scottiana perceptible en la novela histórica romántica española. Sobre las fuentes generales de la novela, véase la síntesis que lleva a cabo E. Rubio (1986: 47-55) en la «Introducción» a su edición de la novela, por la que cito.

7. Se han ocupado de estudiar la presencia de la temática templaria en la obra de Gil y Carrasco, entre otros, I. L. Bergquist, 1997; F. López Criado, 1995; J. R. Lomba y Pedraja, 1915; J. L. Picoche, 1978; M. Ribao (en prensa); D. G. Samuels, 1939.

8. A propósito de *El señor de Bembibre*, véase la reciente reelaboración de sus teorías en J. I. Ferreras, 2010: 344-346.

9. Uno de los errores obvios afecta a la numeración de los capítulos a partir del sexto, que se duplica, de ahí que el último capítulo de esta edición aparezca numerado como 37 y no como 38, tal y como se corrige en la impresiones posteriores. Las características físicas de esta colección, que comienza a publicarse el 6 de marzo de 1844, así como los diferentes modos de suscripción posibles, se detallan en el *Diario de Madrid* (6 marzo, 1844).

10. Los grabados de *El señor de Bembibre* son originales y la cercanía de ciertos detalles de los mismos al texto literario (con independencia de otras libertades que comento en este trabajo) demuestran que el ilustrador conocía bien la obra cuyo texto icónico se le encomienda. No siempre era así: en ocasiones se reutilizan dibujos, se plagian o se realizan con independencia de la obra a la posteriormente iban a ser añadidos. De la atención que Mellado presta a la calidad de su colección, pese a su declarado carácter económico y popular, da cuenta la categoría de los títulos originales que incorpora a su catálogo, como la novela de E. Gil, tal y como señala la prensa del momento. En este sentido, *El Clamor Público* (10 abril, 1845) en su sección de «Variedades» señala: «Continúa el señor Mellado conquistando cada día nuevos suscriptores para su *Biblioteca Popular*, publicación que ha sido recientemente enriquecida con libros de la importancia de la *Historia romana* y con novelas del mérito de la de *El señor de Bembibre* de don Enrique Gil».

11. Según informa B. Riego, perteneció al grupo de grabadores procedentes del taller de los Marquerie, al igual que Avrial, Ortiz, Antonio Pascual o Castello, «que forman la primera hornada de artistas grabadores en xilografía que se reveló en la exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1837» (B. Riego, 2001: 132).

12. Eusebio Zarza, discípulo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue pintor, dibujante y litógrafo en *Los españoles pintados por sí mismos* y colaboró en las más prestigiosas revistas y ediciones ilustradas de su tiempo.

riadas, que se reparten, en página exenta, a lo largo de toda la novela y completan icónicamente los argumentos que se desarrollan allí donde aparecen insertas.

La consideración de las mismas en su conjunto muestra un cuidado equilibrio en el reparto de protagonismo. Salvo la primera y la última, de presentación y de cierre, respectivamente, las demás se centran en los aspectos más efectistas de la relación entre doña Beatriz y don Álvaro, fundamentalmente en el ámbito privado y amoroso, y solo en casos muy concretos y significativos remiten de modo indirecto a contenidos de tipo bélico. Sin embargo, apenas se presta atención a la historia, al componente templario ni a uno de los más significativos valores de la novela, su paisaje y la percepción sentimental del mismo, acaso porque el editor o el ilustrador consideraron más atractivos para el lector los argumentos sentimentales. De hecho, la naturaleza en los grabados de la primera edición se presenta de forma sesgada y como telón de fondo de la peripecia amorosa. Así, del Bierzo vivo y anacrónicamente actual en que se desarrolla la novela apenas si aparecen en sus ilustraciones el lago y la fortaleza de Cornatel, si bien tratados de un modo particular, no coincidente con el sentido de la narración.

La tipología de las diez láminas iniciales difiere de las restantes: remiten a capítulos diferentes, solo en tres casos consecutivos, y reproducen con bastante fidelidad el fragmento al que remiten. La primera de ellas (*vid.* figura 1)¹³ representa a los tres criados que vuelven de la feria de Cacabelos y cuya conversación sirve para plantear, verosímil y motivadamente, la prehistoria de la acción. Este primer episodio novelesco, subrayado por la xilografía que lo acompaña, evoca en el lector el capítulo I de *Ivanhoe*, que confiere a los criados Gurth y Wamba un protagonismo similar, derivado, a su vez, de los versos de la *Odisea* de Pope que encabezan el relato.¹⁴ La filiación scottiana de *El señor de Bembibre*, matizable, por otra parte, previene al lector, como si de una *captatio benevolentiae* teatral se tratase, de la modernidad de sus fuentes literarias, aun cuando el devenir narrativo revele de una originalidad que supera los moldes scottianos.

R. P. Sebold, de hecho, ha sostenido la adscripción de *El señor de Bembibre* al subgénero *récit*, en el que prevalece «la técnica pictórica, con ninguna o poca intervención de la primera persona de los personajes» (Sebold, 1996: 238)¹⁵ y B. Torres Bitter señala como rasgo de modernidad en la novela la «nueva preferencia por *mostrar* —no *contar*— los hechos narrados, según la conocida distinción hecha por Henry James» (Torres Bitter, 2002: 32). Sin embargo, este grupo de ilustraciones que he mencionado centra su interés en la acción dramática, pro-

13. Las imágenes a las que se hace alusión se pueden contemplar al final del artículo.

14. Los porqueros de la novela de W. Scott, que dialogan tras el excursus histórico inicial, aparecen en el capítulo I de *Ivanhoe*, encabezado, entre otros, por los siguientes versos: «De este modo entre sí departen ambos, / y a su casa con el zurriago guían/ harta ya de bellota la piara; / [...]». Cito por la traducción al español que publica J. Alzine en Perpiñán, en 1826: 1.

15. Recoge en este planteamiento la oposición entre «acción dramática» y «acción pictórica» expuesta por P. Lubbock (1947: 119).

piamente novelística, motivada por el diálogo. En todos los casos, las xilografías muestran a los personajes en pleno intercambio de pareceres y subrayando el tono de sus palabras con gestos no exentos de cierto dramatismo teatral.¹⁶ Veamos todo ello con cierto detenimiento.

La ilustración II, que recoge el momento en que el protagonista llega a la fortaleza de Ponferrada para pedir ayuda a su tío Rodrigo Yáñez, reproduce con fidelidad —aunque con mayor profusión que la sugerida textualmente— el aposento en que es recibido por el maestro:

[...] subió a la sala maestra, habitación magnífica con el techo y paredes escaqueados de encarnado y oro, con ventanas arabescas, entapizada de alfombras orientales y toda ella como pieza de aparato, adornada con todo el esplendor correspondiente al jefe temporal y espiritual de una orden tan famosa y opulenta (92).

Sin embargo, la acción textual mínima a que remite (el maestro «había salido al encuentro de don Álvaro», 92) se invierte icónicamente y es el de Bembibre el que acude a los brazos que le brinda don Rodrigo y se dirige a él, observados ambos por un tercer caballero. Además, la primera representación gráfica del protagonista le coloca ante el lector como un doncel más que como un guerrero, como un joven en busca de consejo más que como el señor de vasallos que, solo unas líneas antes, en la novela, calzado de espuelas de oro y a galope en su caballo Almanzor, determinaba retar en duelo al conde Lemus.

Don Álvaro acude a pedir ayuda más tarde al comendador Saldaña, en Cornatel. La lámina V recoge el momento en que los dos personajes dialogan en uno de los torreones de la fortaleza mientras fijan su mirada en diferentes puntos del horizonte: en el lago que evoca otras aguas —las del mar Muerto—, perdidas para siempre por el Templario, y en los montes que ocultan el convento de Villabuena donde se recluye la amada del protagonista. En este caso, pese a su trascendencia, el paisaje desaparece por completo del grabado, que —de un modo bastante elemental— parece tener por objeto presentar a un nuevo adyuvante del héroe, al segundo templario de la novela.

Teatral es también la plasmación icónica de la partida de Beatriz hacia el convento:

[...] su talla majestuosa y elevada, realizada por un vestido oscuro, la presentaba en todo el esplendor de su belleza. La mayor parte de aquellas pobres gentes [...] se precipitaron a su encuentro con voces y alaridos lamentables besándole unos las manos y otros la falda de su vestido. La doncella como pudo se desasíó suavemente de ellos [...] (113).

16. J. L. Picoche (1986: 48-50) ha estudiado, de hecho, la influencia del teatro de la época en el diseño de la novela, así como las poses de los personajes y las soluciones argumentales heredadas del drama romántico.

La ilustración III (figura 2) muestra lo que bien pudiera ser el final en cuadro de un drama romántico, en el que no se representa ciertamente el esplendor de la dama, sino la resignación de la heroína que se sabe a merced del sino aciago que se cierne sobre los personajes masculinos, de los que depende enteramente.¹⁷ Su caracterización como ángel de bondad se percibe de modo sencillo al aparecer, vestida de blanco, en el centro de una escena de claroscuros propiciados por la propia técnica xilográfica empleada en el grabado. Su lánguida mirada al cielo, su ensimismado alejamiento emocional del afecto que recibe de sus criados, la ofrenda de sus manos en un gesto de dejación o de sacrificio más que de emoción, como prescribe el texto literario, la convierte en una heroína romántica convencional, bien distinta de la Beatriz de Ossorio, sobre la que recae la fuerza y la originalidad de *El señor de Bembibre*.¹⁸

La protagonista femenina recobra dinamismo en las láminas IV y VI, que ilustran dos motivos comunes a la estética romántica (el encierro forzoso en el claustro y el intercambio de prendas), relacionados con la subversión de las normas sociales establecidas que en un determinado momento llevan a cabo los personajes y de la que, finalmente, serán víctimas. Tras las rejas del convento, Beatriz insta enérgicamente a Lemus: «Pues sabed —añadió con una mirada propia de una reina ofendida— que no es así como se gana mi corazón. Id con Dios, y que el cielo os guarde, porque jamás nos volveremos a ver» (128).

Más adelante, cuando el abad interrumpe los planes de huida de los amantes y convence a la muchacha de la necesidad de volver a Villabuena, el grabado recoge el momento de la separación de los jóvenes: «—Tomad este anillo, prenda y símbolo de mi fe pura y acendrada como el oro— y enseguida, cogiendo el puñal de don Álvaro, se cortó una trenza de sus negros cabellos [...] y se la dio igualmente. Don Álvaro besó entrambas cosas [...]» (158).

Aspectos como el gesto amenazante de la mano en un caso y el puñal que sostiene con su diestra en el otro, la ausencia de cualquier evidencia guerrera tanto en Lemus como en el de Bembibre, la presencia de los criados y de un abad en la despedida que se plantea como definitiva..., reducen la complejidad de la trama a lo esencialmente amoroso dentro de los parámetros esperables en el ámbito de la novela sentimental y ofrecen una alternativa de lectura paralela a la de la novela histórica en sí misma.

Igualmente efectista es el episodio que recrea la ilustración VIII (figura 3), que representa en una sola dos escenas contiguas del relato literario: el anatema del abad de Carracedo ante el cadáver de doña Blanca y la posterior postración de don Alonso. El gesto del religioso, el ademán airado de ese dedo que invoca a la justicia divina, potencia el dramatismo implícito al anticipo premonitorio que encierran sus palabras:

17. Me he ocupado de este aspecto en M. Ribao Pereira, 1999: 185-199.

18. Véase, en este sentido, M. O'Byrne Curtis, 1990: 149-159.

Pero vos —añadió, volviéndose al señor de Arganza con el ademán de un profeta—, ¡vos habéis herido el árbol en la raíz! Y sus ramas no abrigarán vuestra casa, ni vos os sentaréis a su sombra, ni veréis sus renuevos florecer y verdeguear en vuestros campos. La soledad os cercará en la hora de la muerte. Y los sucesos que ahora os fascinan serán vuestro más doloroso torcedor (192-193).

Como podemos observar, no solo lo histórico está ausente en la síntesis visual que ofrecen los grabados hasta este momento, sino también lo guerrero de la trama. De hecho hay que aguardar a la ilustración del capítulo XIV (figura VII) para encontrar la primera de estas referencias en las armas que cuelgan a la cabeza del lecho en que don Álvaro se recupera tras ser hecho prisionero en Tordehúmos. El protagonismo no recae, sin embargo, en esta circunstancia, sino en la sugestiva presencia del rabino Ben Simuel, el físico responsable de la artimaña con la que se hará pasar por muerto a don Álvaro:

Finalmente, a la cabecera se descubría un personaje de ruin aspecto, con ropa talar oscura y una especie de turbante o tocado blanco en la cabeza. [...] hombre muy versado en los secretos de las ciencias naturales y a quien el vulgo ponía, por lo tanto, sus ribetes de nigromante y hechicero. Su raza y su creencia le hacían odioso, y su exterior tampoco era a propósito para granjearse el cariño de nadie (174).

La aparición gráfica del señor de Bembibre como guerrero (figura IX) se verifica en uno de los momentos de mayor efectismo de la novela, en el capítulo XVIII, a propósito de la reaparición del que se creía muerto y la revelación de la auténtica naturaleza del caballero negro, «que parece el mismo enemigo malo», cuya presencia en la zona, junto a «uno de esos nigrománticos de templarios», había sido ya señalada por los criados de los protagonistas: «Dios sabe lo que vendrá, porque ni uno ni otro me han dado buena espina» (199), afirma Mendo. De las dos anagnórisis que se suceden en el capítulo (ante Beatriz y frente a Lemus y don Alonso, respectivamente) el grabado reproduce la segunda, si bien aglutina en una sola escena los diferentes episodios relevantes para este desenlace parcial de los hechos. Así, mientras don Álvaro levanta su celada y produce el asombro de Ossorio, el maestre Saldaña esgrime el pliego que demuestra la participación del conde en la muerte aparente del héroe,¹⁹ el de Lemus intenta desenvainar y Beatriz vuelve en sí para intentar, tímidamente, mediar en el conflicto, circunstancias todas ellas que se suceden, pero que en ningún caso se simultanean en la novela. Una vez más, la ilustración condensa y sintetiza para el lector del texto icónico una selección de los argumentos más sugerentes y efectistas del

19. Las circunstancias de la liberación de don Álvaro se explican, en el texto literario, con posterioridad a estos hechos. También la ilustración alusiva, la número X, figura tras la de la reaparición del protagonista. Es este el único caso en que el relato icónico pierde linealidad, en aras de una mayor fidelidad al tiempo del relato.

literario y propone, en definitiva, un avance selectivo de contenidos en una clave de estilo buscadamente alejada del modelo textual al que acompaña.

La disposición de los diez primeros grabados, intercalados allí donde la narración lo exige, así como la cercanía argumental de la ilustración al texto narrativo, se modifican a partir de la lámina xi. Formalmente, las xilografías se refieren ahora a capítulos tanto alternos como consecutivos, dos incluso referidas al mismo (capítulo 35), y presentan una mayor libertad argumental con respecto al texto literario que las hasta ahora analizadas. Además —aspecto este sí relevante—, irrumpe en ellas el *récit*, la acción no dialogada, la recreación de episodios reflexivos por parte del narrador o de introspección en los personajes, aun cuando todo ello de forma moderada y sin soslayar el contenido altamente emocional de los argumentos que se elige para ser ilustrados.

Tres son, concretamente, las láminas que muestran a los protagonistas en un momento de reflexión. La primera de ellas, la xi, es la que acompaña al capítulo en que don Álvaro profesa como templario y no se refiere a ningún momento concreto del mismo, sino que recrea, con autonomía del texto literario, la soledad que preside la nueva vida del protagonista. Vestido ya con el hábito de la orden, en la sobriedad de su celda y apoyado su rostro en la mano, tan solo la luz que asoma por su ventana y el libro abierto a su derecha acompañan la tristeza del personaje, acaso más meditabundo en la ilustración que en su correlato literario.

La segunda (lámina xv) muestra a doña Beatriz absorta en la contemplación del atardecer en Carucedo, desde el mirador de la vieja fortaleza, y la tercera, la número xvii, recoge un momento de plácido recreo interior en la belleza del alba a orillas del lago:

Una mañana que, unas veces a pie y otras embarcada, había recorrido con su padre y su doncella gran parte de las orillas del lago, se recostó, por último, al pie de un castaño para descansar un poco de su fatiga. [...] el sol recién salido alumbraba con una luz purísima el paisaje, y únicamente en un recodo algo más sombrío de aquella líquida llanura una neblina azul y delgada parecía esconderse de sus rayos (348).

Son estas las únicas incursiones gráficas en el paisaje berciano de la obra, aun cuando la pertinencia del mismo en la novela de E. Gil y Carrasco fuese, en 1844, bien conocida por todos. Sin embargo, el editor, que encarga las xilografías para la puesta en libro de la novela, decide prescindir no solo de láminas paisajísticas (a las que podría acceder fácilmente teniendo en cuenta que al tiempo que edita su Biblioteca Popular Económica está preparando su *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*,²⁰ publicada al año siguiente), sino de cualquier alu-

20. F. de Paula Mellado, en *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*, Madrid, Mellado, 1845, señala: «Desde que apareció el prospecto de la *Biblioteca Popular Económica*, en febrero de 1844, tengo anunciado un Manual de Geografía de España, porque ya entonces hacía tiempo que trabajaba en reunir materiales y apuntes para la presente obra, cuya necesidad me parecía y todavía me parece urgente» (p. 1). El volumen,

sión visual concreta a los espacios de la obra²¹ e incluso a la naturaleza cuyos ritmos se acompañan a los vitales de los protagonistas. Solo Carucedo (su lago, ya oteado desde los riscos de Cornatel, y la llanura) merecen el interés de Mellado y ello, acaso, por su relación con el estado de mortal melancolía que afecta a la protagonista, es decir, por el contenido sentimental de la ilustración más que por el valor literario del espacio al que remite.

La selección de la vertiente más romancesca (misterios, prendas, anagnórisis, físicos hebreos, maldiciones y anatemas) y sentimental (la reclusión en el convento, las prendas de amor, la melancolía de los amantes) del texto literario en el icónico acaso responda a la necesidad editorial de presentar el producto de la forma más atractiva posible ante los múltiples horizontes lectores de una colección de las características de la «Biblioteca Popular». ²² El engranaje empresarial de la época concebía las ilustraciones de las ediciones más asequibles como un reclamo para su venta. Por ello, quizá, las láminas de *El señor de Bembibre* construyen un texto con sentido completo y coherente pero cuyo contenido y estilo sesgan los de la novela de la que parten. Los grabados de la primera edición ofrecen al lector la sinopsis de un argumento general de novela romántica que acaso satisficiera las expectativas primeras y elementales del gran público y le animase a adquirir el volumen.

Esta búsqueda motivada del efectismo explicaría las libertades argumentales que se advierten en las láminas XII y XIII. La primera representa un momento indeterminado del asedio a Cornatel, que no se corresponde con ningún episodio concreto de la novela. Sin embargo, el grabado plantea visualmente la trama bélica que da sentido al siguiente, fundamental, este sí, para el desenlace de la obra. En efecto, la ilustración XIII (figura 4) da cuenta del duelo entre don Álvaro y Lemus en el torreón de Cornatel. Si bien el texto literario señala que es el conde quien «rugiendo como un león, arremetió a don Álvaro que le recibió con aque-

ilustrado, contiene ciento cuarenta grabados y doce láminas exentas, que reproducen paisajes, monumentos y trajes regionales de todas las comunidades. De la importancia que el editor confiere al elemento gráfico en su obra, dan testimonio sus proyectos posteriores. Así, años más tarde, entre 1851 y 1855, Mellado coordina y edita la *Enciclopedia moderna. Diccionario Universal de literatura, ciencia, arte, arquitectura, industria y comercio*, en 37 volúmenes, con más de trescientas litografías que negocia con Didot, en París, para reutilizar las de su *Encyclopédie moderne*.

21. De hecho, en el relato de E. Gil y Carrasco *El lago de Carucedo* se publica, en el *Semanario Pintoresco Español* (18 julio, 1840, 29 [228-229]), con tres ilustraciones alusivas al lago, a la quinta de los templarios y al castillo de Cornatel. Con anterioridad (14 abril, 1839), en la misma publicación (n.º 15), E. G. firma un artículo titulado «Los montañeses de León», también ilustrado.

22. La divulgación popular de los mejores títulos de la literatura española es uno de los objetivos de esta colección, tal y como recoge, reiteradamente, la prensa de la época. En la sección literaria de *El Clamor Público* (12 diciembre, 1844), por ejemplo, se comenta el éxito de la colección, el modo en que se difunde (en pliegos o en volumen) y el gran número de suscriptores de que goza en toda la península. Se destaca, explícitamente, el afán de Mellado por «estimular a la lectura a los más indolentes y por perfeccionar hasta donde es posible el arte tipográfico». *El Eco del Comercio* (30 junio, 1844) se suma a las alabanzas a Mellado, que «hace un gran servicio al público facilitándole los medios de que a poco precio tenga las obras más preciosas de nuestros mejores escritores». Similares comentarios en *El Herald* (1 de noviembre, 1844).

lla serenidad y reposado valor que viene de un corazón hidalgo y de una conciencia satisfecha» (291), y que «don Álvaro, armado de punta en blanco, no podía acosarle con el ahínco necesario» (291), es evidente que la ilustración subraya la iniciativa del de Bembibre en el combate: protegido por el escudo con el emblema templario —los dos hombres sobre un mismo caballo— él es el que ataca, avanza y domina, sugiriendo una victoria en el cuerpo a cuerpo sobre Lemus que en realidad no se verifica en la narración, ya que es finalmente Saldaña quien le da muerte arrojándole al vacío.

Singular es el protagonismo de Cosme Andrade, el hidalgo gallego al servicio del conde, en el que se centran las ilustraciones xiv y xvi. Este pastor, cuya honradez merece el reconocimiento de Saldaña y de los Ossorio, será uno de los valedores de don Álvaro ante el tribunal de Salamanca que se encargue de dirimir el futuro de la orden templaria y el del propio protagonista. Las láminas alusivas recogen fielmente todos los detalles que el texto señala en el encuentro del montañés con sus benefactores; entre ellos destaca el afecto con que se despide doña Beatriz, mortalmente herida de desesperanza.

Acaso sean los grabados xviii y xix los que concentren una mayor carga sentimental y lírica, respectivamente. Visualmente resulta muy efectista el contraste entre la dama, blanca y enferma, que vuelve en sí para descubrir, a los pies de su cama, como si de un espectro se tratase, a un hombre de armadura oscura en quien ella adivina a don Álvaro: «—¡Él es!, ¡él es! —exclamó doña Beatriz con la mayor vehemencia—, ese es el mismo yelmo y el mismo penacho que llevaba en la noche fatal de Villabuena. ¡Salid, salid, noble don Álvaro!» (357).

La muerte de la protagonista, poco después de este encuentro, se plantea icónicamente en términos simbólicos. El grabado xix (figura 5) reproduce el inicio del último paseo de la muchacha por el lago. La escena no es correlato exacto del pasaje textual al que remite, sino que lo completa refiriéndose a circunstancias posteriores. Así, en lugar de ver a la joven bajar las escaleras hasta el embarcadero, como leemos en la novela, la contemplamos a punto de subir a la embarcación, cuyos remeros (de los que nada se dice en la obra) están ya preparados para iniciar el viaje. Del mismo modo, no la sostienen Martina y don Álvaro, sino el abad y el protagonista, tal y como sí sucederá en el momento de su muerte. Doña Beatriz, vestida de blanco («tráeme mi vestido blanco, porque quiero pasearme por el lago», había pedido a su criada momentos antes), parte por fin, sostenida por la fe y de la mano de su esposo, hacia el horizonte escondido tras las múltiples ventanas que se han sucedido en el texto icónico. La gótica que la ilustración coloca a su espalda es la única de todas ellas que observamos desde el exterior, porque el tiempo del encierro (vital y metafórico) ha pasado para los amantes y ambos pueden salir ya a encontrarse, libremente, con su propio destino.

La imagen de cierre, por último (figura xx), devuelve al lector a la primera aparición icónica de don Álvaro en su encuentro con el maestro, pero a la inversa. Don Rodrigo abría entonces sus brazos al sobrino que buscaba consejo y ayuda para sus cuitas amorosas en el templario. Ahora es el señor de Bembibre quien,

solo, extiende sus brazos, que no encuentran acogida, hacia el sepulcro de Beatriz. El ciclo del héroe romántico se ha completado.

Es evidente que el texto icónico, en tanto sistema autónomo de representación, no está obligado a seguir, *avant la lettre*, las líneas argumentales, estéticas o de estilo del texto literario al que remite. Sin embargo, de las divergencias rastreables en el planteamiento de ambos productos pueden surgir relevantes hipótesis de trabajo que, como en el caso de la primera edición *El señor de Bembibre*, conducen a plantear la coexistencia de dos niveles de lectura diferentes: el literario, que se recrea en el estilo personal, lírico e intimista de E. Gil y Carrasco, y el visual que vuelca su interés en aspectos generales de la estética. El lector que accede a la edición de un título (tanto en la actualidad como en el siglo XIX) recibe la primera información sobre el mismo de su paratexto y, en este sentido, las veinte ilustraciones de *El señor de Bembibre* no solo contribuyen a embellecer la puesta en libro de la novela, sino que ofrecen una síntesis de la misma buscadamente orientada en los términos que he planteado. Esta disparidad de criterio del editor y/o del ilustrador con respecto al texto sobre el que trabaja, buscada o no, contribuye a filiar esta novela histórica con los títulos más conocidos del momento, con los que comparte los motivos que recogen los grabados: la lucha del individuo contra su propio destino, los avances premonitorios, el intercambio de prendas, la anagnórisis, la reaparición del que se creía muerto, el duelo singular, el final aciago, la impotencia del héroe. El texto icónico funciona como un reclamo para los lectores de novelas románticas, que comparten estética y anaquel con la obra de Gil y Carrasco,²³ pero silencia, precisamente por particular y acaso menos comercial, su especificidad estilística, los «innegables encantos» de la misma a los que se refería D. L. Shaw, reservados estos sí, solo para el placer lector.

Bibliografía

- AZORÍN (1964; 1.ª ed. 1941), *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BERGQUIST, I. L. (1997), «Imágenes de los templarios del Siglo de Oro al romanticismo», *Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 7 (151-186).
- FERRERAS, J. I. (2010), *La novela en España. Historia, estudios y ensayos. Tomo III. Siglo XIX. Primera parte (1800-1868)*, Madrid, La Biblioteca del Laberinto.
- GARCÍA GONZÁLEZ, J. E. (2005), «Consideraciones sobre la influencia de Walter Scott en la novela histórica española del siglo XIX», *Cauce*, 28 (109-119).

23. Como señala E. Rubio Cremades, «De todo este conjunto de novelas históricas existe un modelo ejemplar, tejido por diversos cruces temáticos cuyo vértice común es la venganza, el enfrentamiento, la muerte del rival amoroso y el encuentro de la paz interior. Nos referimos, evidentemente, a la novela *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco» (Rubio Cremades, 2008: 41).

- LOMBA Y PEDRAJA, J. R. (1915), «Enrique Gil y Carrasco: su vida y su obra literaria», *Revista de Filología Española*, 2 (137-179).
- LÓPEZ CRIADO, F. (1995), «La poética imaginaria en *El señor de Bembibre*», *España Contemporánea*, 8-1 (43-68).
- LUBBOCK, P. (1947), *The Craft of Fiction*, New York, Peter Smith.
- MATA, C. (1995), «Estructuras y técnicas narrativas de la novela romántica española (1830-1870)», en K. Spang, I. Arellano y C. Mata (eds.), *La novela histórica: teoría y comentarios*, Navarra, Universidad de Navarra (145-298).
- O'BYRNE CURTIS, M. (1990), «La doncella de Arganza: la configuración de la mujer en *El señor de Bembibre*», *Castilla: Estudios de Literatura*, 15 (149-159).
- PICOCHÉ, J. L. (1978), *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos.
- (1986), «Introducción» a E. Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*, Madrid, Castalia.
- RIBAO PEREIRA, M. (1999), «La locura femenina como resorte espectacular: obnubilación, delirio y demencia en el drama romántico», *Letras Peninsulares*, 12-2 (185-199).
- (en prensa), «La visión literaria de los Caballeros Templarios en *El señor de Bembibre*, de E. Gil y Carrasco», *Revista de Literatura*.
- RIEGO, B. (2001), *La construcción social a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Cantabria, Universidad de Cantabria.
- RÍOS-FONT, W. C. (1993), «Encontrados afectos: *El señor de Bembibre* as a Self-Conscious Novel», *Hispanic Review*, 4 (469-482).
- RUBIO CREMADES, E. (1986), «Introducción» a E. Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*, Madrid, Cátedra (47-55).
- (2008), «La paz y la guerra en *El señor de Bembibre*, de E. Gil y Carrasco», *España Contemporánea*, XXI-2 (39-52).
- (2011), «El estudio del paisaje y su incorporación a la novela histórica: *El Señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco», en D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *La naturaleza en la Literatura Española*, Vigo, Academia del Hispanismo (89-100).
- SAMUELS, D. G. (1939), *Enrique Gil y Carrasco: A Study in Spanish Romanticism*, Nueva York, Instituto de las Españas.
- SEBOLD, R. P. (1996), «Tuberculosis y misticismo en *El señor de Bembibre*», *Hispanic Review*, 1 (237-257).
- TORRES BITTER, B. (2002), «*El señor de Bembibre*, una novela original en el romanticismo español», *Analecta Malacitana*, XXV-1 (23-40).
- ZELLERS, G. (1931), «Influencia de Walter Scott en España», *Revista de Filología Española* (149-162).

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Jacinto Octavio Picón, crítico de arte

Blanca RIPOLL SINTES
Universitat de Barcelona

Las convergencias artístico-literarias en Jacinto Octavio Picón han sido señaladas ya por quienes se han acercado con profundidad a su obra.¹ Quizá no sea necesario recordar su implicación real con el mundo artístico español (fue vicepresidente del Patronato del Museo del Prado, secretario de la Junta de Iconografía Nacional), ni su dedicación erudita al mismo (como prueban sus *Apuntes para la historia de la caricatura*, 1878; o su *Vida y obras de Don Diego de Velázquez*, 1899); sino, más bien, cómo esa pasión artística se infiltró en su concepción estética y literaria. Noel Valis apunta el camino trazado desde su sensibilidad artística hacia una visión de la literatura que combinaba una postura idealista y un evidente didactismo moral: «Esa gravedad moral formaba parte de su ideología; y su ideología estaba fundada en la ecuación tradicional de verdad y belleza» (Valis, 1990: 27).

A la tríada platónica de verdad, bondad y belleza, Picón suma un cuarto parámetro, fundamental dentro de su concepción del arte, y de signo ético y político: la libertad. La realización del ideal de la libertad en el ámbito del amor de pareja, en las dimensiones social, económica y política, es un tema que recorre la obra piconiana, y, del mismo modo, podemos rastrearlo en el *modelo de recepción* que se dibuja en la prolífica colaboración en prensa que el escritor madrileño realizó durante toda su vida, en medios como *El Imparcial*, *El Correo*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Europa*, *El Progreso*, *La Revista de España*, *El Liberal*, *El Globo*, *La España Moderna*, *Madrid Cómico*, *Nuestro Tiempo*, *La Lectura*, *ABC* o *Blanco y Negro*.

Gracias a la minuciosa labor de búsqueda, rastreo, catalogación y análisis del Dr. Aymar Mackaya, en una tesis dirigida por la Dra. Solange Hibbs-Lissorgues titulada *La obra periodística de Jacinto Octavio Picón (1852-1923) en la España de la Restauración* (defendida el 14 de diciembre de 2009), he podido centrar mi atención en ocho artículos particularmente extensos publicados por Picón en la

1. Desde Gonzalo Sobejano, en su edición de *Dulce y sabrosa* (Sobejano, 1976: 36-45), la tesis doctoral de Hazel Gold, *Jacinto Octavio Picón: el liberalismo y la novela del siglo XIX* (1986), a Noel Valis, tanto en su edición de *La hijastra del amor* (1990), como en su estudio *Jacinto Octavio Picón, novelista* (1991), por citar sólo dos referencias fundamentales.

publicación *El Globo*, entre el 16 de junio de 1875 y el 14 de abril de 1876, y dedicados fundamentalmente al ámbito de las Bellas Artes.

A pesar de su vinculación con el mundo pictórico, es imprescindible enmarcar esta serie de artículos en un contexto histórico de enormes convulsiones políticas. Solo un año después del inicio de la Restauración, se publica el decreto de Manuel Orovio (el 27 de febrero de 1875) y se expulsa de las aulas universitarias a los profesores krausistas (Giner, Salmerón, Azcárate, entre los más significativos). En paralelo, durante ese primer lustro de la Restauración el republicanismismo español aparece dividido en varias corrientes: el posibilismo de Emilio Castelar, el progresismo demócrata de Cristino Martos o el federalismo de Pi i Margall. Precisamente, Castelar fundaría, el 25 de marzo de 1875, el periódico *El Globo*, con la voluntad de erigirlo en órgano de la alternativa representada por el Partido Republicano conservador y unitario, y donde colaborarían, además de Picón, intelectuales de la talla de Manuel de la Revilla. Así pues, la serie analizada constituye una evidente toma de postura frente a la realidad política de su época y no es gratuito que, frente al control ideológico, la censura y las expulsiones de su tiempo, Picón titulara el primer artículo de la serie «Arte y Libertad».

Asimismo, es curioso que la colaboración de Picón en *El Globo* coincida con el bienio que estuvo bajo la dirección de Pedro Avial, durante el cual la publicación se mantuvo alejada del debate político (cuestión que cambiaría notablemente bajo la dirección de Manuel de Olías, en 1877). El acento que Avial quiso poner en la información cultural y artística no pudo tener mejor representante que Picón, quien, no obstante, no realizaría una crítica de arte concreta (nos referimos con ello a la crónica descriptiva de exposiciones, artistas concretos u obras particulares, que aparece en solo tres artículos, los más breves de la serie analizada),² sino que ofrecería al lector extensos textos a modo de espacio de reflexión y debate, en los que el arte fuera el pretexto para analizar cuestiones de muy diversa índole (filosóficas, políticas, culturales y sociales). Reflexiones múltiples que aparecen dispersas entre la descripción de obras de arte o figuras históricas relacionadas con el ámbito pictórico. Simultáneamente, el escritor nos proporciona, también de forma dispersa, las características que definen su concepción estética.

Como apuntábamos anteriormente, la idea principal que vertebra todos los artículos es la defensa piconiana de la libertad. Una libertad necesaria para que emerja el arte en todo su esplendor —como lo había hecho en siglos anteriores—; una libertad que, en paralelo, puede también protagonizar temáticamente las obras de arte. Podemos observar que este dualismo (libertad como base filosófica, libertad como tema artístico) está asimismo presente en sus obras narrativas.

2. Ayamar Mackaya, en el citado trabajo, realiza un minucioso trabajo de cotejo de los distintos creadores pictóricos que aparecen en todas las crónicas artísticas de Jacinto Octavio Picón en las distintas publicaciones en las que colaboró (Mackaya, 2009: 261-331).

En torno a esta idea central, Picón articula diversas cuestiones que propone a los lectores para la reflexión colectiva: cuál debe ser la función, la finalidad del arte; qué vínculos debe o no mantener con la realidad; cuál es su propuesta, su credo estético; o cuáles son las carencias de la creación artística española de su época. En las tres crónicas de exposiciones que aparecen en la serie de *El Globo* («La exposición permanente de Bellas Artes», 15-07-1875; y los dos artículos titulados «Asuntos varios. Novedades artísticas», 05-10-1875 y 17-01-1876), Picón se queja de la falta de originalidad, de la carencia de empatía emocional de los cuadros y del poco dominio técnico de los jóvenes pintores españoles. Finaliza la primera —y la más interesante— de estas tres crónicas con una sarcástica crítica a la mercantilización del arte, una mercantilización que, no obstante, no es posible en España por la falta de oficio de nuestros pintores:

Para terminar esta reseña, diremos que el movimiento artístico mercantil continúa en aquel centro de cotización sin resentirse de lo desfavorable de las circunstancias, y a pesar de no aparecer el número de producciones que fuera de desear.

En aguadas y acuarelas lo nuevo es poco y no bueno; el grabado falta por completo, y aun dentro de la pintura de género hay poca variedad.

A pesar de todo esto se vende, y se vende mucho; ¡qué resultados no darían el estudio y la emulación, donde, principalmente en la gente joven, hay tan maravillosas aptitudes!

El día que nuestros pintores quisieran, y con no grandísimo esfuerzo, podrán crear en Madrid un centro de actividad artística de no escasa importancia primero, y temible después por la competencia que puede hacer a los mercaderes del Tíber y del Sena (Picón, 1875d: 2).

En los cinco artículos de tipo reflexivo que completan la serie analizada: «Arte y libertad» (16-06-1875, núm. 77, p. 1-2); «La pintura religiosa» (26-06-1875, núm. 87, p. 1-2); «La pintura de la historia» (8-07-1875, núm. 99, p. 1-2); «Savonarola» (27-07-1875, núm. 118, pp. 1-2); y «El Cristo» (14-04-1876, núm. 372, p. 1-2); el lector puede contraponer la ética y la estética defendidas por Picón, a la luz de las ideas éticas y estéticas de su tiempo.

«Arte y Libertad», auténtico manifiesto, hoja de ruta que nos proporciona las claves de lectura para esta serie de artículos, cifra su tesis principal en una sentencia del mismo artículo: «Sólo bajo el imperio de la libertad pueden florecer las artes» (Picón, 1875^a: 2); y en él aparece un concepto fundamental del liberalismo español decimonónico: la defensa del libre examen, «uno de los más altos triunfos del espíritu humano» (Picón, 1875a: 1), como mecanismo idóneo para facilitar el proceso de creación artística —defensa que consignaría y ampliaría, unos años después, Leopoldo Alas en el artículo «El libre examen y nuestra literatura presente», recogido en *Solos de Clarín* (1881)—. El libre examen de conciencia, uno de los pilares fundamentales de la moral krausista que, necesariamente, debemos entroncar con el *sapere aude* kantiano y con el *gnossi sauton tó*

socrático, traza una línea de tradición ideológica con tres calas históricas que, en el fondo, son los tres pilares que sustentan la base ideológica y estética de Picón: la filosofía clásica, el humanismo renacentista y el liberalismo posterior a la revolución francesa que, como apunta Sobejano, se filtra en España a través de los tamices de la Constitución de 1812, el progresismo, la revolución de La Gloriosa y la I República española (Sobejano, 1976: 17).

De este modo, la defensa de la libertad como el mejor de los contextos posibles para que el arte emerja con toda su grandeza pasa por sucesivas contraargumentaciones, que Picón crea a partir de las tesis del sector contrario, de «la doctrina que pretende separar la idea de la libertad de la concepción artística» (Picón, 1875a: 1). Desmontará dichos argumentos a partir de ejemplos de la historia del arte que no solo muestran la erudición que al respecto acumuló Picón, sino también su especial predilección por dos momentos históricos que ya hemos citado: la Grecia Clásica y el Renacimiento, períodos que, a su juicio, representan la prueba fehaciente del esplendor de la conjunción Arte-Libertad. Para ello, cae en dualismos propios del idealismo romántico, tales como la oposición Naturaleza-Razón, Artista-Científico, que ejemplifica en las figuras del científico sueco Linneo y del artista florentino Giotto.³ Contraposiciones que resuelve con más o menos éxito, que en ocasiones caen del lado del tópico y, en otras, el mismo Picón se encarga de matizar.

Frente al argumento de que los grandes poderes auspician el surgimiento del arte, Picón sostiene que precisamente va a ser el arte el que confiera grandiosidad y fama a los poderes políticos (arguye, para ello, una larga lista de parejas históricas, como Julio II y Miguel Ángel, León X y Rafael o Carlos V y Tiziano, en las que la fama del artista ayudó a encumbrar la del político). Lanza al final una interrogación al lector: «pregunta si la gloria de los tronos es la gloria de las artes, o si la aureola de grandeza de algunos monarcas está formada por el esplendor de los nombres ilustres en ciencias, letras y bellas artes» (Picón, 1875a: 2). Y sentencia, al final del artículo: «las musas no están acurrucadas bajo los pliegues de los mantos reales [...]; sólo viven cuando respiran y sólo respiran cuando son libres» (Picón, 1875a: 2).

A continuación, en «La pintura religiosa», Picón expone, en su disertación sobre la historia de la pintura religiosa a través de los siglos, cuáles son los parámetros desde los que él contempla y analiza las obras de arte: una concepción del arte como reflejo de la sociedad de la que surge, vínculos ineludibles entre la creación humana y el medio social en el que el individuo vive. Determina Picón, en las primeras palabras del artículo:

3. Carl Nilsson Linaeus, científico sueco (s. XVIII) fundador de la moderna taxonomía, y Giotto di Bondone (s. XIII), pastor y pintor autodidacta que llegó a ser un artista reconocido en toda Florencia, aparecen también de forma simbólica en el texto finisecular *De profundis* (1897), de Oscar Wilde, representando la dicotomía tan propia del *Modernism* entre la Razón anuladora de la vida y el genio del Arte.

Es el arte como espejo mágico donde se reproducen los sentimientos, las ideas, y las aspiraciones de todos los tiempos y de todos los pueblos, y que refleja las condiciones y los elementos de vida de los países en que se desarrolla. Principio es este que la razón demuestra y confirma la historia (Picón, 1875b: 1).

Una concepción sociológica del arte que, a través de las teorizaciones de Taine, caracterizaría no solo la poética narrativa de la segunda mitad del siglo XIX, sino que, a su vez, determinaría cómo los novelistas realistas y naturalistas iban a configurar a las criaturas de sus mundos de ficción.

Después de enumerar las causas históricas que explicaban la preeminencia de los motivos religiosos en las Bellas Artes, concluye Picón su artículo con una demanda:

La figura de Cristo, eternamente grande, eternamente poética, dará motivo a concepciones bellísimas; pero el sentimiento religioso no será la única fuente de inspiración como en los siglos medios.

Hay otras grandes causas que prestarán a raudales al artista la inspiración del entusiasmo: la independencia de las naciones, la libertad de los pueblos, el triunfo de las ideas, todo lo que rescate al mundo de la ignorancia, podrá ser motivo de obras pictóricas [...] (Picón, 1875b: 2).

En la misma línea articula su defensa de la pintura histórica, en el tercer artículo. Si bien señala que este tipo de obras sacrifican, en ocasiones, la expresión artística final a la idea que centra el cuadro, en aras de respetar la verdad histórica de los hechos, también defiende la necesidad colectiva de estas obras, pues:

[...] hay en la vida de la humanidad tanto que ensalzar por bueno, tanto que vituperar por malo, tantas glorias que traer a la memoria del pueblo y tantas desgracias que recordar como lección de los siglos que fueron, que el arte no se puede privar de una de sus mayores y más ricas fuentes de poesía y de vida (Picón, 1875c: 2).

Es aquí evidente la voluntad piconiana de realizar pedagogías de la libertad a través del arte, hecho en apariencia paradójico con la absoluta libertad circunstancial que, en el primer artículo, defendía el escritor para que el arte naciera con las garantías necesarias. Contradicciones internas que, probablemente, se resolvían en Picón al hacer coincidir la libertad externa con la libertad de contenido defendida y expresada en los textos u obras de arte.

A continuación cabe señalar la curiosa disparidad de las dos figuras históricas que centran los dos últimos artículos que vamos a analizar aquí: Girolamo Savonarola, confesor del gobernador de Florencia, Lorenzo de Médici, que vivió durante la segunda mitad del siglo XV; y la figura de Jesucristo a través de la contemplación de los numerosos cuadros en los que aparece. Ambos, de dimen-

siones tan distintas, aparecen únicamente unidos por la idea de la libertad. Veamos, no obstante, cómo articula dicha tesis en los dos textos.

Después de reivindicar las grandes aportaciones del Renacimiento frente a la Edad Media («el bien y la verdad se abrieron paso a través de grandes obstáculos y de montones de cadáveres»; Picón, 1875e: 1), y después de hacernos partícipes de la visión idílica del siglo xvi que ya conocíamos de los artículos anteriores, Picón da un golpe de tuerca y matiza esa visión tópica, de la que él mismo participa, para proporcionarnos la otra cara de la moneda: los excesos hedonistas en los que se cayó en aquel tiempo, que cifra en la plástica metáfora de «Europa pareció trasladarse del retiro de un asceta al camarín de una cortesana» (Picón, 1875e: 1). Y esa caída en el lujo, en los placeres, tuvo también su reflejo en el arte. Picón narra con pericia de novelista el momento en que la muchedumbre fiel se postra ante imágenes de la Virgen, pinturas para las cuales los artistas florentinos habían tomado, a modo de modelos, a jóvenes prostitutas. Un hecho con tanto poder narrativo que, en efecto, utilizaría en una de sus novelas, *Dulce y sabrosa*, cuando en una pesadilla de don Juan, se contrasta la imagen de Cristeta con distintas mujeres del mundo clásico:

La efigie de Cristeta-Venus se transforma de repente en la Eva mosaica que perdió el Paraíso, y en torno de ella comienza el desfile de una procesión interminable. Allí van las virginales deidades indias, moradoras de los lagos, que con el calor de sus pechos entibian el agua que ha de regar la flor de loto; las impúdicas danzadoras egipcias y malacitanas, que acuden a Roma para divertimento de Césares; las doncellas corintias consagradas a Palas, que asisten a las Panateneas; las sacerdotisas galas que lanzan a los bárbaros contra el antiguo mundo; las damas de las cortes de amor que tiñen en la púrpura de su sangre la flor que ha de premiar a su poeta; *las cortesanas de Renacimiento, que el arte convierte en imágenes de dolorosas*;⁴ las monjas españolas, devoradas de histerismo religioso; las damas galantes de la Francia borbónica, que sin traicionar al amor supieron hacer de cada hombre un amante; y, por último, la mujer moderna, cuyo tipo varía, desde la Hermana de la Caridad que riega con sus piadosas lágrimas las llagas del herido, hasta la pecadora de oficio que, vendiéndose al rico y regalándose al pobre, ofrece a todos la ilusión del amor. Y aparecen figuras extraordinarias, enigmáticas, en quienes palpitan encarnaciones distintas y olvidadas de la eterna Eva. Allí se acercan la Venus Fecunda, ensangrentada por un cilicio, envuelta en un sudario, y María de Nazareth, coronada de pámpanos y esgrimiendo el tirso de las bacantes. La diosa gentilica canta el *Dies irae*. La virgen cristiana recita los versos impíos de Lucrecio... (Picón, 1976: 338-339).

4. La cursiva es nuestra.

Volviendo al artículo «Savonarola», Picón ha dibujado el contexto en el que surge la figura del predicador Savonarola, fraile dominico, que criticaría la corrupción moral que, a su juicio, habían traído la ciencia y el arte; el religioso se rodeó de grandes pensadores de su época, convocó a sus seguidores para que quemaran las obras de arte paganas y logró que Pedro de Médicis huyera de Florencia. Provocó, no obstante, tantas pasiones como odios, y acabaría quemado, él también en una hoguera como las pinturas renacentistas, tras un juicio inquisitorial.

Picón no puede negar la simpatía que siente por «el fanático» Savonarola, y concluye el artículo con la reivindicación común a esta serie de *El Globo*:

Noble y republicano, agitador y fraile, predicador y tribuno, excomulgado y religioso, aconsejó el empleo de las armas espirituales y firmó sentencias de muerte; fue duro en el gobierno y deseó la práctica de un socialismo verdaderamente evangélico; dijo que el sufrimiento le había enseñado a perdonar siempre, y se manchó con sangre. Sus virtudes fueron hijas de su gran corazón, sus errores de su fanatismo; pero disculpados quedan estos y ensalzadas aquellas por su amor a la libertad (Picón, 1875e: 2).

Un amor a la libertad compartido por la figura revolucionaria de Cristo, que Picón consigna en el último artículo del que hablaremos. Frente a la preeminencia del catolicismo, frente al hecho de que «el incienso oscurecía el sol al mismo tiempo que la inteligencia» (Picón, 1875b: 1-2), Picón defiende el cristianismo como un movimiento libertario: «el Cristianismo fue quizá la única revolución histórica realizada por los mismos que la sufrían» (Picón, 1876b: 2).

En este artículo, Picón vuelve a caer en su pasión noveladora. Si la anécdota histórica de las cortesanas posando para los artistas del Renacimiento va a constituirse en material narrativo en obras posteriores, en «El Cristo» va a insertar un breve fragmento, que casi podríamos considerar como un relato breve intercalado dentro de la prosa de ideas de Picón. Un texto entre la lírica y la narrativa que describe la muerte de los dioses paganos:

A la caída de la tarde, y cuando en el medroso silencio de la noche ningún ruido turbaba la soledad del templo, cuando las ofrendas estaban todavía sobre el ara, y aún no se habían desvanecido en el aire los perfumes, oíanse en los santuarios del paganismo altísimos quejidos y dolientes ayes, como si un superior espíritu muriese e infundiera a los ecos el pavoroso estertor de su agonía. Y en los bosques de Grecia, en las llanuras de Italia, en las playas de Oriente, desde las orillas del Tirreno a la gruta del Pausílipo, y desde el templo Déléfco hasta las cumbres del Himeto, cuando la noche era llegada y la oscuridad se hacía más densa, brotaban de su seno ruidos confusos, escuchábanse lamentos tristísimos, vacilaban sobre sus pedestales los hermosos dioses del Olimpo, entreabríanse, como contraídos por amarga queja, sus marmó-

reos labios, marchitábanse en sus sienes las coronas de la verbena de los campos, y de entre el fondo oscuro del santuario una voz más que humana, triste, como engendrada entre dolores y débil como modulada entre suspiros, murmuraba: «Los dioses se van» (Picón, 1876b: 1).

Fragmento lleno de belleza que podría tener entidad propia como texto literario. Salvando este paréntesis narrativo, Picón va a cerrar el artículo describiendo la muerte de Jesucristo en la cruz, con un fervoroso párrafo en el que acusa a quienes juzgaron al «Redentor» de opresores del bien y la libertad:

¡Execrables castas siempre prontas a sofocar el aliento de la vida y el acento del bien y la palabra de la *Libertad!* Vosotros fuisteis las que un día llevasteis a vuestro propio Redentor a la cima de un monte, con un dogal al cuello, los pies desnudos, la frente ensangrentada y lacerado el cuerpo; los que traspasasteis sus manos y sus pies con el clavo de la servidumbre, y disteis muerte horrible en suplicio afrentoso al que os había redimido con su sangre, y había dado por vuestra vida su vida. Las piedras, menos duras que vuestros corazones, se partieron, los velos de los templos se rasgaron, rugió el mar y retrembló la tierra, hasta los muertos golpearon con el desnudo cráneo las losas sepulcrales para levantarse y maldeciros y execraros! (Picón, 1876b: 2)

Con un estilo pulcro, cercano en ocasiones a la lírica, un modo descriptivo minucioso y preciosista, y comparaciones y ejemplos siempre plásticos, Picón creó un modelo de artículo, de crónica artística, que combinaba, a partes iguales, dosis de exposición de datos, que evidenciaban su voluntad ilustrada de divulgar el conocimiento, y dosis de argumentación, con el anhelo de generar opinión, debate y reflexión entre los lectores de *El Globo*. Siempre en las dos primeras páginas de la publicación, órgano del posibilismo republicano, Picón defendió el ideal de la libertad desde todas las ópticas posibles: como fondo del arte, como centro temático del mismo e, incluso, en la forma de la creación artística. Un credo estético que no solo aplicó a la recepción de obras de Bellas Artes, sino también a la crítica literaria y teatral, y a la creación de sus propias obras literarias, en las que, a su vez, el arte plástico tiene una presencia fundamental. Bondad, Verdad, Belleza y, añade Picón, Libertad, pues «sólo bajo el imperio de la libertad pueden florecer las artes».

Bibliografía

- GOLD, H. (1986), *Jacinto Octavio Picón: el liberalismo y la novela del siglo XIX*, Michigan, University Microfilms International.
- MACKEYA, A. (2009), *La obra periodística de Jacinto Octavio Picón (1852-1923) en la España de la Restauración*. Tesis doctoral defendida el 14 de diciembre de 2009 y dirigida por la Dra. Solange Hibbs-Lissorgues, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.

- PICÓN, J. O. (1875a), «Arte y libertad», *El Globo*, 16-06-75, 77 (1-2).
— (1875b), «La pintura religiosa», *El Globo*, 26-06-75, 87 (1-2).
— (1875c), «La pintura de la historia», *El Globo*, 08-07-75, 99 (1-2).
— (1875d), «La exposición permanente de Bellas Artes», *El Globo*, 15-07-1875, 106 (1-2).
— (1875e), «Savonarola», *El Globo*, 27-07-1875, 118, (1-2).
— (1875f), «Asuntos varios. Novedades artísticas», *El Globo*, 05-10-1875, 188 (2).
— (1876a), «Asuntos varios. Novedades artísticas», *El Globo*, 17-01-1876.
— (1876b), «El Cristo», *El Globo*, 14-04-1876, 372 (1-2).
— (1976), *Dulce y sabrosa*, ed. de G. Sobejano, Madrid, Cátedra.
— (1990), *La hijastra del amor*, ed. de Noel Valis, Barcelona, PPU.
VALIS, N. (1991), *Jacinto Octavio Picón, novelista*, Barcelona, Anthropos.

La imagen romántica. La creación de una estética¹

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Cantabria

Los redactores de la revista romántica *El Artista* se presentaron a sí mismos, desde el comienzo de la publicación, como distintos, diferenciados y opuestos a lo antiguo, como creadores de una nueva literatura, heraldos del cambio, exploradores de desconocidas rutas y guías de caminos nuevos. Hacen constante ostentación de su condición de creadores de una nueva literatura y por ello no cesan de repetir que, a través de sus escritos y de sus grabados, están sacando a la luz nuevas formas, nuevos personajes, nuevas situaciones y nuevos ambientes. Y por ello, los dibujantes, pintores y grabadores pretenden presentar la nueva imagen que se corresponde con esa nueva literatura y esa nueva mentalidad. Se presentan a sí mismos como abanderados del romanticismo español, como sus hacedores, descubridores y artífices. Y no cabe duda de que esa imagen se impuso. Hay un general consenso en la consideración de que *El Artista* es la revista más significativa del romanticismo español y que su aparición fue un hecho fundamental en el desarrollo del movimiento. La especie está presente en las historias generales de nuestra literatura (Alborg: 1980;² Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres: 1982; Carnero: 1997), en los estudios que abordan el movimiento romántico y no solo los que lo hacen desde el punto de vista literario (Le Gentil: 1909; Peers: 1967;³ García Castañeda: 1971; Zavala: 1972 y 1989; Llorens: 1979;⁴ Navas Ruiz: 1982;⁵ Sebold: 1983 y 1992; Marrast: 1989; Romero Tobar: 1994; Flitter: 1995;⁶ Caldera: 1997;⁷ Carnero: 1997;⁸ Rubio Cremades: 1997,⁹ Ayala Ara-

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX*, dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2012-2014 del Gobierno de España, Ref. nº FFI2011/26761.

2. «Ocupa un lugar de primer orden en la historia del romanticismo español y es una fuente capital para su estudio» (170).

3. «La principal atalaya de los románticos» (I: 417), Peers hace constantes alusiones a la revista a lo largo de su obra.

4. Le dedica un estudio específico en 258-270.

5. Análisis de la publicación en 106-108.

6. «El paladín de la causa romántica» (110). Estudio específico en 110-117.

7. «La revista que más que todas se compromete en divulgar el verbo romántico» (140).

8. «*El Artista* se distinguió por su excelente tipografía y grabado litográfico» (LV).

9. «Uno de los principales documentos para analizar el movimiento romántico en la literatura y en las artes» (50).

cil, 2002)¹⁰ sino de otras manifestaciones del arte (Lafuente Ferrari: 1975; González García y Calvo Serraller: 1981;¹¹ Henares: 1982; Gallego: 1991; Tajahuerce: 1995), o desde la historia del periodismo (Gómez Aparicio: 1967; Gómez Reino y Carnota: 1977; Seoane: 1987; Valls; 1988; Sánchez Aranda y Barrera: 1992; Fuentes y Fernández Sebastián: 1997), o el libro y la lectura (Artigas Sanz: 1953; Fontanella: 1982; Martínez Martín: 1991; Botrel: 1993). Además de ello *El Artista* ocupa un puesto destacado en los estudios sobre lo fantástico decimonónico (Schneider: 1927; Colacicci: 2001; Perugini: 1985 y 1988; Sebold: 1989; Trancón Lagunas: 1991, 1992 y 2000;¹² Romero Tobar: 1995; Roas: 1997, 1999; 2001: 2002a; 2002b y 2006),¹³ es fundamental su importancia en el desarrollo de la narración breve romántica (Baquero Goyanes: 1949 y 1992; Perugini: 1982; Ezama Gil: 1997; Rodríguez Gutiérrez: 2004) y hay diversos estudios sobre la narrativa en él publicada (Lozano Miralles: 1988; Pozzi: 1995; Beser: 1997;¹⁴ Rodríguez Gutiérrez: 2003 y 2004b), y los cuentos que aparecen en sus páginas han aparecido en varias antologías (Ochoa: 1840; Perugini: 1991; Alonso Seoane/Ballesteros Dorado/Urbach Medina: 2004;¹⁵ Rodríguez Gutiérrez: 2008a y 2008b); se ha analizado su influencia en la elaboración del canon romántico (López Sanz: 2000; Alonso Seoane: 2002);¹⁶ así como sus artículos de tema artístico (García Rodríguez: 1993); se ha estudiado, asimismo, su papel en la recepción del romanticismo europeo (Ila-rraz: 1985), como primer y fundamental eslabón de la prensa ilustrada española (Simón Díaz: 1949; Rubio Cremades: 1995); y como una revista fundamental en la historia de la litografía española (Boix: 1925 y 1931); se ha publicado un completo índice de su contenido (Simón Díaz: 1946), estudios sobre su revista continuadora, *El Renacimiento* (Simón Díaz: 1968; Rodríguez Gutiérrez: 2004a) así como una edición facsímil (1981). Tiene la revista una presencia destacada en los estudios sobre las personalidades que en él participaron, como Eugenio de Ochoa (Randolph: 1966), José Negrete, Conde de Campo Alange (Saltillo: 1931);

10. «Una de las revistas más emblemáticas en lo que respecta a la difusión del romanticismo en España» (35).

11. *El Artista* «se había presentado como un manifiesto, un nuevo programa cultural, como el portavoz de ideas sociales de regeneración para la España post-fernandina. [...] Su fracaso [sirvió] como elemento de reflexión y referencia privilegiada para toda una generación intelectual española» (xviii).

12. «Será la etapa progresista y romántica (1834-1843) la que ofrezca uno de los períodos más fructíferas para el cuento romántico. Es el momento en que las principales revistas románticas [...] acogen entre sus páginas un número importante de producciones de este tipo. [...] Una de las más destacadas, por su implicación con la nueva estética fue *El Artista*» (64-65).

13. «Será a partir de los relatos publicados en la más famosa de las revistas románticas españolas, *El Artista* (1835-1836), cuando el cuento fantástico español alcance su primeras obras importantes» (154).

14. «La publicación más representativa de nuestro romanticismo» (249).

15. «*El Artista*, cuya contribución fue decisiva para cambiar las cosas» (12).

16. «Dentro de los grandes cambios de la época, en el mismo intento de cambio literario en el panorama español que los redactores del mítico *Artista* perseguían, estaba incluida la propuesta de un canon romántico específico. [...] el romanticismo que proponen está ligado a la juventud y la aceptación del siglo XIX, en lo que tiene de presente, de modernidad, de nuevo. [...] Renovación que, en *El Artista*, es sentida como tarea propia, de los miembros de la actual generación emergente.» (11).

Federico de Madrazo (González López: 1981; Díez: 1994; Vega: 1994); Pedro de Madrazo (Calvo Serraller: 1981; Schuriknight: 1992; Sánchez de León: 2003; Rodríguez Gutiérrez: 2004c; Afinoguenova: 2008)

En esta campaña de Ochoa y Madrazo para apropiarse la patente del romanticismo español la parte gráfica de la revista fue fundamental. En *El Artista* hay una deliberada voluntad de crear una serie de imágenes nuevas que lancen al lector mensajes que vayan más allá de las palabras de los textos: un lenguaje de la imagen, que configura una estética romántica muy determinada, y que hace uso del grabado para la multiplicación de esas imágenes y por lo tanto para conseguir una repercusión mucho mayor del mensaje. Las láminas, los grabados que acompañan a las páginas de *El Artista* son formas de comunicación directas. Mensajes que llegan con facilidad e inmediatez a la sensibilidad y memoria de quienes los contemplan y que producen una honda repercusión.

Mensajes que pudieron llegar a emitirse, gracias a la utilización que hicieron sus jóvenes redactores de un instrumento poderosísimo, que ninguna otra revista romántica llegó nunca a tener: el Real Establecimiento Litográfico de Madrid.

Y en este punto surge la figura de José de Madrazo (figura 3),¹⁷ pintor de cámara de Fernando VII y de Isabel II, padre y primer eslabón de una poderosa familia¹⁸ que cultivó el arte sin dejar nunca de lado la política, siempre junto al poder y utilizando este para aumentar sus riquezas y sus posesiones. Este era el hombre que estaba detrás de la revista «romántica por excelencia». Que la financió, que hizo valer sus influencias para que la corte emitiese una orden indicando a los Jefes políticos de las provincias que se suscribieran a ella, que puso a disposición de la revista sus plantas, sus talleres y sus litógrafos, en cuya casa se reunían los jóvenes que escribían la revista.

Y qué duda cabe de que muchos de los que vieron aparecer la revista en 1835, que sabían la historia de José de Madrazo, que conocían su influencia en la corte absolutista de Fernando VII, que eran testigos del poder que iba acumulando el santanderino durante el gobierno de Calomarde verían con escepticismo los ímpetus revolucionarios de aquellos niños bien que se reunían en la casa del pintor de cámara de Fernando VII.

Veamos, por ejemplo, la litografía de Federico de Madrazo que aparece con el título de *Un romántico* (figura 1), el mismo título que lleva un texto de Eugenio de Ochoa. Si analizamos la figura del romántico que Madrazo nos presenta rápidamente podemos ver las conexiones y semejanzas con uno de los retratos literarios más citados de la época romántica: el del sobrino romántico del *Curioso Parlante*:

17. Las imágenes a las que se hace alusión se pueden contemplar al final del artículo.

18. José de Madrazo fue padre de Federico de Madrazo y Kuntz, de Pedro de Madrazo y suegro de Eugenio de Ochoa, con lo que la relación familiar con la redacción de *El Artista* era muy evidente.

Quedó, pues, reducido todo el atavío de su persona a un estrecho pantalón que designaba la musculatura pronunciada de aquellas piernas; una levitilla de menguada faldamenta, y abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta; un pañuelo negro descuidadamente anudado en torno de ésta, y un sombrero de misteriosa forma, fuertemente introducido hasta la ceja izquierda. Por bajo de él descolgábanse de entrambos lados de la cabeza dos guedejas de pelo negro y barnizado, que formando un bucle convexo, se introducían por bajo de las orejas, haciendo desaparecer éstas de la vista del espectador (Mesonero: 1993: 209).

En el grabado de Federico de Madrazo vemos el «estrecho pantalón», la levitilla «abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta», las «guedejas de pelo negro y barnizado, que formando un bucle convexo, se introducían por bajo de las orejas, haciendo desaparecer éstas de la vista del espectador»... Tal parece que Mesonero, que compone su artículo en 1837, cuando *El Artista* ya ha desaparecido, tiene a la vista el dibujo de la revista madrileña. Pero no es Mesonero el único que nos presenta la imagen satirizada de un romántico. Mucho menos conocido es otro retrato literario que Basilio Sebastián Castellanos, *El Tío Pilili*, nos presenta en un cuento, *Todos son locos*, publicado en una revista de breve vida, el *Observatorio Pintoresco*.¹⁹ El texto de Castellanos es de 1836, posterior al grabado, y anterior al del *Curioso Parlante*. La proximidad de fechas de las tres representaciones del romántico (grabado, 1835, y los textos, 1836 y 1837) nos prueban que se está retratando una moda de la época.

El romántico es, evidentemente, un «hombre a la moda». La contrafigura de ese romántico es el clásico. Una nueva estampa (figura 2), que fue acompañada por un célebre texto de Espronceda: «El pastor Clasiquino».

Pero aquí nos interesa la especial relación de ambos dibujos. El romántico está en un interior que se presume urbano, Clasiquino al aire libre; el romántico en pie, Clasiquino sentado; el romántico erguido y con apariencia vigorosa, Clasiquino apoyado en su bastón, encorvado y con aspecto de cansado; el romántico, reflexivo, Clasiquino, dormido; el romántico rodeado de libros y cuadros, Clasiquino de ovejas; el romántico viste una entallada casaca y Clasiquino un abrigo informe que arrastra por el suelo al sentarse; el romántico pantalón largo y ajustado, Clasiquino calzón anudado bajo la rodilla, y medias altas; el romántico a cabeza descubierta, Clasiquino con sombrero de copa; el romántico joven, Clasiquino viejo; el romántico, a la moda, y Clasiquino, no.

¿Y quiénes son estos jóvenes a la moda, que tanto empeño ponen en burlarse de los viejos clasicistas? Los más decididos y arrojados, según nos dice Pedro de Madrazo, de los presentes en:

19. Puede leerse el retrato en Rodríguez Gutiérrez, 2004: 199.

las reuniones de artistas y literatos románticos de que era teatro la morada de D. José de Madrazo, padre del que esto escribe, rica en objetos de arte de toda especie, esto es, en colecciones de cuadros, estampas, dibujos originales y libros, que alcanzaron verdadera celebridad. [...] De aquellas reuniones salió la idea de publicar un periódico que fuese como el portaestandarte de la nueva escuela. Y entonces salió a luz, dirigido y redactado por los más decididos de aquella falange —pues no todos se declararon románticos desde luego— *El Artista*, verdadero despertador del genio español moderno, antes aletargado (Madrazo: 1882a: 109).

Ya conocemos los antecedentes familiares de los dos hermanos Madrazo, hijos del pintor de cámara de Fernando VII, hábil trepador en el escalafón del poder del absolutismo, y hábil para mantenerse cuando Fernando VII era ya historia. El otro gran mantenedor de la revista, Eugenio de Ochoa, era hijo (aunque oficialmente sobrino) de Sebastián de Miñano, primero afrancesado y luego acérrimo absolutista que había hecho carrera en la corte de Fernando VII, codeándose con José de Madrazo. Amistad entre que pronto se convertiría en relación familiar, pues Eugenio de Ochoa se casó con una hija de José de Madrazo.

Es decir que el clan de los Madrazo, que a lo largo del XIX iba a dar muestras de su capacidad de ocupar espacios de poder, de su disposición a aniquilar a todos sus adversarios y de su voluntad de ejercer una auténtica dictadura sobre la pintura y la crítica de arte, era el núcleo fundacional, pictórico, literario e intelectual de *El Artista*. Bueno es recordar que ese clan actuó en repetidas veces de forma coordinada, que promovió muchas actividades, siempre beneficiándose de ellas y que no se caracterizó nunca por la generosidad ni por la filantropía, sino por la defensa y promoción, recurriendo a casi cualquier medio, de sí mismos y de los suyos.²⁰

Porque tampoco es posible obviar el hecho de que la revista fue la plataforma de lanzamiento de Federico de Madrazo (que contaba diecinueve años cuan-

20. La sintonía con la que trabajaban, en provecho mutuo, todos los componentes de la familia Madrazo, se puede ver, por ejemplo con motivo de la exposición de la Academia de San Fernando de 1842. Tras la exposición un articulista anónimo, atacó duramente a Antonio María Esquivel, gran triunfador de la exposición, mientras que ensalzaba sobre todos los demás cuadros los presentados por Federico de Madrazo y José de Madrazo. Álvarez Lopera que ha estudiado a fondo (1996) esta exposición y la polémica que surgió posteriormente entre Esquivel y el articulista anónimo, revela que este último no era otro que Pedro de Madrazo, que se emplea a fondo y con muy pocos escrúpulos para defender la obra de su padre y su hermano. Indica Álvarez Lopera que la razón de este ataque era el creciente favor del público hacia las obras de Esquivel, y en menor medida de Gutiérrez de la Vega, éxito que los Madrazo no deseaban porque pondría en peligro el papel hegemónico de la familia. La hostilidad hacia Esquivel venía ya desde 1837 cuando Salas y Quiroga, amigo y aliado de los Madrazo, censuró directamente, desde su revista *No me olvidés*, a Esquivel y Gutiérrez de la Vega, a quienes consideraba «culpables» de querer restablecer una escuela pictórica, la sevillana, justamente desaparecida. En la polémica que se estableció en las páginas del *Corresponsal* entre Esquivel y Pedro de Madrazo bajo la capa del anónimo, un indignado Esquivel, que sabía muy bien quiénes eran sus enemigos, acusó a su contrincante de ser «un ciudadano pariente o amigo de ciertos artistas a quienes quiere preconizar y para ello elige como medio más oportuno el deprimir a otros».

do apareció *El Artista*), autor que, como ya hemos comentado con anterioridad firma cuarenta y un láminas, mientras que el segundo colaborador más asiduo, Carlos Luis de Ribera (de la misma edad que Federico de Madrazo), firma veinte. Y ambos hijos de pintores de cámara de Fernando VII, amigos los hijos y amigos los padres. En cuanto a composiciones literarias y críticas, allí hicieron sus primera ramas Ochoa (también de diecinueve años) con setenta y tres colaboraciones, futuro yerno del dueño del Tívoli, y Pedro de Madrazo (dieciocho años), el otro hijo de José de Madrazo que participó en la revista, con veintisiete.

Estos «jóvenes rebeldes» van haciendo desfilar por la revista una galería de personajes ilustres a los que se dedica un texto y un retrato. De entre todos estos retratos, puede hacerse especial mención a dos, ambos firmados por Federico de Madrazo y que representan a dos montañeses: su padre, José de Madrazo y el escritor Telesforo de Trueba y Cossío.

El retrato de José de Madrazo atrapa inmediatamente la atención del contemplador. En la serie de efigies que Federico de Madrazo hace desfilar por las páginas de *El Artista*, vemos que en la mayoría de las ocasiones la mirada de los retratados no está dirigida hacia los que contemplan el retrato. Martínez de la Rosa mira de soslayo y hacia abajo, Ángel de Saavedra fija la mirada en el cielo, hacia la derecha de los lectores de la revista, la misma dirección que Trueba y Cossío (figura 4) aunque este parece perdido en su ensueño, lo mismo que Quintana que medita, perdida la mirada a la izquierda del espectador; hacia el cielo, con trágico gesto, dirige su mirada Concepción Rodríguez, la actriz, y así otros muchos. José de Madrazo, en cambio, sentado en un sillón mira directamente al espectador. No hay en él meditación, ni ensoñación, ni el gesto bonachón de Vicente López, ni la afectada espiritualidad de Santiago de Masarnau. En esa mirada está toda la fuerza del personaje, la determinación, la voluntad, la dominante personalidad. Delgado, casi ascético, contrasta con la galería de artistas bien alimentados que comparten con él las páginas de *El Artista*, las aulas de la Academia y la salas de la corte. Aparece sentado, en una silla que es una suerte de trono (la mayor parte de los retratos son bustos) con un immaculado chaleco blanco, la mano de dedos largos y finos en posición de sostener un bastón tras el brazo, y al cuello la cruz de la orden de Isabel la Católica, condecoración creada por Fernando VII, y que José Madrazo fue de los primeros en obtener. Una postura regia para este rey de los pintores.

Trueba y Cossío aparece retratado, «con la cabellera alborotada, mostachos de miliciano y el mirar melancólico de los que presienten el fin próximo» (García Castañeda, 1978: 13). Pero más que el retrato en sí mismo lo que es significativo es el interés que Trueba y Cossío despierta en los redactores de *El Artista*. Como ellos ha vivido fuera de España, como ellos conoce otros idiomas, como ellos es cosmopolita.

Volvamos, por un momento, a la imagen del romántico que litografió Federico de Madrazo. Una imagen que es proclama, estandarte, de esos jóvenes que eran los impulsores de la revista. Walter Benjamin, en su *Pequeña historia de la*

fotografía, acuñó el concepto de imagen dialéctica,²¹ la diferencia entre la significación de la imagen en el momento en que se crea y la significación que adquiere ante el contemplador, tras el paso del tiempo. En el grabado del romántico del que venimos hablando ese concepto de imagen dialéctica también está presente, para lo que podemos reconstruir, en cuanto nos sea posible, las circunstancias en las que Madrazo, el joven grabador lanzaba este imagen. Retrocedamos pues a ese momento. Es la tercera entrega de la revista y Ochoa en su texto y Madrazo en su litografía presentan su modelo de joven: «así somos los románticos» se entiende tras esa imagen y ese texto, «así somos los autores de esta revista, así nos presentamos al público como futuro de este país y de esta cultura». ¿Y como son, como se presentan sí mismos? Cultos, adinerados, cosmopolitas y a la moda.

Exactamente lo que fue Telesforo de Trueba, que «por su cosmopolitismo fue un extranjero en su patria» (García Castañeda; 1978: 351), que tuvo amplia formación cultural, situación económica privilegiada, y que fue siempre un dandy,²² un hombre a la moda.

Muy importante este último elemento: Madrazo hace una reivindicación positiva de la moda de la que van a burlarse, por esos mismos años Mesonero Romanos y Basilio Sebastián Castellanos y que Larra va a calificar como otra de las falsedades de su época, en un artículo, *La sociedad*, estrictamente contemporáneo a *El Artista*. Mediante esa imagen los redactores de *El Artista* demuestran no compartir esas burlas a la moda: al fin y al cabo ello sienten esa moda como una de las características de su grupo de élite. Como indica Joaquín Álvarez Barrientos:

Diferenciarse por el vestido o por el aspecto fue un modo de más de hacerlo, de separarse de los otros, pero a la vez era el medio de cohesionar a un grupo, a una tendencia de artistas, que tomaba conciencia de su entidad, de su diferencia, entre otras cosas por el hecho de que los que visten de la misma manera tienen un comportamiento similar (2002: 32).

La identificación de apariencia física, de moda y de corriente literaria que el grupo de *El Artista* pretendía, se hace indudable cuando Pedro de Madrazo, en 1882, al hacer aparecer en persona a la encarnación de la revista *El Artista*, vuelve a utilizar los elementos de vestuario que ha establecido su hermano Federico en la litografía de *Un romántico*. El personaje está ya muy dañado por la edad, pero los elementos fundamentales de identificación siguen en pie:

Su figura, aunque momificada, no aterra; hay en ella cierta elegancia del tiempo pasado, que interesa y previene en su favor. Lleva frac color de bronce, todo abrocha-

21. Véase Luelmo Jareño (2007).

22. Para esa característica de la personalidad de Trueba y Cossío, particularmente en su estancia en Londres, véase García Castañeda, 1978: 80-82.

do, lacia y lustrosa melena, cuello y puños vueltos, cubierta la mitad del aristocrático pie con un bien ceñido botín de tela cruda (Madrazo, 1882b: 7)

Han pasado cuarenta y ocho años, pero *El Artista* y sus autores siguen identificándose con el frac abrochando, el cuello y los puños, la melena, el botín... Moda que es identificación y proclama de pertenencia a una élite. Esa élite es la que lleva a cabo el verdadero romanticismo y los que no pertenecen a esa élite no son, consecuentemente, verdaderos románticos.²³

Veamos por ejemplo otra presencia de esa idea de élite: la portada (figura 5) del primer número de *El Artista*, obra de Carlos Luis de Ribera. Si contemplamos esa lograda litografía nos encontramos con una de los tópicos del romanticismo: la preferencia por el arte gótico, pues el grabado nos presenta un arco ojival, perfecta representación de ese estilo. Un arte gótico ya florido, si vemos la intrincada decoración de ese arco, y que lo mismo puede denotar la ignorancia arquitectónica del pintor que la creatividad del mismo ya que esa decoración con aspecto floral²⁴ no parece pertenecer a ningún desarrollo conocido del gótico. Ese arco tan profusamente decorado se abre en un muro que, se supone, puede pertenecer a otro de los grandes tópicos románticos: el castillo. El arco del muro del castillo enmarca un sol naciente que ilumina un desértico paisaje: el exterior del castillo. El autor de la litografía, el pintor, Ribera, se sitúa a sí mismo en el interior del castillo: los autores de la revista están dentro de esa fortaleza. Están dentro del castillo, son la aristocracia, los que gobiernan, los que dirigen, los excelsos. ¿Qué representa ese castillo en donde se sitúan el núcleo de colaboradores de *El Artista*? ¿Tal vez esa finca del Tívoli donde se reunían esos retoños del absolutismo, bajo la paternal vigilancia (quien sabe si con el paternal impulso, pero desde luego con la paternal financiación) del pintor de cámara de Fernando VII? ¿O será tal vez un espacio ideal, en donde se reunirían los artistas que anuncian el futuro romanticismo, que son retratados en la *Galería de Honor* de *El Artista*? Recorde-

23. Un elemento más de esa importancia de la moda como elemento de identificación literaria es la presentación que hace Madrazo, en ese mismo artículo, del *Semanario Pintoresco Español*. La figura que representa el periódico (un retrato transparente de Mesonero Romanos) muestra con claridad la diferencia entre una y otra revista: «Personaje regordete, de semblante placentero, con anteojos de oro y airecillo burlón» (Madrazo, 1882b: 8). Por cierto que Madrazo no ha olvidado las críticas que hizo al *Semanario* en el *No me olvides* de 1837 (véase nota 16), y cuando, unas líneas más abajo, el *Semanario* se ufana de sus grabados, el *Artista* le interrumpe para decirle acremente: «¡Alto ahí! Los dibujos de sus primeros grabados de V. fueron tan ridículos, que no hay pintador de tablillas de burras de leche y panderetas que los haga peores. Testigo, la portadita gótica de su tomo primero, digna de cualquiera confitería de la feria de Madrid».

24. Un gran número de románticos españoles se adhirieron con entusiasmo a la teoría que estuvo en boga desde finales del xvii sobre el origen vegetal y orgánico del arte gótico. De esta manera se recogía el simbolismo religioso de los templos druídicos de los bosques dentro de las catedrales góticas. Los árboles del bosque sagrado se convertirían en los pilares de la iglesia y las ramas entrecruzadas en las ojivas. La teoría cobró fuerza en nuestro país con la obra de Isidoro Bosarte, *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804). Entre los escritores que defendieron con más contumacia esta interpretación se cuentan Pablo Pífferrer y José Amador de los Ríos. (Véase Panadero Peropadre: 1994) La decoración semivegetal del pórtico gótico de Ribera parece influida por esta teoría.

mos que entre esa selecta galería se cuentan Ésteban de Ágreda (escultor de cámara de Carlos IV, y Director de la Academia de San Fernando con Fernando VII), José Álvarez (escultor de Carlos IV), Juan de Villanueva (arquitecto real desde Carlos III), Isidro González Velázquez (arquitecto real), Juan Miguel Inclán Valdés (arquitecto de Fernando VII), Custodio Teodoro Moreno (otro arquitecto de Fernando VII, además de autor teatral, fervoroso absolutista), Vicente López (pintor de cámara de Fernando VII), José Ribelles (pintor de cámara de Fernando VII), Juan Ribera (pintor de cámara de Fernando VII) y el más joven de todos ellos, José de Madrazo, de quien ya hemos hablado. Artistas de corte y de academia, pues todos ellos eran profesores de la Academia de San Fernando:²⁵ esos eran los modelos de *El Artista*. Unos modelos que no se pueden calificar, precisamente, de revolucionarios.

Fuera ya de proclamas de renovación, romanticismo y otras cosas semejantes, la contemplación de las láminas que van ilustrando las sucesivas entregas de la revista nos permite darnos cuenta de que hay en ella una propuesta deliberada de una estética romántica muy concreta (figura 7): la misteriosa, lúgubre y nocturna, medieval, fantástica y sobrecogedora. Los tres pintores principales de *El Artista*, dentro de esta corriente son Elena Feillet (figura 6), Carlos L. de Ribera (figura 10) y Federico de Madrazo (figura 9). Son, todas las de la revista, imágenes aristocráticas (figura 11), en tanto en cuanto se alejan lo más posible del costumbrismo, de lo folclórico y de lo popular. *El Artista* blasona de clase alta y prefiere el gesto convulso de la muerte con tal de que sea una muerte elegante o misteriosa, la escena lúgubre y nocturna, la pose de la batalla, la presentación del mal...

A este respecto es enormemente significativa la lámina de Carlos L. de Ribera (figura 8) en la que pone en imagen una escena de *El moro expósito*. Algunas entregas antes Eugenio de Ochoa ha hecho una semblanza del Duque de Rivas, pero ni en la entrega en la que aparece la estampa, ni en la anterior ni en la posterior, hay la menor alusión a la obra de Rivas, ni al porqué de la ilustración. Se trata de una lámina para iniciados, para esos lectores que busca *El Artista*, que conocen *El moro expósito* y que por lo tanto no necesitan que se les explique ni que se identifique la escena. Los ilustradores y escritores de *El Artista* buscan a sus iguales, a los que se sienten identificados en la lámina del romántico, y para ellos repiten en varias ocasiones ese tipo de lámina que aparece sin texto explicativo ni referencia textual explícita que la apoye, sino que se refieren a un texto ajeno a la revista que se supone conocido del editor, del grabador y del lector de la revista; una suerte de selección de los lectores para que solo aquellos que estén

25. Navarrete Martínez (1999) relata pormenorizadamente la historia de la Academia de San Fernando en la primera mitad del XIX, que es, al mismo tiempo, la historia de las maniobras, las intrigas y la conquista del poder de José de Madrazo. Por cierto que entre los colaboradores habituales de Madrazo en la Academia de San Fernando están varios de los retratados en las páginas del *Artista*: Juan Nicasio Gallego, Esteban de Ágreda, José Álvarez Cubero, Juan Miguel Inclán Valdés, Isidro González Velázquez...

al nivel requerido de cultura y conocimiento, de elegancia y moda, pueden llegar a disfrutar por entero de la revista.

Volvamos al inicio de esta ponencia. ¿Es *El Artista* la revista más significativa del romanticismo español? Eso nos lleva a otra pregunta, cuya respuesta, no parece ser tan rotunda. ¿Es el romanticismo español, antes que nada y sobre todo, la imagen que se proyecta desde las páginas y desde las litografías de *El Artista*? Es difícil contestar afirmativamente a esta pregunta cuando se piensa en fechas, colaboraciones y ausencias. Antes de la aparición de *El Artista*, Larra, Estébanez Calderón y Mesonero Romanos son escritores ya conocidos, establecidos y que están llevando a cabo unas formas literarias distintas de las neoclásicas o ilustradas, con éxito y reconocimiento. Mucho antes de 1834, *El Europeo* ha publicado sus textos y manifiestos. Ramón López Soler es, en 1834, un novelista que ya ha publicado la mayoría de su obra. Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas, a estas alturas, ya han tenido una amplia producción literaria. Más bien *El Artista* fue una plataforma de proyección para unos jóvenes que se iniciaban en la literatura y en la pintura, y que plantearon, desde el principio, en una constante autopropaganda hacerse portaestandartes de una determinada modalidad del romanticismo, auxiliados de la formidable arma icónica que eran los talleres del Real Establecimiento Litográfico que José de Madrazo puso a su disposición. Esta apropiación de los derechos de propiedad del romanticismo fue mantenida por los Madrazo a lo largo de toda su vida:

Yo fui quien más cumplidamente llenó la santa misión de despertar en la adormecida sociedad española el amor a lo bello, a lo sublime, a lo ideal. Rompiendo las cadenas que esclavizaban la inspiración al culto de mentidas divinidades, yo di el grito de emancipación y descubrí al artista y al poeta nuevos y espléndidos horizontes en regiones donde nunca les consintieron penetrar la escuela y la rutina: yo puse ante sus ojos de manifiesto las inspiraciones bíblicas, las maravillosas creaciones de la Edad Media [...]. Yo y los afiliados en esta santa empresa hemos dado el ejemplo de la nueva literatura y del arte nuevo bajo toda clase de formas (Madrazo, 1882b: 7).

En estas palabras, en las que habla ese personaje de frac color de bronce, todo abrochado, y lacia y lustrosa melena, que Pedro de Madrazo ha creado para representar a *El Artista* y a sus pintores y redactores, el hermano de Federico de Madrazo, el hijo de José, el cuñado de Eugenio, reivindica para sí y para su familia, una vez más, la propiedad de todo un movimiento literario, proclamándose ya no los representantes de él, sino sus creadores y descubridores, ignorando de forma consciente y deliberada las aportaciones de todos los escritores que nunca pasaron por las páginas de *El Artista*.

Este fue el gran éxito de *El Artista*, hacerse dueño en primera instancia de una determinada modalidad del romanticismo, y conseguir, a continuación, que gran parte de la crítica y de los lectores identificaran lo más puro y esencial del romanticismo español, con esa «imágenes fascinante e idealizada» y todo ello,

gracias, en su mayor parte a las bellísimas láminas de Elena Feuillet, Carlos L. de Ribera y Federico de Madrazo, que, hoy en día, son lo más valioso y perdurable de *El Artista*, muy por encima de la mayoría de sus textos.

Bibliografía

- AFINOGUENOVA, E. (2008), «El providencialismo histórico y la misión del arte en la obra de Pedro de Madrazo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIV (209-240).
- ALBORG, J. L. (1980), *Historia de la literatura española, tomo IV, El romanticismo*, Madrid, Gredos.
- ALONSO SEOANE, M. J.; BALLESTEROS DORADO, A. I.; URBACH MEDINA, A. (eds.) (2004), *Artículo literario y narrativa breve del romanticismo español*, Madrid, Castalia
- ALONSO SEOANE, M. J. (2002), «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», en L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Actas II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, PPU (11-26).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2002), «Imagen y representación del artista romántico», en *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole (25-34).
- ÁLVAREZ LOPERA, J. (1996), «1842. Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo», *Anales de Historia del Arte*, 6 (285-314).
- ARENCEBIA, Y. (2008), «Galdós y las artes. Las protagonistas posan para el retrato», en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, IV Coloquio: La Literatura Española del Siglo XIX y las artes* (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005), Barcelona, Universitat de Barcelona / PPU, (11-30).
- ARTIGAS SANZ, M. del C. (1953), *El libro romántico en España*, Madrid, CSIC.
- (1981), *El Artista. 1835-1836*, [Ed. facsímil] F. Serraller y Á. González García (int.), Madrid, Turner.
- (1826), *Aviso a los lechuguinos, o sea la juventud estraviada con varias advertencias sobre la misma y un prospecto sobre los trajes, por un eclesiástico amante de su patria*, Madrid, Imprenta de Repullés.
- AYALA ARACIL, M.^a de los Á. (2002), «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*», en *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole (35-46).
- (2008), «La edición ilustrada de *El doncel de don Enrique el Doliente* de Mariano José de Larra», en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.), *La Literatura Española del Siglo XIX y las artes*, Actas IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005), Barcelona, Universitat de Barcelona / PPU (31-39).
- AYMES, J.-R. (2008), *Españoles en París en la época romántica. 1808-1848*, Madrid, Alianza.

- BAQUERO GOYANES, M. (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo L.
- (1992), *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, Biblioteca de Filología Hispánica.
- BESER, S. (1997), «En torno a Hilda, cuento de Eugenio de Ochoa» en J. Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX*, Barcelona, Milenio, 1997 (249-266).
- BOIX, F. (1925), *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Félix Boix el día 8 de noviembre de 1925*, Madrid, Gráficas reunidas.
- (1931), *Obras ilustradas sobre Arte y Arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX: discurso leído ante las seis Reales Academias reunidas en la de la Historia para conmemorar la «Fiesta del Libro» el día 23 de abril de 1931*, Madrid, Gráficas Marinas.
- BOTREL, J.-F. (1993), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Biblioteca del Libro.
- (1998), «Novela e ilustración: “La Regenta” leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)», en L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.), *Del romanticismo al realismo*, I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996), Barcelona, Universitat de Barcelona / PPU (471-487).
- CALDERA, E. (1997), «La polémica romántica en España», en Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe (131-142).
- CALVO SERRALLER, F. (1985), «Pedro de Madrazo, historiador y crítico de arte», *Los Madrazo: una familia de artistas*, Madrid, Museo Provincial.
- CALVO SERRALLER, F.; GONZÁLEZ GARCÍA, Á. (1981), «Estudio preliminar», *El Artista*, ed. facs., tomo 1, Madrid, Turner (IX-XLIX).
- CARNERO, G. (1997), «Introducción a la primera mitad del siglo XIX español», en G. Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe (xvii-c).
- COLACICCHI, P. (2001), *Presenza del Fantastico nella Narrativa spagnola dell'Età romantica*, Bologna, Il Capitello del Sole.
- DIEZ, J. L. (1994), *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado.
- EZAMA GIL, Á. (1997), «El cuento», en G. Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe (736-747).
- FLITTER, D. (1995), *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FUENTES, J. F.; FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (1997), *Historia del periodismo español*, Madrid, Síntesis.
- FONTANELLA, L. (1982), *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna, Peter Lang.
- FREIRE LÓPEZ, A. M. (1994), «Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX», en J. Villegas (coord.), *Actas Irvine-92 [Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas]*, Vol. 4 (28-35).
- GALLEGO, A. (1991), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.

- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1971), *Las ideas literarias de España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press.
- (1978), *Don Telesforo de Trueba y Cossío (1799-1835). Su tiempo, su vida, su obra*, Santander, Institución cultural de Cantabria.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, F. (1993), «*El Artista (1835-36): Periodismo artístico en el siglo XIX*», *Comunicación y Sociedad. Homenaje al profesor D. Juan Beneyto*, Madrid, Universidad Complutense.
- GÓMEZ APARICIO, P. (1967), *Historia del periodismo. Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*, Madrid, Editora Nacional.
- GÓMEZ REINO Y CARNOTA, E. (1977), *Aproximación histórica al derecho de la imprenta y de la prensa en España (1480-1966)*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C. (1981), *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, Subirana.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, J. L. (2008), «Pintar con palabras: acotaciones pictóricas en la dramaturgia romántica española», en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las artes*, Actas IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005), Barcelona, Universitat de Barcelona / PPU (209-217).
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, R. (2000), «Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda», *Salina*, 14 (127-136).
- (2003), «Las ilustraciones en *Al primer vuelo* de José María de Pereda», *Salina*, 17 (137-150).
- (2009), «Una imagen del país desde el exilio: *España artística y monumental* y Patricio de la Escosura», en *Romanticismo y exilio. X Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico*, Bolonia, Il capitulo del sole (135-149).
- HENARES, I. (1982), *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra.
- ILARRAZ, A. V. (1987), *La prensa española ante el romanticismo europeo: resistencia y recepción (1780-1836)*, Indiana, Indiana University.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1975), «El romanticismo y la pintura española», *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa Museo de Zorrilla.
- LE GENTIL, G. (1909), *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX siècle. Aperçu bibliographique*, Paris, Hachette.
- LÓPEZ SANZ, G. E. (2000), «Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/artista1.html>.
- LOPEZOSA APARICIO, C. (2005), «Ocio y negocio. El jardín del Tívoli en el Paseo del Prado de Madrid», *Anales de Historia del Arte*, 15 (269-279).
- LOZANO MIRALLES, R. (1988), «La prosa narrativa en *El Artista*», *Romanticismo 3-4*, Bolonia, Il capitulo del sole.
- LLORENS, V. (1979), *El romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia.
- LUELMO JAREÑO, J. M. de (2007), «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica», *Escritura e imagen*, 3 (163-176).
- MADRAZO Y KUNTZ, P. (1837), «Publicaciones artísticas», *No me olvides*, 7 (4-6).

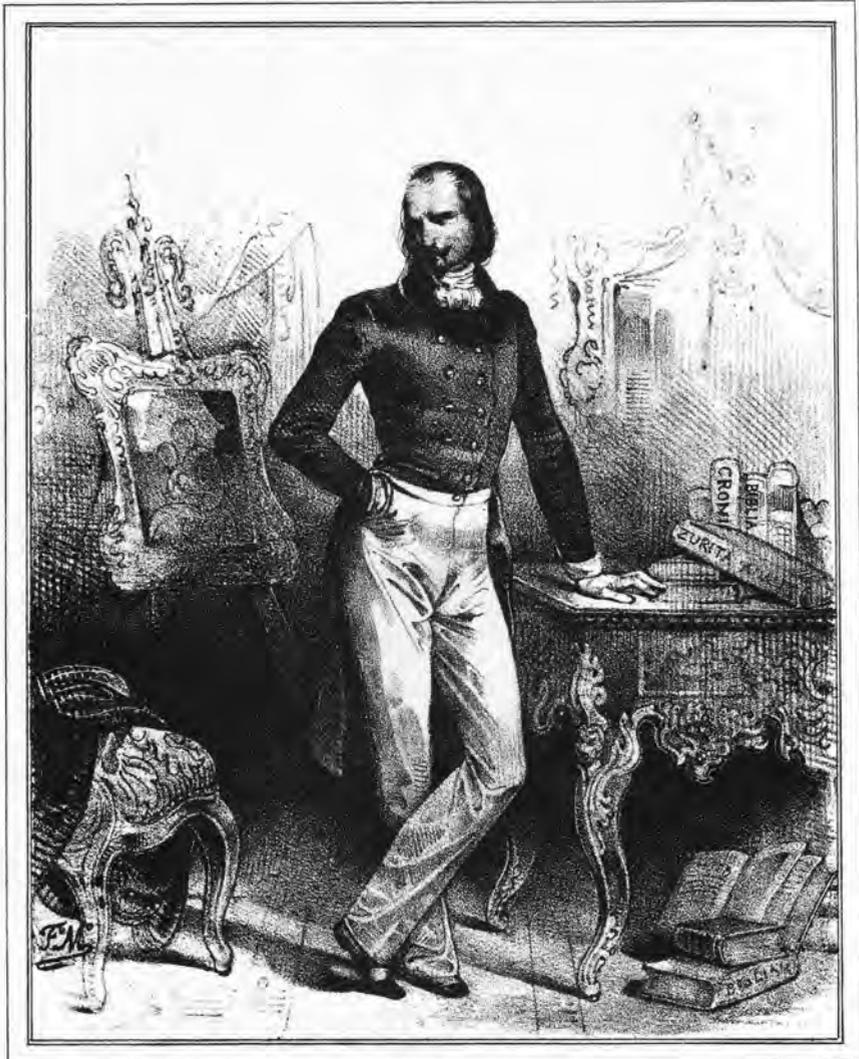
- (1882a), «Elogio de Don Valentín Carderera», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 2, Cuaderno 2, (115-126).
- (1882b), «Los periódicos ilustrados de Madrid. Alegación de vivos y muertos llamados a juicio con motivo de una declaración de mayor edad», *La Ilustración Española y Americana*, I, (7-14).
- (2004), *Cuentos*, ed. de B. Rodríguez Gutiérrez, Santander, Universidad de Cantabria.
- MARRAST, R. (1989), *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo*, Barcelona, Crítica.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. (1991), *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- MESONERO ROMANOS, R. de (1993), *Escenas y tipos matritenses*, ed. de E. Rubio Cremades, Madrid, Cátedra.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (1999), *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- NAVAS RUIZ, R. (1982), *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra.
- NOMBELA, J. (1976), *Impresiones y Recuerdos*, Madrid, Tebas.
- OCHOA, E. de (1840), *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos*, París, Baudry.
- PANADERO PEROPADRE, N. (1994), «Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española», *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al Profesor Don José María de Azcárate*, 4 (203-211).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (1982), *Manual de Literatura española. VI Época romántica*, Pamplona, Cénlit.
- PENAS VARELA, E. (2005), «*Insolación y Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán», en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán. Estado de la cuestión*, La Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán / Fundación Caixagalicia (259-294).
- PEERS, E. A. (1967), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- PERUGINI, C. (1982), «La prosa narrativa romántica española. Cuento e novela», *Studi Ispanici* (125-168).
- (1985), «Il Fantastico nella letteratura spagnola del secolo XIX. I. Gli anni Trenta e Quaranta», *Studi Ispanici* (97-123).
- (1988), «Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica» *Romanticismo*, 3-4, Bologna, Il capitulo del sole (89-99).
- (ed.) (1991), *Antología del racconto romántico spagnolo*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane.
- POZZI, G. (1995), «Fantasmas reales y misterios resueltos. Convenciones narrativas en los cuentos fantásticos de *El Artista* (1835-1836)», *España contemporánea*, 8, 2 (75-87).
- RANDOLPH, D. A. (1966), *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- ROAS, D. (1997), «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX», *Lucanor*, 14 (79-109).
- (1999), «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en J. Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica* (93-110).

- (2001), «La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX», Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2002a), «El género fantástico y el miedo», *Quimera: Revista de literatura*, 218-219 (41-45).
- (2002b), *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2006), *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, B. (2003), «Los cuentos de la prensa romántica española. (1830-1850). Clasificación temática», *Iberoromania*, 57 (1-26).
- (2004a), «El Artista arrepentido: El Renacimiento de 1847», *Voz y Letra*, xv/1 (78-98).
- (2004b), *Historia del Cuento Español. 1764-1850*, Madrid-Frankfort, Iberoamericana-Vervuert.
- (2005a), «Los cuentos del Artista. 1835-1836», *Hispanic Journal*, xxvi.
- (ed.) (2005b), Pedro de Madrazo y Kuntz. *Cuentos*, Santander, Universidad de Cantabria.
- (ed.) (2008a), *Antología del Cuento Romántico*, ed., selección y notas de B. Rodríguez Gutiérrez, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (ed.) (2008b), *El Cuento Romántico español. Estudio y Antología*, ed. e int. de B. Rodríguez Gutiérrez, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- ROMERO TOBAR, L. (1990), «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación», *Voz y letra*, I (2) (157-170).
- (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- (1995), «Sobre la acogida del relato fantástico en la España romántica», en P. Frölicher y G. Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berlín, Peter Lang, Colección «Perspectivas hispánicas» (223-237).
- RUBIO CREMADES, E. (1995), *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanao Pintoresco Español»*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- (1997), «Revistas literarias y romanticismo», en G. Carnero (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa-Calpe (50-51).
- (2008), «Las ilustraciones en el *Panorama matritense* y en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos realizadas en vida del autor», en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.), *La literatura española del Siglo XIX y las artes*, Actas IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005), Barcelona, Universitat de Barcelona / PPU (375-388).
- SALTILLO, Marqués de (1931), «Un prócer romántico: El Conde del Campo de Alange», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (3-23).
- SÁNCHEZ ARANDA, J. J. y BARRERA, C. (1992), *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A.
- SÁNCHEZ DE LEÓN, M. Á. (2003), «Pedro de Madrazo (1816-1898): historiador, crítico y conservador del Patrimonio Artístico Español», *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, 5 (39-59).
- SCHNEIDER, F. (1927), «E.T.A. Hoffmann en España. Apuntes bibliográficos e históricos»,

- Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, Universidad Complutense, Madrid (279-287).
- SCHURLKNIGHT, D. E. (1992), «Spanish Romanticism and Manierism: Pedro de Madrazo», *Crítica Hispánica*, 14 (1-2) (115-124).
- SEBOLD, R. P. (1983), *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica.
- (1989), *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus.
- (1992), *De ilustrados y románticos*, Madrid, El Museo universal.
- (2004), *Ensayos de meditación y crítica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SEOANE, M. C. (1987), *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1946), *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*, Madrid, CSIC.
- (1949), «Un juicio sobre la prensa ilustrada del siglo XIX», *Cuadernos de Literatura*, V (197-214).
- (1968), «El Artista y su continuador *El Renacimiento*», *Revista de Literatura*, XXIV (15-29).
- TRANCÓN LAGUNAS, M. (1991), *Prensa y cuento fantástico en el romanticismo español*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones.
- (1992), «Periodismo y cuento fantástico en el romanticismo español», en *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU (425-430).
- (1993), «Modelos estructurales del cuento fantástico en la prensa romántica madrileña», *Lucanor*, 8 (91-117).
- (1997), «El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1860)», en *Narrativa fantástica en el siglo XIX. (España e Hispanoamérica)*, Lérida, Milenio.
- (2000), *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim.
- TRONCOSO, D. (2008), «¿Literatura ilustrada o ilustración literaturizada?», en J.-F. Botrel, M. Sotelo, E. Rubio, L. Bonet, P. Miret, V. Trueba y N. Carrasco (eds.), *La literatura española del siglo XIX y las artes*, Actas IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005), Barcelona, Universitat de Barcelona / PPU (427-444).
- VALLS, J.-F. (1988), *Prensa y burguesía en el XIX español*, Madrid, Anthropos.
- VEGA, J. (1994), «Dibujar sobre piedra. Federico de Madrazo y la litografía», *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado.
- ZAVALA, I. M. (1972), *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI.
- (1989), *Las Letras*, en *Historia de España Menéndez Pidal. Tomo XXXV. La época del romanticismo (1808-1874)*, Madrid, Espasa-Calpe, Volumen 2 (5-183).

Figura 1
Un romántico
Federico de Madrazo

El Artista



Pl. Rey de Madrid.

UN ROMÁNTICO.

Figura 2
El pastor Clasiquino
Federico de Madrazo



Figura 3
Don José de Madrazo
Federico de Madrazo



Figura 4
Don Telesforo de Trueba y Cossío
Federico de Madrazo



Figura 5
Portada del volumen I
Carlos L. de Ribera



Figura 6
La canción del pirata
Elena Feillet

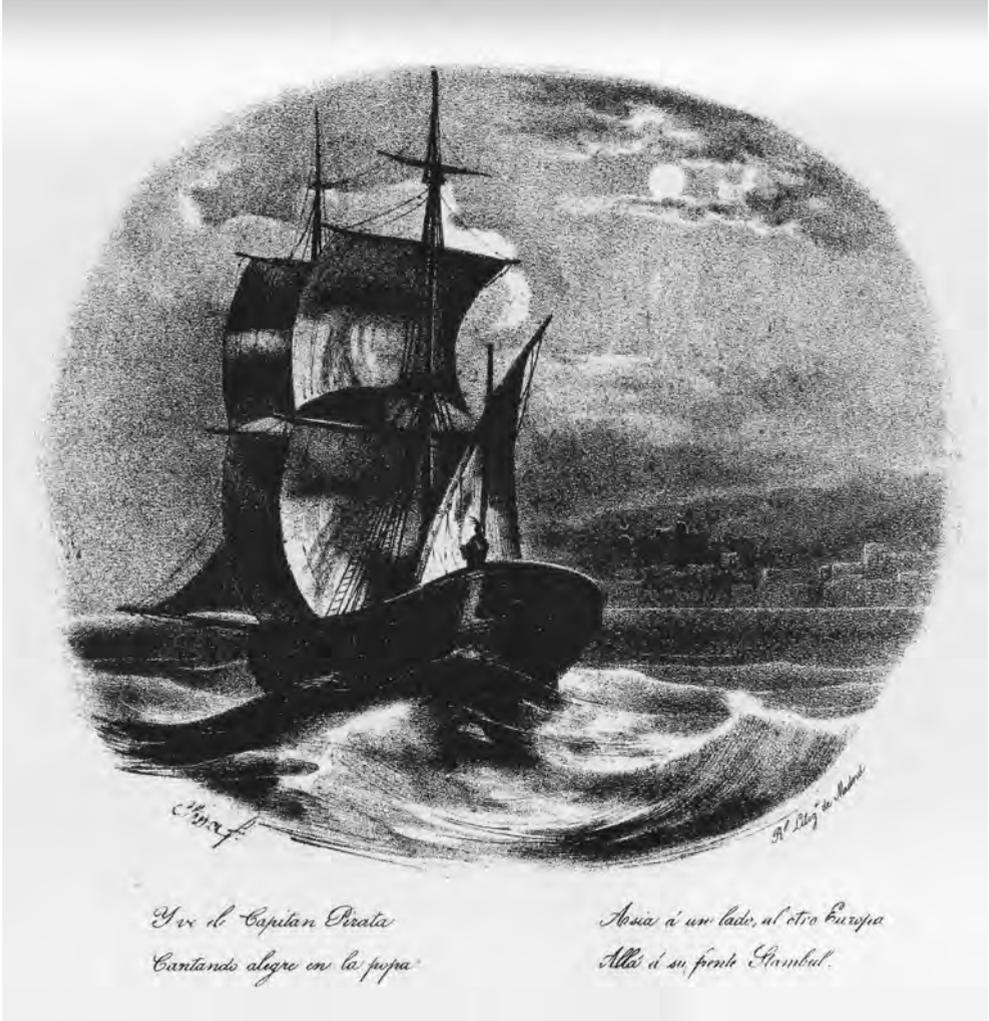


Figura 7
El monasterio
Elena Feillet

EL MONASTIO



1870

El Monasterio

Figura 8
Ruy Velázquez
Carlos L. de Ribera



El Sr. de Madrid

RUY-VELÁZQUEZ.

*Alto en torno de si, con el ombro
del manto se cubre todo el semblante,
e inmovil como un tronco somorguise
en tal meditación.*

(El manto cubre el semblante todo)

Figura 9
El caballero de Olmedo
Federico de Madrazo

EL ARTISTA.



Escudo de Toledo de Oro

El Sr. de Madrazo

Al castillo, silvoso
entó; y al orujo la puerta!

herendo al cura matroso,
salto graznando del foso
el buho.

Figura 10
Ramiro
Carlos L. de Riber

EN ESCENA.



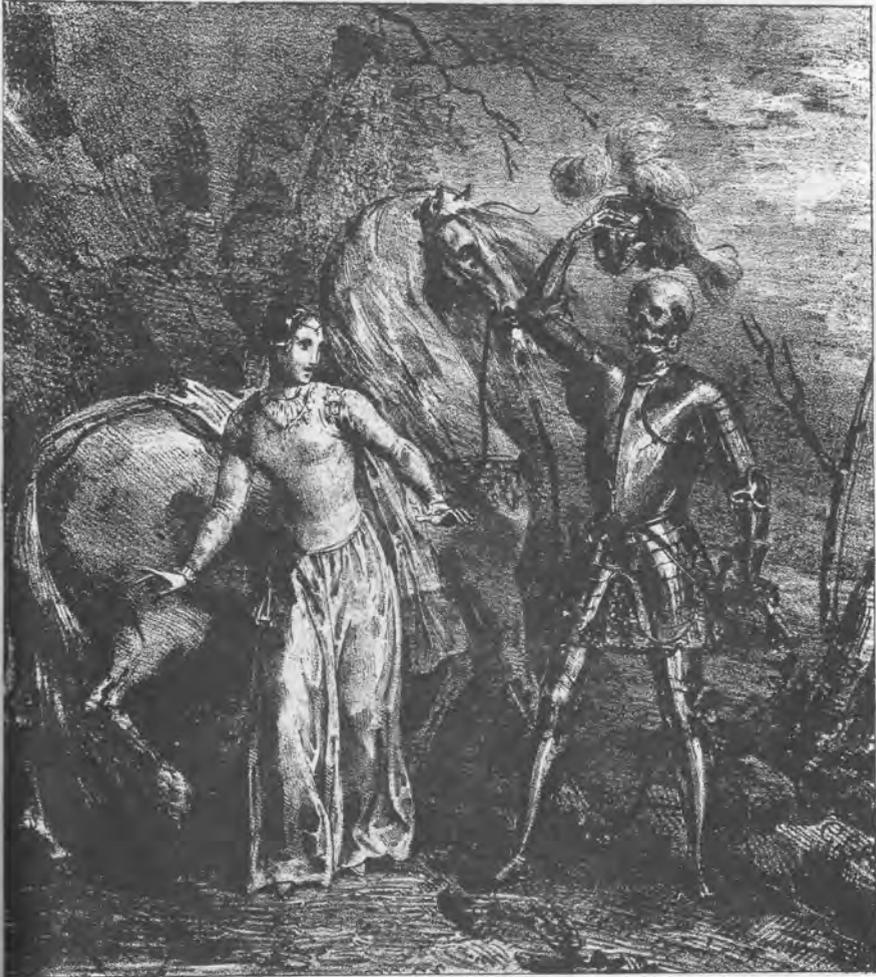
Al Sr. de Madrid.

*"Porque la sangre del justo pide venganza y la consigue. Oh Ramiro,
¡muera en Amanzor!"*

(Ramiro.)

Figura 11
Luisa
Federico de Madrazo

EL ARTISTA.



R^o Lit.^a de Madrid

Luisa.

(Cuanto fantástico)

La revista *Luz* (1897-1898) en la encrucijada finisecular. De la revolución gráfica a la regeneración artística

Inma RODRÍGUEZ-MORANTA
Universitat Rovira i Virgili

1. *Luz* y el esplendor de las artes gráficas en el modernismo

El presente trabajo tiene su origen en una reflexión sobre las palabras del profesor Eliseu Trenc, quien, en su ya clásica obra *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona* (1977), calificaba a la pequeña revista literaria *Luz* (1897-1898) como «la primera revista modernista de Barcelona» y «la más libre y original de la época» (Trenc, 1977: 132). El historiador se refería exclusivamente a su audaz presentación artística y gráfica,¹ aspecto en el que, por aquel entonces, las publicaciones catalanas aventajaban notablemente a las de Madrid.² En efecto, *Luz. Periódico de Arte Moderno* reflejó uno de los principios del Art Nouveau: la consideración de la obra gráfica como objeto de arte. Llama la atención su formato estrecho y alargado (331mm. × 128 mm.) —la altura triplicaba a la anchura—, que no solo parece estar inspirado en las esbeltas figuras prerrafaelitas, también participa del orientalismo en boga, pues toma directamente el formato del *kakemono*. Uno de los colaboradores asiduos de la revista, Alexandre de Riquer, uti-

1. La revista *Luz* ha sido comúnmente recordada por la originalidad de su presentación. Francesc Fontbona (1985: 156) le dedica unas líneas: «Evidentment, la difusió del disseny i de les arts gràfiques del Modernisme català es va fer, a part els petits impresos que he citat, a través de la mitja dotzena de revistes molt importants. La primera és la revista *Luz*, de l'any 97-98, que era gairebé obra personal de Josep M. Roviralta, que és un altre personatge polifacètic, dibuixant, poeta —amb poesies de tipus pre-rafaelita, promotor de diverses coses relacionades amb la cultura i també un dels grans industrials de la Catalunya del segle xx: va ser el creador de la 'Uralita'. El jove Josep M. Roviralta va publicar, a la revista *Luz*, *La España negra* de Regoyos, va donar oportunitat que sortissin alguns dels dibuixants principals del Modernisme català, com Ramon Casas i Rusiñol —tenien altres tribunes naturalment, però ell també els va oferir la seva— i també Alexandre de Riquer, que va col·laborar-hi molt.»

2. Andrés Trapiello opina: «La diferencia de las primeras revistas modernistas castellanas con las catalanas estriba en el estilo, ya que en las primeras la inercia de la vieja estética terminaba imponiéndose, sin que logran diferenciarse de los periódicos más que en los comercios de salazones, donde se usaban para hacer los cartuchos de aceitunas, en tanto las segundas, las catalanas, son un verdadero primor tipográfico, a menudo genuinos núcleos que expandieron la influencia de la tipografía y el gusto modernista a las más diversas esferas de la vida» (Trapiello, 1997: 300).

lizó el mismo formato para sus dos libros de prosa poética (*Crisantemes*, 1899; *Anyoranses*, 1902), a fin de adaptarlos a las ilustraciones, tomadas la mayor parte de ellas de su contribución en *Luz* (Trenc, 1977: 55).

1. Portada de *Luz*2. Portada de *Anyoranses*3. Portada de *Crisantemes*

4. Kakemono oriental

Sin duda, las estilizadas ilustraciones de Riquer, Josep M.^a Roviralta o Santiago Rusiñol —siluetas etéreas, escenas decadentistas, paisajes ensoñados—, así como los arabescos vegetales —flores, hojas, ondinas— que enmarcan las columnas de texto, constituyen uno de los mayores atractivos de la publicación. En la primera entrega reproducen un retrato de El Greco, al que consideran precursor del modernismo. Y, más adelante, consagran un extenso monográfico a la memoria de uno de los maestros del simbolismo pictórico, el francés Pierre Puvis de Chavannes.³ En las páginas de *Luz* abundaron, además, grabados y fotograbados, planchas decorativas, ex-libris modernistas, trípticos medievales y reproducciones de carteles artísticos europeos. La sección

5. Cabecera de *Luz*

«Arte y Literatura» informó puntualmente de las exposiciones artísticas de Cataluña y Europa y de las actividades programadas en Els Quatre Gats, y, al parecer, se obsequió a los suscriptores con un álbum de las ilustraciones impresas en la revista. En la cabecera de cada página inicial estamparon su emblema: la imagen de una mujer que, en medio de una feraz natura-

3. Puvis de Chavannes falleció en París el 24 de octubre de 1898. El monográfico de *Luz* estuvo formado por artículos de Miguel Utrillo, Adrià Gual, Santiago Rusiñol y Raimon Casellas; la portada corrió a cargo de Ramon Pichot, y el texto estuvo intercalado con numerosas ilustraciones y reproducciones de pinturas murales y dibujos al carbón debidos al artista francés homenajeado. El 10 de noviembre de 1898 el periódico *La Vanguardia* se hizo eco de dicho homenaje en la sección «Notas locales».

leza, proyecta la luz que le dispensa un candil, la luz reflectora —interpretamos— del arte moderno.

Así pues, la revista *Luz* evidencia como pocas el enorme impulso que alcanzaron las artes gráficas en la Cataluña del fin de siglo, y en este sentido se inscribe en el grupo de publicaciones más influidas por el arte inglés prerrafaelita, por una total aceptación del simbolismo y por el rechazo a la ilustración costumbrista de los años 1870-90 (Cerdà, 1981: 171; Trenc, 1988: 161; Caparrós, 1999: 19).⁴ Por otra parte, debe ponerse en relación con publicaciones capitales del modernismo catalán como *Quatre Gats* (1899), *Pèl i Ploma* (1899-1903), y *Forma* (1904-1908), sin olvidar que, estas tres últimas recibieron, en cambio, la impronta gráfica de París, representada por la revista *Gil Blas* y por su ilustrador principal, Steinlen (Trenc, 1977: 120).

Como es sabido, en la encrucijada finisecular la interrelación entre las artes y las letras fue fecunda y decisiva. Por ello creímos oportuno examinar las colaboraciones literarias de *Luz*, desatendidas hasta ahora, a fin de vislumbrar si esta revista manifiesta, tanto en su parte formal como en sus contenidos, el triunfo de lo que conocemos como la estética *fin de siècle*.

2. La búsqueda de un arte total

Luz nació unos meses más tarde de que abriera sus puertas la taberna Els Quatre Gats, y fue precisamente en ese clima artístico donde nació el proyecto que capitanearía Josep M.^a Roviralta Alemany (1880-1960) con el apoyo de los pintores Darío de Regoyos y Miguel Utrillo. Roviralta era entonces un jovencísimo escritor y dibujante que había empezado a participar en las tertulias modernistas barcelonesas.⁵ Ya entonces, según observó su amigo Eduardo Marquina, «mostraba condiciones mixtas de alma de artista y hombre de negocios: esa dualidad tan típicamente levantina y mediterránea» (Marquina, 1964: 183). En su haber lite-

4. En este sentido, se trata de la precursora de revistas como *Catalònia*, *Catalunya Artística*, *Fulles d'Art*, *Auba*, *Art Jove* y *Garba*.

5. En sus notas sobre la vida artística y bohemia barcelonesa recogidas en el curioso libro *Cuarenta años de Barcelona*, los periodistas Mario Aguilar y Rafael Moragas, ocultos tras el pseudónimo «Luis Cabañas Guevara», trazaron unas pinceladas sobre Roviralta y sobre el proyecto de la revista: «El personaje, José M.^a Roviralta, “Rovi”, como le llamábamos. La empresa, el lanzamiento de la revista *Luz*. Roviralta, un alborozado estudiante, ostentaba aparatosas chalinas, un chamberguillo, y fumaba, sempiternamente, la pipa. Escribe, dibuja, pinta y se prodiga en ingeniosidades y absurdos. Vivía humildemente y todavía no era rico más que en ensueños. Amigo de Regoyos, concibieron los dos, la fundación de una revista reflectora del arte nuevo, y salió *Luz*, de forma rectangular, profundamente alargada. Ni redactores ni dibujantes permanentes; Bonin hacía sutiles dibujos, y Roviralta, amparado en los seudónimos “Aldebarán” y “José M.^a Blanca”, llenaba la mitad de la revista. Junto a los fotograbados, se presentaba la vieja aristocracia de aquellos sabrosos grabados de madera que encantaron a nuestros padres» (Cabañas, 1944: 22). Es inexacto, dicho sea de paso, que Roviralta llenara la mitad de la revista, como se desprende de la amplia nómina de colaboradores que he citado más arriba; por otra parte, el seudónimo «A. L. de Barán» correspondía a Miguel Utrillo, y no al director de la publicación.

rario, Roviralta cuenta con una sola obra: *Boires baixes* (1902), cuyo título refleja la afición del autor al imaginario simbolista y a la cultura nórdica. Se trata de una larga prosa poética con aspiraciones a poema sinfónico de tono wagneriano,⁶ armonizada con música de Enric Granados e ilustrada con ocho dibujos de Lluís Bonnín. Por motivos familiares, el autor pronto tuvo que retirarse de la vida literaria para acabar sus estudios de Ingeniería, y, aunque siguió actuando como mecenas y amigo de las artes, dedicó el resto de su vida a dirigir *Uralita*, una gran empresa de materiales industriales aún existente en nuestros días.

La sede de la redacción y administración de *Luz* se instaló en el barrio gótico barcelonés, en el número 20 de la calle Boquería. Tuvo una vida breve y una periodicidad irregular: en total fueron dieciocho números que aparecieron quincenalmente entre noviembre de 1897 y enero de 1898, y semanalmente entre octubre y diciembre de 1898.⁷ En la primera entrega lanzaron su entusiasta divisa «Siempre adelante» y, con ímpetu renovador, proclamaron el rechazo a la clase política, la desconfianza hacia las especulaciones filosóficas y el deseo de convertirse en una plataforma difusora de las nuevas propuestas venidas de Europa.

La distancia frente al tono reivindicativo y militante de su predecesora más significativa, *L'Avenç*, es nítida: si Jaume Massó i Torrents había hecho del catalanismo uno de los pilares de su publicación, los fundadores de *Luz* rechazan el tema político —su orientación es puramente *literaria* y *artística*— y deciden no publicar trabajos en catalán, «exceptuando los firmados por escritores muy conocidos», según indican en el tercer número.⁸ Ello no implica, no obstante, que abrieran su revista a los autores de Castilla, pues la presencia de firmas peninsulares no catalanas se reduce a la del asturiano Darío de Regoyos —figura muy integrada en el modernismo catalán— y a participaciones aisladas de Rodrigo Soriano, Diego Ruiz y Camilo Bargiela. Respecto a la recepción de la literatura española solo hallamos una necrológica dedicada a Ángel Ganivet, cuyo *Idearium español* conocen y estiman, pero no aprueban, al considerarlo estéril: «Pensando de modo diametralmente opuesto al suyo, conocíamos su honrada y apasionada dialéctica; su amor al país que sólo le dio el ser y sus risueñas esperanzas en una raza, desgraciadamente exangüe» (Utrillo, 1898a).

6. Es un «poema extraño», según lo define Eugeni d'Ors (1902) desde *Pèl y Ploma*. En general, su hibridación genérica causó la perplejidad y la desaprobación entre la crítica. Lo constatamos, por ejemplo, en la reseña que le ofrece *Juventut*, firmada por Geroni Zanné, donde se lee: «És tasca difícil la de judicar un llibre de la naturalesa de Boires Baixes. El señor Roviralta és un escriptor culte que sent la dolcesa y la música de la llengua catalana; però tot y considerant que el seu esperit està molt lluny de lo vulgar, hem de confessar que no ens plau gens ni mica el gènere a que pertany Boires Baixes» (Zanné, 1902). *Boires baixes* fue editado en 1902 por uno de los maestros de las artes gráficas modernistas, Joan Oliva i Milà, en Vilanova i la Geltrú. Existe una reedición moderna de la obra, a cargo de M.^a Àngela Cerdà (1990), que recoge, además, otros dos poemas en prosa modernistas: *Crisantemes* de Alexandre de Riquer y *Oracions* de Santiago Rusiñol.

7. En el «Apéndice» incluyo un vaciado de los dieciocho números.

8. En la revista se publicarán textos en catalán de Santiago Rusiñol, Jaume Massó i Torrents, Adrià Gual, Joan Maragall, Josep M.^a Roviralta, Enric de Fuentes, Jaume Terrí y Josep Aladern.

Al iniciar su segunda etapa expresaron sus dudas sobre si la revista debía editarse en Madrid o en Barcelona, pero concluyeron que debía hacerse en esta última, al ser «la verdadera capital artística en el sentido moderno y universal de esta palabra» (Utrillo, 1898b: 1). Justificaron la general adopción del castellano en el afán de compartir ideales o, en palabras de Utrillo, por «mera galantería, como suele suceder en reuniones donde hay extranjeros, en las cuales si se puede, se habla la lengua de éstos, y de este modo todos podrán comprender de qué parte está la razón» (Utrillo, 1898b: 1).

Pese al uso del castellano, desde *Luz* se admira desde un principio el proyecto de *L'Avenç*, muestra de ello es la publicación de una elogiosa semblanza sobre el fundador del periódico donde, según afirman, «se inició la reforma lingüística del catalán, tan discutida por algunos, pero que al fin ha triunfado con el triunfo de las grandes ideas» (J. P. y LL., 1897). Por otra parte, siguen la iniciativa de *L'Avenç* que, ese mismo año, había editado una serie de canciones tradicionales catalanas armonizadas por Morera. El proyecto, que se enmarcaba en el propósito regeneracionista de construir un cuerpo musical genuinamente catalán, se puso en práctica en *Luz* a través de una sección fija titulada «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay».⁹

Literatura, pintura y música se articulan de modo muy equilibrado, reflejando la búsqueda modernista de un «arte total». Entre los colaboradores encontramos a escritores, dibujantes y músicos: J. M. Roviralta —resguardado a veces tras el pseudónimo «Josep M.^a Blanca»—, Miguel Utrillo —que también firmaba con el nombre «A. L. de Barán»—, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol, Joan Maragall, Adrià Gual, Eduardo Marquina, Luis de Zulueta, Alexandre Riquer, Ramón Casas, J. Massó y Torrents, Enrique de Fuentes, Josep Pijoan, Isidro Nonell, Ignacio Zuloaga, Jaume Pahissa, Ricardo Opisso y Juan Gay, entre muchos otros.¹⁰

Como suele suceder en las revistas literarias nacidas del ardor juvenil, entre el manifiesto y los frutos conseguidos suele haber una distancia considerable. Pese a que prometen aceptar solo colaboraciones de gran calidad,¹¹ por lo que se refiere a la creación, predominan muestras de un romanticismo epigonal y versos de un fallido tono campoamoriano, especialmente en la primera etapa de la revista. El género poético es el que aparece claramente más desfavorecido, aunque

9. Esta iniciativa puede ponerse en relación con la publicación, en la revista, de traducciones de baladas románticas que contienen una exaltación patriótica del pueblo germano. Los autores traducidos son: Johan Ludwig Uhland, Friedrich Adolph Krummacher, Ludovico Klein y Heinrich Heine.

10. Es posible que participara también Eugeni d' Ors, según recuerda el propio director de la revista: «vaig fundar un setmanari modernista que es deia 'Luz', al qual col·laboraven Darío Regoyos, Xenius i Eduardo Marquina. Per cert que en Marquina va publicar-hi les seves primeres traduccions de Verlaine». Pero, si lo hizo, fue tras un pseudónimo que no hemos logrado identificar (Bellmunt, 1933: 201-202).

11. En la sección «Correspondencia» responden a numerosas peticiones de colaboración en la revista, muchas de las cuales rechazan, por tres razones fundamentales: 1) por no estar escritas en castellano; 2) Por plagio o falta de calidad, y 3) Por no ceñirse al contenido literario-artístico que define el ideario de la publicación.



sí presentan cierto interés las traducciones de poesía simbolista francesa, en especial las de Paul Verlaine: merece destacarse la primera traducción castellana de su célebre «*Arte poética*», versión que corrió a cargo de Eduardo Marquina y Luis de Zulueta (1898a), responsables también de presentar y rescatar en *Luz* las figuras de André Chénier y Jean Paul Richter (Marquina y Zulueta, 1898b; 1898c), dos autores dieciochescos cuyo rescate obedece a un gusto netamente modernista (Marco García, 2001).

El género narrativo aparece representado por cuentos de tinte neorromántico, protagonizados por figuras femeninas ideales y etéreas, motivo que suele coincidir con las ilustraciones de la revista. De este modo surge en «*Día de lluvia*» (Balué, 1898), donde el narrador rememora una nebulosa escena invernal, que propicia la ensoñación de una hermosa y esbelta mujer desconocida. También como una bella figura que se confunde con un escultórico objeto de arte: es el caso de «*Hedalina*» (Odar, 1897), que presenta a una heroína misteriosa e inmóvil cuyos «brazos esculpidos parecían en mármol blanco puro», o de la prosa poética «*La inspiración*» (Altada, 1898), don-

de un «hada vaporosa y celestial» queda simbólicamente identificada con la musa. En una línea cercana encontramos relatos que giran en torno al tópico de la amada enferma y lánguida, de filiación romántica, decadentista y prerrafaelita. En una prosa de Roviralta (1898a), la estilizada flor del *lirio* —uno de los emblemas del modernismo—¹² aparece en estado decadente y asociada a la imagen de «una mujer enferma». Podemos vincular este texto con otros dos del mismo autor: «*Naturaleza enferma*» (Roviralta, 1897a), un cuento ilustrado que recrea un paisaje típicamente finisecular, donde «la naturaleza se muestra anémica, raquítica, enferma». Finalmente, la prosa titulada «*¿Amor?*» (Roviralta, 1898b) contiene una escena que puede recordar vagamente al inicio de la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán: una mujer moribunda, María, yace ante su amado; sensualidad, religión y muerte aparecen fundidas. La mujer se arrodilla, «con un crucifijo en la mano,

12. Véase Litvak, 1990: 40-43.

los cabellos en desorden y los ojos brillando» y le pide que transmita su confesión a Dios, descubriéndole al fin que está enamorada de otro hombre. De carácter distinto es la mujer de «La bacant» de Alexandre Riquer —prosa poética que incluirá más adelante en su libro *Crisantemes*—, fiel encarnación de la *femme fatale* finisecular. El autor la define en términos inequívocos:

Té la expressió perversa i l'ample gest de la bacant moderna. Esgroguenda, nirviosa, es la imatge vivent del vici refinat, de la luxúria [...] És la bacant lasciva, la obscena cortesana, la eixorca decadent de fi de segle (Riquer, 1898).

La única nota discordante respecto al tono de estas narraciones —caracterizadas, según hemos visto, por un esteticismo decadente y por una romántica evasión de la realidad— la ofrece Francisco de Asís Soler. Este escritor, más conocido por haber dirigido junto a Pablo Picasso la revista madrileña *Arte joven* (1901), fue el director literario de *Luz* en su primera época, cuando publica dos relatos protagonizados por un obrero que actúa como portavoz de la crítica al capitalismo y a la clase burguesa. Así, en «Los acaparadores» el líder socialista incita a sus compañeros a la revolución:

Compañeros: Hora es ya de que todos nos unámonos para romper las cadenas que a la esclavitud nos ligan; hora es ya de imponernos a la burguesía y reclamar el lugar que nos corresponde en la sociedad [...] Compañeros, ¡viva la revolución social! [...] ¡A ellos, mueran los burgueses! (Soler, 1897: 3)

No obstante, en «El propagandista» la crítica social se cierne sobre el propio líder, personaje que se vende a un fabricante por siete mil reales a cambio de llevar a la huelga a los trabajadores de la competencia. El relato se cierra con la intervención del narrador, que subraya la hipocresía del protagonista: «Y por la noche, al presentarse en el casino socialista, fue ovacionado por los obreros y aclamado como apóstol de las nuevas ideas» (Soler, 1898a: 8).

La actualidad teatral goza en la revista de una sección fija. Además, se publican artículos sobre tres obras que se representaron en aquellas fechas y que los redactores de *Luz* ensalzan por su ruptura con los cánones tradicionales y por su identificación con los nuevos tiempos: la *Ifigenia* de Goethe, traducida por Joan Maragall; *Els conscients*, de Ignacio Iglesias, y *Silenci*, de Adrià Gual.

3. El debate sobre la nueva estética

Los representantes de la estética que abandera *Luz* son la pléyade modernista, y en consecuencia se rinde tributo a algunos de sus integrantes: Santiago Rusiñol, Joan Maragall, Adrià Gual, Enrique de Fuentes, Alexandre de Riquer, Darío de Regoyos, Ricardo Canals e Isidro Nonell son objeto de artículos y semblanzas.

No obstante, la actitud defensiva propia de la *gente nueva* se asoma desde el primer número, pues en una semblanza sobre Rusiñol, Roviralta insiste en que el pintor catalán «no es un modernista de escuela» y que su supuesta adscripción al modernismo responde solo a «su modo de ver las cosas a través de un prisma verdaderamente artístico» (Roviralta, 1897b). Por otra parte, las respuestas a la crítica antimodernista no tardan en aparecer: el número dos incluye una anónima «Carta» en verso dirigida «Al señor Miquel Badia/ (crítico de los más tercios)». Se trata de un ingenuo y satírico poemilla cuyo autor se erige en defensor de Enrique de Fuentes y de Darío de Regoyos («La *Prosa* de Enrique Fuentes/ es una prosa modelo/ y es el álbum de Regoyos/ de lo mejor de estos tiempos»), y aclara que el nuevo movimiento no busca la mera novedad: «Dice usted que el modernismo/ no tiene nada de nuevo,/es verdad, porque en el mundo/del arte todo se ha hecho;/también los republicanos/dicen que es un gran progreso/la República, y resulta/ que Grecia y Roma la hubieron». ¹³ Sin lugar a dudas con estos versos trataba de dar un mentís a Francesc Miquel i Badia, que acababa de publicar en el *Brusi* un mordaz artículo contra los citados artistas, ocasión que aprovechó para augurar una corta vida a las tendencias finiseculares:

No desprecien lo que les decimos por ser viejo, ya que hay mucho viejo que vive y vivirá perennemente, a la par que caerán y morirán no pocas novedades, entre las cuales han de ponerse las del modernismo, impresionismo, decadentismo, simbolismo y demás extravíos del arte contemporáneo (Miquel i Badia, 1897).

Respecto a la recepción de la literatura del momento merecen destacarse dos artículos firmados por «Ángel Cuervo», pseudónimo que entraña un claro guiño al personaje clariniano. En el primero de ellos el autor muestra su rechazo hacia una interpretación superficial de los nuevos postulados: «no adoramos lo sorprendente por estrambótico [...] lo que no llega al fondo, pero se entretiene en bizarras y sorprendentes floraciones superficiales» (Cuervo, 1898a: 4). Y reivindica el idealismo como fundamento de la creación moderna: «Creemos que uno de los puntos flacos de los artistas modernos es la falta de una concepción grande, vigorosa, robusta, de un solo trazo, al comenzar la obra de arte». Esta noción le lleva a defender el concepto romántico y mesiánico del artista: «¿No deberían tener algo de profetas los artistas? [...] La misión *reveladora* del arte se ha hecho ya patente» (Cuervo, 1898a: 5).

En el siguiente número, «Ángel Cuervo» se hace eco del debate sobre la crisis de la novela, surgido tras la bancarrota del naturalismo:

Un síntoma novísimo en la literatura contemporánea, y ya notado por algunos críticos extranjeros, es la tendencia a desaparecer que presentan las novelas como géne-

13. El poema se publicó en la segunda entrega de la primera época (30 de noviembre de 1897).

ro literario. Desde Balzac a nuestros días la novela no ha adelantado un paso. Es, como entonces, una copia de las costumbres en boga, hecha con más o menos arte. Las tentativas de la *novela-documento*, ideada por Zola se han estrellado en el vacío, habiéndole sido infieles al gran maestro de Medan sus discípulos más decididos (Cuervo, 1898b).

El crítico alude solo a novelistas franceses —«por ser hoy París el centro antonomástico de la novela», aclara—, y opina que las obras de Zola, Bourget, Maupassant y Loti han confirmado la definitiva quiebra de un género que asocia a la clase burguesa y «a las buenas gentes» que gustan de las «lágrimas del folletín diario». Su diagnóstico es rotundo; a su juicio la lírica es el género más afín al espíritu del fin de siglo:

La novela *acaba* para hacer lugar al *Poema*, más hondo y más libre, más amigo de refinamientos y psicologías, menos carnal, menos antipático y paisano; en una palabra, más en armonía con el verdadero espíritu de nuestros tiempos (Cuervo, 1898b).

Por otra parte, la revista acoge las doctrinas espiritualistas que L. N. Tolstói había defendido en las postrimerías del siglo. La segunda semana de octubre de 1898 publican una traducción anónima de su fábula «El origen del mal», cuya moraleja encerraba una reflexión sobre la ineludible responsabilidad ética del ser humano.¹⁴ Y, a finales de ese mismo año, dan a la luz un fragmento del reciente ensayo *¿Qué es el arte?*,¹⁵ donde el novelista ruso proponía un concepto del arte difícilmente conciliable con las tendencias esteticistas en boga, pues dejaba a un lado el concepto de belleza, condenaba el decadentismo, y reivindicaba un arte que sirviera a la evangélica misión de conseguir la «unión fraternal de los hombres» (Tolstoi, 1898b: 1).¹⁶

14. «No es del hambre, ni del amor, ni de la maldad, ni del miedo de donde vienen nuestras desgracias; es de nuestra propia naturaleza de donde procede el mal, porque ella engendra el hambre, el amor, la maldad y el miedo» (Tolstoi, 1898a: 7).

15. Probablemente, la primera versión al castellano publicada en libro del ensayo *¿Qué es el arte?* fue la traducción de Augusto Riera que, en 1902, publicó la barcelonesa editorial Maucci.

16. Es oportuno reseñar aquí el artículo firmado por «Martín España» —pseudónimo que cobijaba a Luis de Zulueta—, con el que el joven escritor, dirigiéndose a su amigo el pintor Joaquín Torres García, expresaba sus opiniones sobre el citado ensayo. Zulueta resaltó dos de las virtudes inherentes a la obra: la *claridad* «cualidad que enaltece todas las obras de Tolstói y condición esencial de las doctrinas verdaderas», y la *novedad*, ya que, por lo general «juntan todos los tratadistas el concepto del arte al concepto de belleza» (Zulueta, 1898: 1). En una inteligente reflexión, el autor de la crónica valoraba la obra en su conjunto y pasaba por alto ciertos juicios demoleedores, como las críticas a Wagner, Baudelaire o Maeterlinck. Advertía, de este modo, la honda trascendencia del libro, que consideraba «un llamamiento a los artistas en pro de lo más grande que vive en el espíritu humano» (Zulueta, 1898: 2), a la vez que reconocía, en las tesis del libro, el mismo sustrato que justificaba la mesiánica función del artista moderno.

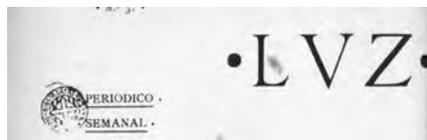
4. Barcelona, foco artístico y regenerador de una «España negra»

En el número que cierra la primera época de *Luz* hallamos un artículo titulado «Cataluña y Andalucía». El autor era Diego Ruiz (1885-1959),¹⁷ un joven que se había trasladado de su Málaga natal a Barcelona para estudiar Medicina, ocupación que compaginaba con algunas colaboraciones en revistas y tertulias literarias. Ruiz reflexiona sobre la decadencia nacional y pondera la fisonomía de dos regiones que considera antitéticas pero igualmente vigorosas, por haber resistido las sacudidas de la patria: «Cataluña representa el progreso, la fuerza conservadora de todo adelanto. Andalucía, la fuerza impulsiva de toda conquista [...] Son los polos en torno de los cuales gira, trémula y acongojada, España» (Ruiz, 1898: 7). La tesis de Diego Ruiz anticipa, en cierto modo, el sustrato ideológico que subyace en la segunda etapa de *Luz*: la convicción de que Barcelona lideraba la vanguardia artística en España y de que constituía la única esperanza de progreso nacional.

Así, tras una pausa de ocho meses, en octubre de 1898, la revista renace con dos novedades esenciales: 1) disminuye la presencia de textos de creación y aumenta el número de artículos teóricos, plenamente impregnados del discurso regeneracionista; y 2) emprenden una labor de difusión de literatura extranjera¹⁸ a través de un catálogo de traducciones que refleja el interés de los jóvenes por el romanticismo alemán, el simbolismo francés y el espiritualismo ruso (Rodríguez-Moranta, 2010). Todo ello infunde mayor seriedad a la revista, evolución que se refleja también en su aspecto gráfico, pues la tipografía alambicada del título coexiste ahora con una tipografía sobria, de corte clásico:



6. Tipografía de la 1.^a época de *Luz*



7. Tipografía incorporada a la 2.^a época de *Luz*

17. Panyella (1978) ofrece datos sobre la desconocida figura de este médico y filósofo.

18. Lo anuncian en estos términos: «Fieles a nuestros propósitos de hacer arte, tenemos preparados una serie de números dedicados completamente á los que en el extranjero han sabido levantar el entusiasmo de los que sienten y llevan tras sí a todos los artistas imprimiendo a la época actual un sello que difícilmente borrarán los rutinarios de escuela. Para esto estamos en tratos con conocidas casas editoriales extranjeras para dentro de pocos números poder reproducir aquí, lo que fuera de esta España ha arrancado gritos de verdadero entusiasmo» (*Luz*, 1, 2.^a época: 8).

8. Portada de *Luz* (1.ª época)9. Portada de *Luz* (2.ª época)

El responsable de abrir la segunda etapa es Miguel Utrillo. En su artículo inaugural, titulado «Arte joven» el pintor expone un nuevo programa presidido por la madurez, la confianza en el ideal del Arte «para regenerar una raza indiferente a todo, como demuestra ser la nuestra», apostilla; y el rotundo desprecio a la iconografía decimonónica:

queremos dedicar todos nuestros esfuerzos a difundir entre la juventud española las cosas de Arte que pueden imprimir un sello personal al país, sumergido casi completamente en la espesa capa de cromos, aleluyas, escenas de costumbres, vistas de Venecia y Sevilla y demás cinematografías antiestéticas. (Utrillo, 1898c)

En otro artículo, Francisco de A. Soler anuncia que, en medio del «mal gusto» que «invade todo en España», «vemos en Cataluña una pléyade brillante de artistas que desinteresadamente están luchando para regenerarnos artísticamente» (Soler, 1898b: 2). Y, pocas semanas más tarde, Roviralta encabeza un nuevo número con «La regeneración estética de España», trabajo en el que muestra un escepticismo radical: «España ya no será más que un país de recuerdos, un museo de grandes muertos...», y se hace eco del tópico finisecular sobre la degeneración de la raza latina: «Nuestra raza ya ha dado lo que tenía que dar, que vengan ahora otros y que nos enseñen... Nuestra raza está degenerada». De ahí que lance una briosa y significativa consigna: «El cambio se impone ¡Atrás la indife-



rencia! ¡Paso libre... paso libre al Norte!» (Roviralta, 1898c). El *paso al Norte*, es precisamente la fórmula que propondrá también Utrillo, pues en otro de sus artículos aplaude el creciente interés que observaba, entre el público catalán, por el *drama lírico*. A su juicio, este fenómeno podía contribuir al «regenerador proyecto de crear en Barcelona un centro artístico, tan poderoso como ha sido hasta ahora Bruselas en el Norte» (Utrillo, 1898d).

Este discurso teórico, que se vertebra a través del contraste entre dos imágenes —una España decadente y abúlica, frente a una Cataluña vanguardista que mira hacia el Norte de Europa— queda reforzado por la publicación, en los últimos meses de vida de la revista, de algunos capítulos de la *España negra* de Darío de Regoyos y Émile Verhaeren. Como es sabido, la obra, de carácter expresionista, presentaba una España bárbara y atávica, poblada de personajes sombríos, sometidos a costumbres milenarias. «El objeto es seguir los progresos de la visión tétrica que nuestro artista se formó sobre España, y que si algunas veces la encontraran exagerada, no deja de encerrar mucha verdad», aclaró el pintor (Regoyos & Verhaeren, 1898: 8). El despliegue que en la revista se había hecho de hermosas y renovadoras expresiones artísticas —asociadas al ámbito catalán o europeo—, unido al explícito título de la revista («Luz»), hacía más violenta, si cabe, la visión esperpéntica de una «España negra».

En resumen, la revista *Luz* fue un claro exponente de la revolución gráfica y de la confluencia de tendencias estéticas en la Europa finisecular, pero también un intento de demostrar que, lejos de dejarse llevar por el marasmo nacional, el núcleo modernista barcelonés ansiaba alzarse, con ímpetu regenerador, como único *foco* reflector del arte moderno.

Bibliografía

- BALUÉ, J. B. (1898), «Día de lluvia», *Luz*, 6 (1.ª época), 5-6.
 BELLMUNT, D. de (1933), *Figures de Catalunya (1903-1933)*, Barcelona, Catalònia (193-212).

- CABAÑAS GUEVARA, L. (1944), *Cuarenta años de Barcelona 1890-1930. Recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad*, Barcelona, Ediciones Memphis.
- CAPARRÓS MASEGOSA, L. (1999), *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Publicaciones de la Universidad.
- CERDÀ, M. A. (1981), *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial.
- (ed.) (1990), *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*, Barcelona, La Magrana.
- CUERVO, Ángel (1898a), «Crítica estética», *Luz*, 10 (2.^a época), 4-5.
- (1898b), «Sobre las novelas», *Luz*, 11 (2.^a época), 7.
- ESTAPÉ TRIAY, S.; TORRES VILLANUEVA, E. (2000), «Josep María Roviralta Alemany (1880-1960)», en E. Torres (dir.), *Los cien empresarios españoles del siglo xx*, Madrid, LID Editorial Empresarial (284-288).
- FONTBONA, F. (1985), «Dibuix i cartellisme en l'època modernista», en *El temps del Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (148-161).
- J. P. y LL. (1897), «Massó i Torrents», *Luz*, 2 (1.^a época), 1.
- KRUMMACHER, A. (1874), *Parábolas. Traducidas del alemán por el abate Bautain, y vertidas al español de la sexta edición francesa por F. S.*, Barcelona, Heredero de D. P. Riera.
- LITVAK, L. (1990), «Latinos y anglosajones. Una polémica de la España de Fin de Siglo», en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos (155-199).
- MARCO, J. (1983), *El Modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona, El Punt/Edhasa.
- MARCO GARCÍA, A. (2001), «Eduardo Marquina, traductor de Chénier y de Prévost», en F. Lafarga y A. Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo xx. Estudios de traducción y recepción*, Barcelona, PPU (229-236).
- MARQUÈZE-POUEY, L. (1986), *Le mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MARQUINA, E. (1964), *Días de infancia y adolescencia (Memorias del último tercio del siglo XIX)*, Barcelona, Juventud.
- MARQUINA, E.; ZULUETA, L. (1898a), «Paul Verlaine», *Luz*, 8 (2.^a época), 3.
- (1898b), «Andrés Chénier», *Luz*, 10 (2.^a época), 5.
- (1898c), «Juan Pablo Richter», *Luz*, 11 (2.^a época), 3.
- MARTÍN TRIANA, J. M. (1976), *El Prerrafaelismo: historia y antología*, Madrid, La Fontana Mayor.
- MIQUEL I BADIA, F. (1897), «Modernistas de pluma y de lápiz», *Diari de Barcelona*, 320, 16 de noviembre, 13.284-13.286.
- ODARP (1897), «Hedalina», *Luz*, 2 (1.^a época), 5-7.
- ORS, E. (1902), «Boires Baixes», *Pèl i Ploma*, III, 85, febrer, 260-269.
- ORTIZ DE PINEDO, J. (1954), «Evocación de Eduardo Marquina», *La Vanguardia*, 28 de diciembre de 1954, 5.
- PANYELLA, V. (1978), «Diego Ruiz i Joaquim Sunyer», en *Miscel·lània penedesenca*, 1, 155-167.

- REGOYOS, D.; VERHAEREN, É. (1898), «España negra», *Luz*, 11 (2.^a época), 8-10.
- RIQUER, A. de (1898), «La bacant», *Luz*, 6 (2.^a época), 2.
- RODRÍGUEZ-MORANTA, I. (2010), «Traducción y recepción de la literatura extranjera en la revista *Luz* (1897-1898)», en M. Giné y S. Hibs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*, Berna, Peter Lang (289-304).
- ROVIRALTA, J. M. (1897a), «Naturaleza enferma», *Luz*, 2 (1.^a época), 8-9.
- (1897b), «Santiago Rusiñol», *Luz*, 1 (1.^a época), 3.
- [Blanca, José M.^a] (1898a), «Lirios», *Luz*, 1 (2.^a época), 10
- [Blanca, José M.^a] (1898b), «¿Amor?», *Luz*, 6 (1.^a época), 2-3.
- (1898c), «Arte Nuevo. La regeneración estética de España», *Luz*, 6 (2.^a época), 1-2.
- (1933), «De poeta a capitán de industria», *Estampa*, Número extraordinario dedicado a Cataluña, 18 de julio de 1933, 50-51.
- RUIZ, D. (1898), «Cataluña y Andalucía», *Luz*, 6 (1.^a época), 7-8.
- SOLER, F. de A. (1897), «Los acaparadores», *Luz*, 4 (1.^a época), 3-4.
- (1898a), «El propagandista», *Luz*, 5 (1.^a época), 7-8.
- (1898b), «Alejandro de Riquer», *Luz*, 3 (2.^a época), 2-3.
- TOLSTOI, L. (1898a), «El origen del mal», *Luz*, 1 (2.^a época), 6-7.
- (1898b), «Qué es el arte», *Luz*, 11 (2.^a época), 1.
- (1902), *¿Qué es el arte?*, traducción de Augusto Riera, Barcelona, Maucci.
- TRAPIELLO, A. (1997), *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*, Barcelona, Planeta.
- TRENC, E. (1977), *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi Indústries Gràfiques de Barcelona.
- (1988), «Els inicis de l'art idealista modernista (1890-1898)», *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (145-163).
- UTRILLO, M. [Barán, A. L. de] (1898a), «Ángel Ganivet», *Luz*, 9 (2.^a época), 10.
- (1898b), «Arte joven», *Luz*, 1 (2.^a época), 1.
- [Barán, A. L. de] (1898c), «Arte Nuevo», *Luz*, 3 (2.^a época), 1.
- [Barán, A. L. de] (1898d), «Arte Nuevo. La regeneración artística de España», *Luz*, 7 (2.^a época), 1-2.
- ZANNÉ, G. (1902), «Boires baixes, per Josep Maria Roviralta, Lluís Bonnin i Enrich Granados», *Joventut*, 122, 12 de juny, 391.
- ZULUETA, L. de [Martín España] (1898), «Arte moderno. El último libro de Tolstói», *Luz*, 12 (2.^a época), 1-2.

Índice de colaboraciones de la revista *Luz* (Barcelona, 1897-1898)

Primera época (de 15 de noviembre de 1897 a 31 de enero de 1898)

Número 1. Barcelona, 15 de noviembre de 1897

- 1) LA REDACCIÓN: «Saludo a la prensa»
- 2) LA REDACCIÓN: «Nuestro programa»
- 3) J. M. R.: «Santiago Rusiñol» [semblanza]
- 4) RUSIÑOL, Santiago: «Una 'juerga' triste» [prosa, en catalán]
- 5) F. DE Á. S.: «Las tiples de Eldorado» [crónica musical]
- 6) ANÓNIMO: «Nuestros grabados» [firmas artísticas del n.º]
- 7) RÍOS, J. Q. de los: «La niña y el ave» [poema]
- 8) RUIZ, Julián C.: «Tras ilusión, desengaño» [cuento]
- 9) J. P. Y LL.: «¿Qué?» [poema]
- 10) ANÓNIMO: «Teatros» [actualidad teatral]

Numero 2. Barcelona, 30 de noviembre de 1897

- 1) LA REDACCIÓN: «Al público y á la prensa»
- 2) «Aviso á los señores suscriptores»
- 3) J. P. Y LL.: «Massó Torrents» [crítica literaria]
- 4) CARLOS M. SERRAT: «El primer beso» [cuento]
- 5) MASSÓ TORRENTS, J.: «Els avets» [poema, en catalán]
- 6) ODARP, J.: «Hedalina» [cuento]
- 7) F. DE Á. S.: «Mis tres niñas» [poema]
- 8) J. M. R.: «Naturaleza enferma» [prosa]
- 9) ANÓNIMO: «Arte y literatura» [libros y revistas recibidas]
- 10) ANÓNIMO: «Nuestros grabados» [firmas artísticas del n.º]
- 11) A. C.: «Teatros» [crónica actualidad teatral]
- 12) E. S.: «Fatalidad» [poema]
- 13) SANMARTÍN, P. de: «Carta» [poema satírico]

Número 3. Barcelona, 15 de diciembre de 1897. Núm. 3

- 1) J. M. R.: «Adrián Gual» [crítica literaria]
- 2) GUAL, Adrià: «Flors» [poema en catalán]
- 3) SÁNCHEZ PASO, Fernando: «¡Ilusión!» [cuento]
- 4) SALA, E.: «Lucha entre dos soles» [poema]
- 5) BALUÉ, J. B.: «El aviso de un sueño» [cuento]
- 6) LEOPORACE: «Amorosa...» [cuento]
- 7) ODARP, J.: «Palique» [prosa]
- 8) ANÓNIMO: «Arte y Literatura» [actualidad artística y literaria]
- 9) ANÓNIMO: «Nuestros Grabados» [firmas artísticas del n.º]
- 10) A. C.: «Teatros» [crónica teatral]

- 11) ANÓNIMO: «Correspondencia» [indicaciones y respuestas a los colaboradores de la revista]

Número 4. Barcelona, 31 de diciembre de 1897

- 1) J. M. R.: «Eugenio Grasset» [crítica arte]
- 2) JOA BERBAL: «Confidencia» [poema]
- 3) M. MASSÓ: «Á dorina» [poema]
- 4) F. de Á. S.: «Los acaparadores» [cuento]
- 5) J. PRADO: «Cantares» [poema]
- 6) J. B. BALUÉ: «El aviso de un sueño» [cuento]
- 7) J. B. BALUÉ: «Oriental» [cuento]
- 8) ANÓNIMO: «Arte y Literatura» [actualidad artística y literaria]
- 9) ANÓNIMO: «Nuestros Grabados» [firmas artísticas del n.º]
- 10) A. C.: «Teatros» [crónica teatral]
- 11) ANÓNIMO: «Correspondencia» [indicaciones y respuestas a los colaboradores de la revista]

Número 5. Barcelona, 15 de enero de 1898

- 1) SOLER, FRANCISCO DE A.: «Alfonso Daudet» [crítica literaria]
- 2) HUGO, Víctor: «El Velo» [traducción de poesía]
- 3) E. M.: «La Mala» [cuento]
- 4) NEDBER: «Fantasía y amor ideal» [cuento]
- 5) S. SELLARÉS: «En un abanico» [poema]
- 6) F. DE Á. S.: «El Propagandista» [cuento]
- 7) LUCAS, JOSÉ ANTONIO: «Décima» [poema]
- 8) SÁNCHEZ PASO, Fernando: «A una coqueta» [poema]
- 9) ANÓNIMO: «Arte y literatura» [actualidad artística y literaria]
- 10) ANÓNIMO: «Nuestros grabados» [firmas artísticas del n.º]
- 11) ANÓNIMO: «Teatros» [crónica teatral]
- 12) ANÓNIMO: «Correspondencia» [indicaciones y respuestas a los colaboradores de la revista]

Número 6. Barcelona, 31 de enero de 1898

- 1) ANÓNIMO: «Aviso a los señores corresponsales»
- 2) J. M. R. ALEMANY: «¿Amor?...» [cuento]
- 3) J. SELLAPÉS: «En una fotografía» [poema]
- 4) J. M. R.: «Juan Gay y José Lapeyra Directores de la “Institució Catalana de Música”» [crónica musical]
- 5) J. B. BALUÉ: «¡Día de lluvia!» [cuento]
- 6) F. DE Á. S.: «Silenci» «Drama en dos actos, de Adrián Gual» [crónica teatral]
- 7) DIEGO RUIZ: «Cataluña y Andalucía» [prosa-crónica viajes]
- 8) ANÓNIMO: «Arte y literatura» [actualidad artística y literaria]

- 9) ANÓNIMO: «Nuestros grabados» [firmas artísticas del n.º]
- 10) ANÓNIMO: «Teatros» [crónica teatral]

Segunda época (de la segunda semana de octubre a la quinta semana de diciembre de 1898)

Número 1. Barcelona, 2.ª semana de octubre de 1898

- 1) A. L. DE BARÁN: «Arte Joven por A. L. de Barán.» [programa estético]
- 2) ROVIRALTA, José M.^a: «Santiago Rusiñol en Fulls de la vida» [crítica literaria]
- 3) RUSIÑOL: «Fulls de la vida»: «Agraïment», «Animes enamorades», «Els jocs florals de Consuegra» [prosa]
- 4) GAY, Joan: «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay» «La filla del marxant» [música]
- 5) TOLSTOI, Leon: «El origen del mal por Leon Tolstoi» [traducción de cuento]
- 6) ANATOLE CATREI, Guy: «Marta» [traducción del italiano]
- 7) CASTRO, Rosalía de: «Follas novas» [traducción poética del gallego]
- 8) GAY, Juan: «Lakmé. Opereta de Leo Delibes» [crónica teatral]
- 9) SOLER, Francisco de A.: «Alucinación por Francisco de A. Soler» [cuento]
- 10) BLANCA, José M.^a: «Lirios» [cuento]
- 11) ANÓNIMO: «Nuevas» [anuncios sobre próximas colaboraciones]

Número 2. Barcelona, 3.ª semana de octubre de 1898

- 1) A. L. DE BARÁN: «Arte nuevo. Ifigenia» [crónica teatral]
- 2) MARAGALL, Joan: «La Ifigenia de Goethe por J. Maragall» [crónica teatral en catalán]
- 3) MARQUINA, Eduardo: «Goethe» [poema]
- 4) «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay. El compte Arnau» [música]
- 5) ROVIRALTA, José M.^a: «Ramon Pichot en la ilustración de Fulls de la vida» [crítica arte]
- 6) LHEREUX, Marcel: «El primer paso por Marcel Lheureux» [cuento]
- 7) SOLER, Francisco de A.: «Trabajo inútil por Francisco de A. Soler» [cuento]
- 8) ANÓNIMO: «Nuevas» [anuncios sobre próximas colaboraciones]

Número 3. Barcelona, 4.ª semana de octubre de 1898

- 1) A. L. DE BARÁN: «Arte nuevo»
- 2) SOLER, Francisco A.: «Alejandro Riquer» [crítica literaria]
- 3) RIQUER, Alexandre: «Crisantemas» [prosa]
- 4) MARQUINA, Eduardo: «Brindis» [poema]
- 5) «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay». «La Porqueirola»
- 6) GERMAIN, Augusto: «El mar habla... por Augusto Germain» [cuento]
- 7) BLANCA, José M.^a: «Idolatria» [cuento]
- 8) «Nuevas» [anuncios sobre próximas colaboraciones]

- 9) ROVIRALTA, José M.^a: «Els conscients drama de Ignacio Iglesias» [crítica teatral]
- 10) ALTADA, Luis: «La inspiración» [cuento poético]
- 11) ROVIRALTA, José M.^a: «Flors marçides» [poema en catalán]
- 12) N. I. N: «Apuntes histórico-musicales» [apuntes sobre música]

Número 4. Barcelona, 1.^a semana de noviembre de 1898

- 1) BARÁN, A. L. de: «Arte nuevo. Els conscients» [crítica teatral]
- 2) GAY, Juan: «Vincent D'Indy por Juan Gay» [semblanza literaria]
- 3) «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay». «L'hostal de la peyra»
- 4) BARGIELA, Camilo: «Elegía» [cuento poético]
- 5) VICAIRE, Gabriel: «Joventud» [poema traducido al catalán por E. Moliné i Brosses]
- 6) MAIZEROTY, René: «Los anunciadores por René de Maizeroy» [cuento, traducción anónima]
- 7) UHLAND: «Versos de Vhland» [traducción anónima]
- 8) KRUNMACHER: «El milagro» [traducción anónima del alemán]
- 9) ANÓNIMO: «Concierto Malats» [crónica]
- 10) N. I. N: «Apuntes histórico-musicales»

Número 5. Barcelona, 2.^a Semana de noviembre de 1898

- 1) BARÁN, A. L.: «Arte nuevo. Puvis de Chavannes»
- 2) RUSIÑOL, Santiago: «En honor de Puvis de Chavannes»
- 3) CASELLAS, Raimundo: «Pedro Puvis de Chavannes»
- 4) UTRILLO, Miguel: «Puvis de Chavannes. Íntim»
- 5) JORDÀ, José M.^a: «El pauvre pecheur» [sobre P. de Chavannes]
- 6) GUAL, Adrià: «Confidencia» [poema en catalán]

Número 6. Barcelona, 3.^a Semana de noviembre de 1898

- 1) J. M. R.: «Arte Nuevo. La regeneración estética en España»
- 2) RIQUER, Alexandre: «Cristantemas. La bacant» [écfrasis de un cuadro]
- 3) REYES, Arturo: «¡Vengado!» [poema]
- 4) HEPP, Alexandre: «Un caso de conciencia por Alexandre Hepp» [cuento]
- 5) «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay. L'anunciació»
- 6) SOLER, Francisco de A.: «El fin de un mundo» [cuento]
- 7) REVENTÓS, R.: «Las tres bellezas» [pieza teatral]
- 8) «Nuevas»
- 9) N. I. N: «Apuntes histórico-musicales»
- 10) HEINE, H.: «Fantasía» [poema]

Número 7. Barcelona, 4.^a semana de noviembre de 1898

- 1) BARÁN, A. L. DE: «Arte nuevo. La regeneración artística de España»
- 2) ROVIRALTA, J. M.: «Enrique de Fuentes por J. M. Roviralta» [semblanza]
- 3) ENRICH DE FUENTES: «En Titella» [prosa en catalán]

- 4) ENRICH DE FUENTES: «Cansó» [poema en catalán]
- 5) ENRICH DE FUENTES: «Una historia» [cuento en catalán]
- 6) SOLER, Francisco de A.: «Los ciegos» [cuento]
- 7) «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay. El mariner»
- 8) HEINE, H.: «Insomnio» [poema]
- 9) KLEIN, Ludovico: «Balada alemana» [poema]
- 10) BLANCA, José M.^a: «Noche... eterna» [poema]
- 11) N. I. N: «Apuntes histórico-musicales»
- 12) «Nuevas»
- 13) MARIAN ROJO: «El camp dels morts» [poema en catalán]

Número 8. Barcelona, 1.^a Semana de diciembre de 1898

- 1) BARÁN, A. L de: «Arte nuevo. Darío de Regoyos»
- 2) MARQUINA, Eduardo: «El monstruo» [poema]
- 3) Eduardo MARQUINA y Luis de ZULUETA: «Paul Verlaine» [semblanza]
- 4) VERLAINE, Paul: «Arte poética». «Vendimias». «El esqueleto». «La hostería» [traducción de Marquina y Zulueta]
- 5) ÁNGEL CUERVO: «Los vencidos» [prosa]
- 6) GAY, Juan: «Vincent d'Indy por Juan Gay» [crónica musical]
- 7) THACKERAY, W. M.: «Un triunfo de la diplomacia» [prosa]
- 8) ZULUETA, Luis de: «Los paseos del viejo» [poema]
- 9) «Nuevas»
- 10) VERHAEREN, Émile: «España negra por Émile Verhaeren. Traducción e ilustraciones de Darío de Regoyos» [prosa]

Número 9. Barcelona, 2.^a Semana de diciembre de 1898

- 1) BARÁN, A. L. de: «Arte nuevo. Isidro Nonell» [semblanza]
- 2) VERHAEREN, Émile: «España negra por Émile Verhaeren. Traducción e ilustraciones de Darío de Regoyos»
- 3) GAY, Joan: «Cançons populars catalanes armonisades per Joan Gay. El testament de n'Amelia»
- 4) CUERVO, Ángel: «Los aplausos» [cuento]
- 5) BLANCA, José M.^a: «Lirios» [prosa]
- 6) BARÁN, A. L.: «Ángel Ganivet» [necrológica]
- 7) ZULUETA, L., y MARQUINA, E.: «Paisajes» [poema]

Número 10. Barcelona, 3.^a semana de diciembre de 1898

- 1) BARÁN, A. L.: «Arte nuevo. Ricardo Canals» [semblanza]
- 2) MARQUINA, Eduardo: «Las Ideas» [poema]
- 3) ALTADA, Luis: «Ladrón» [cuento]
- 4) SORIANO, Rodrigo: «Caprichos» [divertimento/chistes tema arte]
- 5) CUERVO, Ángel: «Crítica estética» [reflexiones sobre el arte actual]
- 6) ANÓNIMO: «Andrés Chénier» [semblanza]

- 7) CHÉNIER, André: «Elegía», «Eufrosina», «Idilio», «Baco», «La joven cautiva» [poemas, traducción anónima]
- 8) VERHAEREN, Émile: «España negra por Émile Verhaeren. Traducción é ilustraciones de Darío de Regoyos»
- 9) N. I. N.: «Apuntes histórico-musicales»
- 10) «Nuevas»
- 11) TERRÍ, Jaume: «Nota de tardor» [poema en catalán]

Número 11. Barcelona, 4.ª Semana de diciembre de 1898

- 1) TOLSTOI, Leon: «¿Qué es el arte?» [ensayo]
- 2) ZULUETA, Luis de: «Los rezagados» [poema]
- 3) MARTÍN ESPAÑA: «e» [narración]
- 4) MARQUINA & ZULUETA: «Juan Pablo Federico Richter» [semblanza]
- 5) RICHTER, J. P.: «Un sueño», «Pensamientos nocturnos» [narración]
- 6) MARQUINA, Eduardo: «Navidad» [poema]
- 7) CUERVO, Ángel: «Sobre las novelas» [reflexión sobre la novela actual]
- 8) «Nuevas»
- 9) VERHAEREN, Émile: «España negra Por Émile Verhaeren»
- 10) «Nuevas»
- 11) ALADERN, Josep: «Prestesa» [poema en catalán]

Número 12. Barcelona, 5.ª Semana de diciembre de 1898

- 1) MARTÍN ESPAÑA: «Arte moderno. El último libro de Tolstoi» [crítica literaria]
- 2) RICHTER, Juan Pablo: «Para los jóvenes», «Sobre la vejez», «El deseo infinito», «Melancolía de la juventud», «Las flores y las hojas», «Egoísmo del niño y del El hijo pródigo anciano», «El corazón de la obra»; «Consuelo contra la huída del tiempo», «El arte musical es el más elevado eco del mundo», «El hombre».
- 3) ZULUETA, Luis de: «En el bosque» [poema]
- 4) VERHAEREN, Émile: «España negra. Notas de viaje de Émile Verhaeren»
- 5) SOLER, Francisco A.: «La promesa» [cuento]
- 6) MARQUINA, Eduardo: «El hijo pródigo» [poema]
- 7) PIJOAN, Josep: «Canto de Prometeo delante de la llama de la vida» [prosa]
- 8) CUERVO, Ángel: «Los libros viejos» [prosa]

Larra y *El Correo de las Damas*

Isabel ROMÁN ROMÁN
Universidad de Extremadura

El Correo de las Damas, semanario que don Ángel Lavagna empezó a editar el 3 de julio de 1833, y que finalizó el 31 de diciembre de 1835, es mucho más que una revista de modas para damas,¹ aunque como tal pueda considerarse en ciertos listados bibliográficos y como tal se aproximen a ella algunos estudiosos.²

En su primer número anuncia que su objetivo es «divertir lícitamente al lector, huyendo de la aridez de los periódicos políticos, científicos, mercantiles o literarios», y por lo que respecta a la sección referente a «Amena literatura», esta contendrá:

artículos ligeros y burlones de costumbres, anécdotas picantes, cuentos cortos, alguna brevísima composición poética (esto solo en el caso de ser de un mérito distinguido), tal cual epigrama, y juicios de aquellas obras que por su amenidad son más del gusto de las señoras, como obras de música, novelas, poesía, etc., que se publiquen.

Entre las diversas motivaciones que pueden conducir al estudio de esta publicación femenina, una de las más importantes es la colaboración en ella de Mariano José de Larra, que tal vez fue redactor único durante el primer semestre de vida de la revista. Sin embargo, ha sido escasa la tradición de incluir entre la obra periodística de Larra sus colaboraciones en el *Correo*. El propio Larra,

1. *El Correo de las Damas* forma parte de las «revistas de modas» para damas, iniciadas en Francia e Inglaterra, con cabeceras como *The Lady's Magazine* (1770), *Gallerie des Modes* (1778-82), el *Journal des Femmes* (1759), *Lady Journal* (1775), el *Giornale della donna galante ed erudita* (1780) o *Le Journal des Dames* (1779).

El Correo de las Damas se puede consultar actualmente con facilidad a partir de su digitalización casi completa en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. De igual forma, remitimos a la consulta de *La Revista Española*, que se citará frecuentemente en este trabajo, mediante su digitalización en el mismo lugar.

2. Por ejemplo, Pablo Pena (2001) desde una perspectiva general sobre las revistas de modas en el romanticismo español, pone de relieve las relaciones entre los figurines y grabados de moda y las descripciones lingüísticas que llevan aparejadas. Dos códigos aquí inseparables, el icónico y el verbal, son estudiados conjuntamente, haciéndonos ver la riqueza lingüística que los redactores desarrollan cuando han de describir lo gráfico. El nuevo vocabulario no busca solo la descripción y el inducir a la «visualización» de las modas, sino que incorpora un nivel connotativo no desdeñable.

en la restrictiva selección que preparó para su antología *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, cuyos tomos se pusieron a la venta entre marzo y agosto de 1835, no consideró dar ningún ejemplo de su trabajo en una revista femenina.³ Ni siquiera en las colecciones que se han denominado *Obras completas* de Larra, desde la primera en 1843, edición madrileña de las sedicentes *Obras completas* de Fígaro que, como sabemos, no respondían al adjetivo. En el nuevo intento de 1886, las *Obras completas* editadas lujosamente por Montaner y Simó en Barcelona, se añadieron cinco artículos, poemas sueltos, fragmentos del *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana* y el drama histórico *El conde Fernán González*. Se dieron completos *El pobrecito hablador* y *El doncel de Don Enrique el Doliente*, y apareció igualmente la «Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres. Publicados en los años 1832, 1833 y 1844 en *La Revista Española* y *El Observador*». Pero de nuevo, ninguna muestra del *Correo*.

Fue Emilio Cotarelo (1918) quien intentó completar la colección de artículos conocidos de Larra. Apareció entonces su *Postfígaro*, con el subtítulo *Artículos no coleccionados*, en dos volúmenes. Incluían la serie completa de *El duende satírico* (no reimpresa desde 1828), los artículos de crítica literaria que no se habían dado en ediciones anteriores y, ahora sí, algunas de las colaboraciones en *El Correo de las Damas*, aunque en número muy exiguo: solo publica dos artículos de «Teatros», el correspondiente al primer número del *Correo*, de 3 de junio (sic) de 1833,⁴ y el de 10 de julio de 1833, que aparecen bajo la firma L. Al ser los únicos firmados, Cotarelo no se arriesgó a editar las siguientes crónicas teatrales anónimas. No incluía tampoco ningún ejemplo de los «Rehiletos», interesante formato de colaboración de Larra, cuyo valor queremos subrayar en este trabajo.

Décadas más tarde, Carlos Seco (1960) publicaba varias de las aportaciones de Larra en *El Correo de las Damas* en forma de breve antología compuesta por cuatro crónicas de teatros, una de espectáculos y doce series de Rehiletos de 1833, correspondientes a los números de 3, 10, 24 y 31 de julio; 14, 21 y 28 de agosto; 18 de septiembre; 16, 23 y 30 de octubre; y por último, los aparecidos en los números del 6 y 13 de noviembre. Se trata de colaboraciones del periodista durante el segundo semestre de 1833, primero de la vida de la revista, que edita en el segundo tomo de su recopilación. Pero es posible sospechar, no obstante, que su aportación fue mucho más allá de los 23 números que el editor de la revista reconocía. El propio editor, aun sin explayarse, apuntaba la hipótesis de que en *El Correo*

3. La historia y vicisitudes textuales de la antología, que sirve de base a la edición crítica de la suya, es explicada muy bien por Alejandro Pérez Vidal (1997: LXXXII-XCIII).

4. El primer número de la revista contiene la fecha errónea de 3 de junio, pero el Prospecto anunciador decía claramente que «*El Correo de las Damas* verá la luz pública el 3 de julio próximo y continuará saliendo todos los miércoles». Así fue, en efecto, y la correlación de la serie deja clara la errata de «junio» donde debería poner «julio».

de las Damas Larra fue «colaborador asiduo por espacio de dos años». Conociendo bien la revista, no podemos sino adherirnos a la exclamación de C. Seco —«¡Cuántas viñetas de pura historia social entre noticias aparentemente frívolas!» (Seco, 1960: XXVI)— acerca de lo interesantes que resultan los textos de Larra en esta publicación femenina. ¿Tendríamos que reconsiderar una posible ampliación de la nómina de artículos atribuibles al gran periodista?

Larra y las distintas etapas de *El Correo de las Damas*

1.ª etapa. En el primer semestre de la vida de la revista, desde el 3 de julio a 4 de diciembre de 1833, sabemos que Larra se ocupó de la crónica de teatros, y que el género breve de los Rehiletos le corresponde igualmente. Pero ¿tuvo a su cargo también el redactar los artículos de la sección de Modas, que partían de la traducción de las revistas francesas que se mencionan eventualmente? ¿Otras secciones son también de su autoría?

Los rehiletos, sean firmados o anónimos, constituyen una interesante modalidad periodística practicada por Larra en *El Correo de las Damas*, que se trasvasa ocasionalmente a sus colaboraciones en *La Revista Española*. Los rehiletos forman parte de los nuevos modelos de textos asociados al soporte periodístico, y tal vez conserven algo de la formulación sentenciosa de los antiguos apotegmas (Romero Tobar, 2008: 6-7).

El formato breve del rehilete permite condensar —a modo de sueltos— en cortas unidades independientes, llenas de humor y sentido crítico, asuntos que en los artículos al uso se desarrollan por extenso, a veces mediante diálogos ficticios que en los rehiletos se reducen a una frase de efecto, o a un único e intencionado juego de palabras, cuyo sentido crítico queda resonando como en eco. Por ejemplo, el último rehilete del n.º 2 del *Correo* parece plantearse como una anécdota o un chiste, pero en él sobrevuela una crítica a la incultura de los españoles, tan presente en numerosos artículos de Larra: «¿Conoce V. el barbero de Sevilla? le preguntaban a un hombre bien portado, cuando se empezó a cantar esa ópera en Madrid. —No señor, respondió; yo me afeito solo.»⁵

La incultura lingüística y las malas traducciones son objeto frecuente de las bromas de los rehiletos. Buena muestra son los tres que aparecen en el n.º 12 el 18 de septiembre de 1833, prueba de que el humor crítico no hace distinciones entre los destinatarios de las diversas cabeceras de prensa, y por supuesto, no excluye del mismo a las señoras, principales destinatarias de *El Correo de las Damas*:

5. Aunque el autor no precisa fechas, desde su estreno en 1818, la ópera o partes de ella se representaban con frecuencia con Madrid, y en mayo de 1833 formaba parte de la cartelera. Larra inventa una anécdota sin precisión temporal, pero sería evidente para las lectoras que ese ignorante representaba a muchos contemporáneos.

—Una señora traduce el *Formosis levitas semper amica fuit*, que por epígrafe ponemos en este periódico de modas, diciendo: «*Siempre fui amiga de hermosas levitas*».

—Desde la *erupción* de los bárbaros, decía un muchacho *bien educado* días pasados, no han sido tan frecuentes como antes las *irrupciones* del Vesubio.

—Un periódico dice que un sujeto *inminente* ha estado en *eminente* peligro.

En el n.º 19 de 6 de noviembre de 1833, una nueva traducción macarrónica del latín sin duda busca el chiste, pero ello no anula el efecto crítico de la incultura: «*¡Quantum est in rebus inane!* Traducía una señora, *¡Cuántos enanos hay en Reus!*»

Las dimensiones, temas y estilos de los rehiletos no solo aparecen en la sección así titulada; los asuntos seleccionados, el espíritu y el estilo que Larra imprimió en el género breve nos sirven en ocasiones como piedra de toque para interrogarnos por su autoría en otros textos del *Correo*, principalmente en esta primera etapa. Es el caso de las anónimas «Noticias diversas» del n.º 7, que el 14 de agosto de 1833 preceden a la sección Rehiletos y que parecen igualmente de su pluma. Los diez sueltos que componen el artículo recorren irónicamente diversas materias que el autor desarrolla por extenso en otros medios periodísticos, siempre bajo el mismo punto de vista sarcástico que presenta un incomprensible *mundo al revés*. Por ejemplo, acerca de la temporada taurina:

Nos escriben de San Sebastián que las corridas de toros han sido generalmente buenas: en prueba de ello nos aseguran que el picador Blanco ha sido herido mortalmente por un toro de Guendulain que mató de paso diez y siete caballos, y que saltando la barrera dejó muerto a un paisano y atropelló a varios precisos y no precisos operarios. El hecho es pues indudable, e indudable la bondad de los toros.

Si atendemos a la anónima «Revista semanal» de «Espectáculos públicos» del n.º 3 del *Correo*, de 17 de julio de 1833 nos resultan familiares tanto la ironía como la animadversión que Larra mantuvo siempre ante esta fiesta, evidente en estas voces sueltas cogidas al vuelo de un supuesto diálogo del cronista y los lectores:

¿Qué interesantes novedades hemos visto en esta semana en punto a espectáculos públicos? La primera y más interesante: no ha habido toros. —¿Ni un día siquiera? —Ni siquiera el lunes. Los aficionados no vuelven de su estupor. ¿Llega el fin del mundo? ¿Y en qué ocasión? Cuando se había uno acostumbrado a vivir en los toros... —¿Pero habrá toros pronto? —Se dice que el lunes próximo: consuéllese por consiguiente la España, enjugue sus lágrimas Madrid: no está todo tan perdido como quieren decir: por fin volverá a haber toros y el público irá a los toros. Habrá toros, señor, habrá toros.

No es difícil que surjan las reminiscencias del artículo «Corridas de toros» editado en *El Duende Satírico del día* el 31 de mayo de 1828, donde tras resumir el origen y desarrollo de la fiesta, Larra se manifiesta sumamente crítico con este espectáculo que desataba pasiones y una lamentable actitud del público en el Madrid de 1828:

[El animal] tan bueno como hostigado, que lidia con dos docenas de fieras disfrazadas de hombres, unas a pie y otras a caballo, que se van a disputar el honor de ver volar sus tripas por el viento a la faz de un pueblo que tan bien sabe apreciar este heroísmo mercenario. Allí parece que todos acuden orgullosos de manifestar que no tienen entrañas, y que su recreo es pasear sus ojos en sangre, y ríen y aplauden al ver los destrozos de la corrida.

2.^a etapa. En el n.º 24 de la revista, correspondiente al 9 de diciembre de 1833, se produjeron importantes cambios. El Editor abrió en esa ocasión con una «Advertencia» que sugería que Mariano José de Larra había sido hasta la fecha redactor único del *Correo*, y que desde ese momento iba a ser sustituido —¿o rodeado?— por un pequeño equipo de redactores:

El Editor de *El Correo de las Damas*, avisa a los señores suscritores que D. M. J. de L., Redactor encargado de este periódico hasta la presente ha dejado este cargo; en vista de lo cual ha tomado todas las medidas que ha creído necesarias para montar y organizar nuevamente su redacción de una manera que no solo no desdiga de los esfuerzos hechos hasta ahora, sino que los supere, si fuese posible, dando a cada ramo de los que abraza toda la extensión e importancia de que es susceptible, y procurando con más número de redactores dar mayor realce a este periódico que el público ha acogido con tanta benignidad.

¿Cuál fue desde este momento la colaboración de Larra en el *Correo*? Las crónicas teatrales que parecen de Larra se alternan con las firmadas I. S. Pero artículos de un estilo que recuerda al suyo, como «El porqué de los facciosos», (n.º 24, 9 diciembre 1833) en forma de catecismo burlón con preguntas y respuestas, así como los Rehiletos del n.º 25, de 18 de diciembre de 1833 aparecen con la firma «*El escritor sin título*. Si como es lógico, los Rehiletos son suyos, la firma «El escritor sin título» que los cierra dejaría claro que el artículo «El porqué de los facciosos» también le pertenece. La misma firma, que desaparece pronto, acompaña al artículo «Las anomalías», muy burlón contra la prensa del momento, en el n.º 26 de 25 de diciembre de 1833. Podemos suponer que este artículo es igualmente de su autoría, y no solo por la firma «El escritor sin título», sino también por el tratamiento del tema y por el estilo, como ocurre con «El porqué de los facciosos». En «Las anomalías» los juegos de palabras con títulos de periódicos de la época, con nombres de lugares, etc., acompañan y condensan con

ingenio el designio crítico, en un procedimiento semejante al que sirve para cerrar numerosos rehiletes:

—Cuál es el periódico más decaído?

—El que según su título debiera hallarse más elevado.—La Estrella.

[...]

¿Cuál es el periódico que más descuida el lenguaje de sus artículos?

—El que indudablemente tiene más redactores.—*El Diario de avisos*.

[...]

—¿Cuál es el paseo más triste y solitario de Madrid? —Aquel cuyo nombre nos presenta más atractivos.—*Las delicias*.

Un comentario específico merece la nueva sección «Tertulia de señoras. Chismografía», perteneciente a esta segunda etapa del *Correo*. A partir del número 36, en febrero de 1834, cuando supuestamente Larra está ya fuera de la redacción o con menor implicación en la misma, se inicia la nueva sección. Mediante un diálogo entre dos señoras, cuyos nombres van cambiando, aparecen las principales novedades del panorama madrileño y nacional, con especial atención a la política, a las polémicas en la vida periodística... Las noticias que normalmente el *Correo* no hubiese aceptado tratar, son ahora asumibles al aparecer trivializadas en una conversación entre mujeres, que como al desgaire hablan de los avances del rey Don Miguel en Portugal, de la expansión de los facciosos por Galicia y Cataluña, de noticias de toda Europa que han conocido por la prensa o que han «escuchado a sus maridos».

En el n.º 43 de 25 de marzo de 1834, una dama toma partido en la polémica sobre un controvertido artículo de Campo Alange en *La Revista Española*, además de recorrer con conocimiento aspectos del mundillo periodístico: por ejemplo, opina sobre la clausura de *El Siglo* y *El Cinife*. Un artículo completo de la sección chismográfica, el perteneciente al n.º 45 de 5 de abril de 1834 se dedica íntegro a la expansión de los facciosos. Pero en conjunto, no es el tratamiento monográfico, sino la estructura de «revista» que trata de asuntos varios la que prevalece en «Chismografía», sección que guarda cierto parentesco con las «conversaciones» —retóricas, obviamente— que implican los artículos en forma de «cartas» que redacta Larra en 1834, como «Carta de Fígaro a un bachiller su corresponsal» (*Revista Española*, n.º 285, 31 de julio de 1834) así como con las conversaciones con diversos interlocutores chismosos que inventa Larra en diversos artículos.

3.ª etapa. El último número de octubre de 1835 (n.º 39, 31 de octubre de 1835) se abre con una «Advertencia del Editor» que hacía explícito el propósito de renovación total, la necesidad de perfeccionar y de *regenerar* (sic) la redacción, anticipando que «los resultados serán muy distintos» desde ese momento, ya que «*El Correo de las Damas* podrá con razón llamarse periódico de música, teatros

y modas». La idea era potenciar la sección de música (teatro y ópera) que —junto a otros artículos— aparecerá en adelante firmada por R. N.⁶ Sin embargo, los artículos cuyo estilo es el más cercano a Larra parecen ocultarse tras el criptónimo N. C.

Poco después, *El Correo de las Damas* de 7 de noviembre de 1835, se iniciaba con el artículo metaperiodístico «Una profesión de fe», que recuerda en parte a «Ya soy redactor» (publicado en *La Revista Española*, en su número 39 de 19 de marzo de 1833) e incluso a «Un periódico nuevo» (*Revista Española*, número 460 de 26 de enero de 1835). ¿Se trata del mismo redactor de la etapa anterior, que con una irónica «Profesión de fe» inducida por el director del *Correo*, anuncia su cambio de línea? El periodista regenerado (sic) declara sus dudas ante la nueva fase, argumentando con humor que para escribir con destino a damas es mejor optar por ser romántico:

Resulta pues que como tal periodista, antes de empezar esta nueva era, esta regeneración del mencionado *Correo*, yo, pecador, estoy en el caso de decir francamente lo que creo y no pueden Vds. imaginar lo que siento. ¿Seré *clasiquista*? ¿Seré *romántico*? ¿Seré *ecléctico*? digo yo para mí: y si quieren Vds. que manifieste la verdad, a punto fijo no sé qué soy.

El artículo que abre el n.º 45 de *El Correo de las Damas* el 7 diciembre de 1835, «Yo quiero escribir», firmado por N. C., se construye sobre la forma cervantina del amigo («*filósofo rancio*») que aquí visita a un joven periodista con el que mantiene un diálogo sobre su tarea como redactor en la revista femenina. Haciéndose eco tal vez de algunos prejuicios reales sobre la escritura en un periódico para señoras, el amigo objeta que escribir en este medio es «Fruslerías, pajarotadas, cosas impropias de un hombre formal». Y para disuadir al periodista, argumenta: «Y luego los escritores deben dirigirse a fines más elevados, y extraño que V. quiera gastar su tiempo en trabajos que ni han de ser agradecidos ni pagados». Una de las irónicas razones con las que el periodista defiende su deseo de escribir, es que su vida sin ello «sería triste, nadie se burlaría de mí, nadie me criticaría, y nadie me roería los huesos». En otra investigación en curso, intentaremos aclarar a quién corresponde el criptónimo N. C., uno de los más llamativos, entre los varios enigmas que suscitan los anónimos y las firmas diversas presentes en el *Correo*.

6. El subtítulo cambia en el n.º 41 de octubre de 1835. En el n.º 40 era aún «Periódico de modas, amena literatura, música, teatros, etc.» En el 41, primero de noviembre de 1835, tal como había anticipado el editor, el subtítulo pasa a ser «Periódico de música, teatro y modas». En el n.º 42 de 14 de noviembre sin embargo vuelve a cambiar: «Periódico de música, amena literatura, teatros y modas».

Los vínculos entre las colaboraciones de Larra en *El Correo de las Damas* y *La Revista Española*

La Revista Española anunciaba en su n.º 177 el 1 de abril de 1834 una nueva sección que se iba a llamar «Boletín de La Revista». En este número ya se incluye en el *Boletín* la sección «Teatros» firmada por Fígaro. Dentro de la definición de la nueva sección del *Boletín* se prevé también la posible sección «Modas», y los Rehiletos, secciones que forman parte —la primera con una lógica mayor relevancia— del *Correo*. Otra sección anunciada se denomina «Chismografía»; y conviene recordar aquí que este último apartado, con la especificación «Chismografía de señoras» se integrará igualmente en *El Correo de las Damas*. Estos eran los planes de «materias amenas» que anunciaba *La Revista Española*:

Esta sección del Periódico está destinada a todas las materias amenas de la Redacción. Inclúyese por consiguiente en ella (siempre que las cuestiones políticas lo permiten) los artículos que versan sobre Ciencias, Artes, Literatura, Teatros, Publicaciones nuevas, Modas, Chismografía, Rehiletos, Anécdotas, Sucesos curiosos, Viages, Descubrimientos y variedades críticas de todos géneros.

Las relaciones entre los Rehiletos del *Correo* y *La Revista Española* resultan llamativas. Quince meses después de los primeros aparecidos en el *Correo*, el artículo de *La Revista Española* «La gran verdad descubierta», de 5 de septiembre de 1834 —fecha en la que no hay *Correo de las Damas*— iba seguido de cinco rehiletos de tipo político. Las cuatro columnas del folletín «Gacetín de La Revista» en que a menudo colabora Fígaro no se llenan con este breve artículo, y se completa el espacio con los cinco rehiletos. El tercero de ellos trata resumidamente lo mismo que el artículo político que lo precede, por lo que, a nuestro juicio, sería interesante que las antologías y ediciones modernas de Larra publicasen dicho artículo seguido de los rehiletos, tal como apareció por primera vez. Aunque no lo quiso editar de este modo Larra en su auto-antología *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Cotarelo decidió hacerlo. De estos rehiletos, el primero y el cuarto se basan en juegos verbales por completo familiares para cualquier lector asiduo de Larra:

El señor secretario de lo Interior no ha querido votar en pro ni en contra del primer artículo de la famosa petición. Es decir, que el señor secretario de lo Interior ha dejado su opinión *secreta* en su *interior*. Esto es llevar al extremo la escrupulosidad de su ministerio [...]

Los oradores ministeriales se empeñan, no en sostener que el Estatuto es, como ha dicho la Reina, un cimientto, sino que en el Estatuto está todo. Sin duda los tales oradores lo leen en italiano (*sta tutto*)

También podremos hallar nexos entre el *Correo* y *La Revista Española* por lo que respecta al tema «Modas». Y tal vez estas conexiones sean aún más relevantes. Dado que las secciones «Modas» y «Moda de Madrid» son anónimas en el *Correo*, ¿podría inducirnos *La Revista Española* a sospechar la autoría de Larra en algunos artículos de Modas de la revista femenina? ¿Eran de Larra las columnas de moda tituladas «Madrid»? Resulta evidente en algunas el estilo de Larra. No podemos sino concordar con Carlos Seco en que la columna de Moda del n.º 6 de 7 de agosto de 1833, le pertenece (Seco, 1960: XXVI). En ella aparece uno de sus característicos comentarios, propios de la «pragmática del periodismo», donde comparte francamente con los lectores (aquí, con sus lectoras) las dificultades creativas que le impone el medio para el que escribe: «Nada hay por lo tanto más difícil que pretender llenar las columnas de un periódico todas las semanas con nuevas observaciones de nuestras modas».

La obsesión metalingüística por el uso de los galicismos en los textos de Modas es muy temprana, y la primera defensa anticipada de las posibles acusaciones de abuso de galicismos precede incluso al primero de los artículos de moda del *Correo*. Hemos de suponer que es el propio Larra quien en el segundo número de la misma, correspondiente al 10 de julio de 1833, afronta el asunto en el artículo «El purista y yo». El artículo va seguido de la sección «Modas. París», donde ciertamente aparecen decenas de términos franceses subrayados (*fular, redingote, negligé, echarpe, ruches...*) y se señalan como fuente de la información el *Petit courier* y *Journal des dames et des modes*. Pero ya el artículo metalingüístico precedente justificaba tal invasión de galicismos. En el marco del diálogo entre los personajes del título, el purista y el periodista, se desarrolla la conocida posición de Larra ante los extranjerismos. Se vuelve a argumentar aquí que son razones de índole lingüística las que hacen necesario el uso de extranjerismos, puesto que al importar el objeto se importa también el nombre con que se designa, y en su mayoría los galicismos se centran casi en exclusiva en la sección de modas.

Sobre la persistencia de la imitación francesa y la crítica de la ostentación que reflejan sus posibles escritos en el *Correo*, reproduce Seco un comentario al que califica de «delicioso suelto» en el que el periodista «se ve obligado a llamar al orden». Se refiere a un texto de 31 de julio de 1833, que dice: «Sentimos mucho que siga la moda de rodearse la frente de enormes cadenas y pesados trozos de quincalla». Ocho días más tarde, recuerda literalmente Seco, Larra «vuelve a la carga»:

Hemos visto una joven que llevaba peine, diadema, peinecillos, ferronière, aro de latón y frontonière: todo en una sola cabeza. Estuvimos tentados de preguntarla si se vendía algo de aquello; pero nos acordamos, afortunadamente, que todavía no han empezado las ferias...

Paralelamente, uno de los sueltos de *La Revista Española* en su n.º 76 de 12 de julio 1833, que ofrece una reseña muy favorable al recién aparecido *Correo*, probaba dentro de su brevedad una llamativa —y coincidente— preocupación lin-

güística por los galicismos necesarios en una sección de Modas. No parece sino que el propio Larra estuviese también detrás de esta reseña, al seleccionar precisamente el asunto de la utilización de galicismos que tanto le inquietaba, para resolver así de antemano las objeciones que se podrían hacer a los mismos:

Ha salido el número 2 de *El Correo de las Damas*, y nos confirmamos en la favorable idea que de su redacción hemos concebido. Además de dos graciosas estampas contiene artículos ligeros e ingeniosos que anuncian el buen gusto de los que los escriben. En uno de ellos trata su autor de disculpar la introducción de ciertas voces que pueden parecer exóticas, y que hablándose de modas francesas son, por decirlo así, inevitables. «¿Se ha de poner en la frontera (pregunta el Articulista) una Aduana literaria, para que se detenga el *Gros de Noules* y no lo deje entrar en España?» «Yo siento (añade) incurrir en la censura; pero como mi primer objeto es que al indicar las modas me entiendan las amables lectoras a quien me dirijo, habrá de llevarse con paciencia que use, pues no hay otros de los nombres que tanto irritan

Diciendo a cada voz: yo te bautizo
con el agua del Tajo,
por más que hayas nacido junto al Sena?
Y rabie Garcilaso, enhorabuena;
Que si él hablaba la lengua castellana,
Yo hablo la lengua que me da la gana

En otro de los sueltos de este número de *La Revista Española* se reproduce seguidamente uno de los rehilletes del *Correo*, y no en vano el seleccionado vuelve a ser de tipo lingüístico:

En el artículo Rehilletes del mismo periódico, se lanza el epigrama siguiente:

Un sabio acababa de calcular que emplean los hombres en el mundo tres mil lenguas para comprenderse.

—¡Bendito sea Dios! decía una persona de talento al oír esto. ¡Aquí no hablamos más que una y no nos entendemos!

Después de casi un semestre de vida del *Correo*, en enero de 1834 *El Siglo* criticó el abuso de los galicismos en *El Correo de las Damas*, y el hipotético «nuevo redactor» de esta segunda etapa del *Correo* entró al quite argumentando enseguida a favor de su periódico, en el número de 25 de enero de 1834. Para ello, este supuesto nuevo redactor del *Correo* recordaba con admiración cómo «su predecesor» —Larra, obviamente— «publicó en el 2.º número del *Correo*, un chistoso diálogo en el que hizo ver convenientemente la necesidad de afrancesar el lenguaje de los artículos de modas».

Proponemos un último ejemplo de vínculos con los que *La Revista Española* puede contribuir a iluminar la autoría de textos anónimos sobre moda en el *Co-*

rreo: en el artículo satírico titulado «Modas» de *La Revista Española*, n.º 309, 24 de agosto de 1834, editado sin firma, Larra utilizó con fines alegóricos la forma de los artículos de Modas del *Correo*, que le servía ahora para estructurar un ingenioso repaso crítico de hechos como el absentismo de los políticos (moda que según dice «hace furor» a la sazón), la necesidad de «andarse *con pies de plomo*» (moda que se estila en cuanto a calzado, según su ingenioso juego de palabras), etc. Y curiosamente reaparecen en este artículo, como término de comparación para los usos figurados, esas quincallas metálicas con que las señoras se adornaban, que habían sido ya criticadas en el artículo de Modas del *Correo* antes citado:

Empiezan a estilarse mucho los «artículos de oposición»: se asegura que hacen bien a todos los cuerpos. Algunos se ven, sin embargo, que hacen tan mala cara al Estamento como los *ferronières* de metal a las señoras, que las desfiguran todas y «hacen traición» a su hermosura; en este caso están los de hechura llamada «a lo sesión secreta». Lo más raro es que, según parece, esos artículos salen fabricados del mismo Estamento, no porque sea la mejor fábrica, sino por estar allí las primeras materias y la mano de obra. Esa moda no nos gusta: se semeja un tanto cuanto a la falda corta en no ser la más decorosa.

Si pasamos al tratamiento de los temas políticos en ambas publicaciones, el seguimiento de las operaciones carlistas y de las peripecias de los facciosos ofrece interesantes semejanzas. Paralelamente a sus varios artículos sobre los facciosos publicados en *La Revista Española* entre octubre y noviembre de 1833 («Nadie pase sin hablar al portero o los viajeros en Vitoria»), «La planta nueva o el faccioso» y «La junta de Castel-o-Branco») el mismo tema aparece omnipresente en *El Correo de las Damas*, a pesar de la línea editorial declaradamente contraria a escribir de política para damas. Es lógico que la muerte de Fernando VII resultase un punto de inflexión para el *Correo*, que solo llevaba tres meses de vida. Desde ese momento en *El Correo de las Damas* se elogia asiduamente a la «excelsa M.^a Cristina», desaparece por dos meses la crónica teatral por la ausencia de espectáculos durante el luto por el rey, y comienza a tratarse el asunto de los facciosos en la sección «Rehiletos», que hace caso omiso a la prohibición de tratar de política con destino a las damas, y esparce sutiles e ingeniosas críticas a los facciosos, humor lingüístico mediante.

La alusión a cómo los facciosos arrebatan los correos y entorpecen el paso de quienes viajan a España desde Francia, como sabemos, es frecuente en numerosos artículos de Larra. Y por supuesto, en artículos monográficos de *La Revista Española* en fechas cercanas, donde el periodista desarrolla mediante alegorías su preocupación por los facciosos vascos. Es el caso de los artículos antes citados; de entre ellos, «La planta nueva o el faccioso» (*Revista Española*, n.º 116, 10 de noviembre de 1833):

Es planta enemiga nata de la correspondencia pública; dondequiera que aparece un correo, nacen en el acto, de las mismas piedras, facciosos por todas partes; rodéanle, enrédanle sus ramas entre las piernas, súbensele por el cuerpo como la serpentaria, y le ahogan; si no suelta la valija, muere como Laomedonte, sin poderse rebullir; si ha lugar a soltarla, sálvase acaso. Diránme ahora, ¿y para qué quieren la valija, si no saben leer? Ahí verán ustedes, respondo yo, si es incomprensible la naturaleza; toda la explicación que puedo dar es que se vuelven siempre a la valija como el heliotropo al sol.

Veamos cómo aparece el mismo asunto en el forzosamente breve formato de un rehilete de *El Correo de las damas* sin firma, el tercero del n.º 16, correspondiente al 16 de octubre de 1833:

—No se puede negar que los vizcaínos toman cartas en el juego; decía alguien estos días hablando de política. Yo lo creo que toman cartas, dijo una señora; como que se van quedando con todas las que vienen de París.

El último rehilete del n.º 17 del *Correo*, el 13 de octubre de 1833, es otro ejemplo de ataque a los facciosos. A las lectoras se les ofrece, en las breves unidades en que se manifiesta este género periodístico, idéntico tratamiento ingenioso del que se halla en los artículos de *La Revista Española* sobre el mismo asunto:

—*Seis mil hombres, sí señor, seis mil hombres hay en Vizcaya*, exclamaba una persona hablando de los sublevados.—*¿Qué han de ser seis mil hombres?* repuso una señorita *¡serán seis mil Carlistas!!!!*

El primer rehilete de la breve —por causas de la maquetación— sección con que finaliza el n.º 18 del *Correo* el 30 de octubre, alude a los curas navarros partidarios del carlismo, asunto tratado en diversos artículos de manera menos condensada y enigmática que en este por fuerza brevísimo rehilete.

Las continuas atribuciones maliciosas de las críticas a la chismografía popular desplazan el yo del periodista, ausente en la apariencia de estos textos que apelan a la connivencia maliciosa de las damas lectoras: «En la actualidad, dice un malicioso, la España y la Francia se envían sus cartas como los amantes, a hurto de los Padres». Nótese el doble sentido de la expresión «a hurto de...» así como el de «los Padres», apuntando de nuevo a los sabotajes a los correos efectuados por los facciosos, y al poder de los curas carlistas.

Los dos rehiletos con los que concluye el n.º 20, el 13 de noviembre del mismo año 1833, son de tema político: en uno se juega con el doble sentido de «merino» como término de la moda (tejido de lana) y como apellido del temido religioso carlista, el Cura Merino. El segundo vuelve a organizarse como un fragmento de conversación «cogida al vuelo» en el que se acuña una supuesta opinión chismográfica ajena, aquí de nuevo sobre «los Padres»:

—Desde que ha empezado este luto, decía una señora inocentemente, lo que priva es Merino. —Sí, pero caerá, respondió otra maliciosamente, porque todas las modas pasan.

—Los Padres son los que gobiernan aquello, decía una persona hablando de Bilbao.—Vea vmd., respondió otra, por dónde les ha venido a los vizcaínos un gobierno paternal.

Se trata de textos sin firma, pero según argumentamos, tendrían que considerarse —y editarse modernamente así como tales— de la autoría de Larra. Un caso idéntico es el de la sección Rehiletos del 5 de enero de 1834, entre los cuales leemos:

La moda de Merino no ha pegado en Castilla. Algunos aseguran que el que había en la provincia se ha introducido furtivamente en Portugal, y se cree que tarde o temprano vendrá a parar, como género de contrabando, en poder de los nuevos dependientes del resguardo de aquel reino.

No es difícil poner en relación todo lo anterior con el artículo de *La Revista Española* «El hombre menguado o el carlista en la proclamación», (en el n.º 27 de 27 de octubre de 1833), en el cual aparece la burla de la cobardía del cura Merino y de los suyos, además de la caricatura física y mental del carlista. La apariencia del buscado diálogo chismográfico entre el periodista y el extraño carlista recuerda algunas conversaciones de los rehiletos en las que los interlocutores intercambian novedades, de un modo que parece anticipar la sección «Chismo-grafía» de la segunda etapa del *Correo*:

—¿Sabía usted novedades?

—Apenas.

—¿Qué hay de Merino? —le dije yo.

—Alistando a la gente buena, señor, que le sigue toda voluntaria, pena de la vida.

Dicen que los seduce, pero vótova!...

—Vea usted qué falso testimonio, camarada —repuse yo—; si dijeran que los fusila!... ¿Sabe usted si ha dado alguna acción?

—Sí, señor; ya ha tenido un encuentro.

—¿Con el ejército? ¿Con alguna crecida división?

—No, señor; con el correo.

—¡Pícaro correo! ¡Sería un canalla! ¡Es idea! Andar llevando y trayendo cartas de todo el mundo... ¿Para qué queremos correos? ¿Hay más que cada uno coja sus cartas y las lleve en persona al sujeto a quien escriba?

—Eso digo yo, y no esas pamemas, y esas sillas de posta...

—Diga usted, ¿y fue reñido el combate?

—¿Qué? No, señor.

—¡Sería algún cobarde el correo!

Incluso una crónica teatral puede aprovecharse secundariamente para lanzar dardos contra los facciosos. Así, la del n.º 25 del *Correo* (que el 4 de diciembre de 1833 daba cuenta de cómo los teatros volvían a abrir tras el periodo de luto por la muerte de Fernando VII estrenando «El regreso del prisionero») en su cierre queda también invadida por el tema de los facciosos, aquí por vía de comparación: «El desenlace se ha atropellado, y más que desenlace parecía fuga. Aquel modo de echar a correr turbados todos y confundidos más parecía desenlace de guerrilla carlista en Vitoria o Peñacerrada, que fin de la comedia en el teatro.»

Por otro lado, los asuntos de las crónicas de teatro, ópera y espectáculo pueden trasvasarse también al formato de los rehiltes, ya que estos acogen todo tipo de materias de actualidad. Aunque existe en el *Correo* una sección específica para la crítica de espectáculos, es interesante comprobar cómo un rehilete puede resumir lo tratado extensamente en otros lugares, intensificado el ingenio, la ironía y el juego verbal. Es el caso del malicioso uso dialógico de «representar» en el siguiente texto, con el que concluye el primer número del *Correo*, el 3 de julio de 1833: «Se susurra que varios actores han hecho una *representación* para que no se hable de ellos en los periódicos. ¡Y diremos todavía que los cómicos no saben *representar!*».⁷

Esta breve unidad corresponde, en fechas casi idénticas, a una parte de la conversación sobre la situación presente del teatro que sustenta el artículo de *La Revista Española* «No lo creo» (n.º 73, 2 de julio de 1833), dedicado en gran medida a poner en solfa la aversión de los actores a recibir críticas por su trabajo.

Con el título «No lo creo» convertido en estribillo del artículo, Larra rebate a un amigo que le previene de la inquina de los actores ante las críticas teatrales que ponen en solfa sus defectos de interpretación. El amigo le advierte de que van a hacer una función y a promover medidas para que no aparezcan críticas negativas sobre ellos en la prensa, pero el periodista no da crédito a la información, argumentando que los buenos actores conocen bien la utilidad de la crítica teatral honesta. El supuesto amigo de Fígaro objeta a algunos de los obstinados «No lo creo» que aduce el periodista y que vertebran el artículo a modo de estribillo de *letrilla* satírica en prosa: «¿No lo cree usted? ¿Y si le digo yo a usted que van a hacer una representación por la cual piden y reclaman en justicia que no se hable más de ellos? ¡Este es el golpe; éste es el golpe mortal!»

En fechas casi idénticas a la de este artículo de *La Revista Española*, las tres unidades de la sección Rehiltes del n.º 2 de *El Correo de las Damas* trataban el mismo asunto, por la vía de sendos juegos de palabras que condensaban ingeniosamente el sentido crítico. Así, el segundo, alusivo a las malas relaciones entre el mundo teatral y algunos periodistas encargados de la temida crítica teatral

7. El juego verbal sobre la polisemia de «representativo» y «representación» sirve de base a un amplio párrafo del artículo «Tercera carta de un liberal de acá a un liberal de allá», no publicado en prensa y recogido en *Figaro* con fecha de septiembre de 1834, fecha errónea, ya que debería datarse un mes más tarde (Pérez Vidal, 1997: 247).

en los periódicos: «Ya tenemos en el mundo pararrayos, paragranizos, paraguas y paracaídas, decía a un mal cómico un mal autor días pasados; ya no nos falta más que un *paraperiódicos*».

Las críticas teatrales de Larra incidían a menudo en el abuso de refundiciones y traducciones de obras extranjeras en la escena española, asunto que también aparece en artículos costumbristas. Recordemos entre otras muchas, cómo se critica —mediante una recurrente apelación a voces ajenas, de chismografía popular— la moda de las adaptaciones de Scribe, en «La vida de Madrid», aparecido en *El Observador* en su n.º 151, el 12 de diciembre de 1834. El periodista dice recibir la visita de un joven adinerado que le refiere lo que hace un día normal en Madrid y le transmite las conversaciones que sostiene, una de las cuales versa sobre la actualidad teatral:

—¿Qué se da en el teatro? —dice uno.

—Aquí: 1.º Sinfonía; 2.º Pieza del célebre Scribe; 3.º Sinfonía; 4.º Pieza nueva del fecundo Scribe; 5.º Sinfonía; 6.º Baile nacional; 7.º La comedia nueva en dos actos, traducida también del ingenioso Scribe; 8.º Sinfonía; 9.º...

La misma reprobación se manifiesta en *El Correo de las Damas*. Y si se vierte en la sección Rehiletos, el breve espacio obliga a la concentración ingeniosa de las críticas. Es el caso del segundo rehilete del n.º 4 del *Correo*, de 24 de julio de 1833, en el que una docena de líneas rematadas con un juego verbal sobre el sentido literal de frase hecha, se combina con el recurso de la frecuente «chismografía» para subrayar el sentido crítico:

No hace mucho tiempo que salíamos de la representación de una comedia que se había anunciado como original, pero cuyo traductor no había hecho en realidad sino tomarla conforme en su verdadero autor la había encontrado.—*¡Qué facilidad, qué expedición tiene ese muchacho!* Salía diciendo una persona, hablando del supuesto autor.—*Efectivamente*, respondió otra que tal oyó, *todo se lo encuentra hecho*.

Según hemos afirmado más arriba, cuando nos interrogamos por la posible autoría de Larra en artículos sin firma del *Correo*, es muy útil el cotejo con los correspondientes a Larra en las mismas fechas en *La Revista Española*. Si atendemos a las reseñas de fiestas y espectáculos, las crónicas de los bailes de máscaras madrileños que aparecen en el *Correo* en enero de 1834 completan perfectamente los cuatro artículos (uno de ellos sin firma) que Larra dedicó al mismo asunto en *La Revista Española* en esos días. Y en una especie de juego de autorreferencia o publicidad cruzada, en el n.º 25 de *El Correo de las Damas* de 25 de enero de 1834, el artículo «Conversaciones del día» se construye como un diálogo entre un caballero y una dama que han coincidido en uno de los bailes, lo cual les permite comentar diversas anécdotas del mismo. ¡Y también parecen ambos muy bien informados sobre los artículos de Fígaro que tratan los recientes bailes

de carnaval! Tanto, que hasta aluden a una breve polémica entablada por Fígaro con el que denominan «su antagonista, Don Manuel Puig». Al texto de Larra en *La Revista Española* la dama lo califica como «muy gracioso» y al de Puig sobre el mismo asunto del carnaval como «muy picante». Las coincidencias con *La Revista Española* son llamativas, ya que este escrito del *Correo* no hace sino anticipar la respuesta polémica y abundar en la ironía con la que Larra concluye su reseña del baile de la noche del 17 de enero, dos días más tarde, en *La Revista Española*. Fígaro terminaba aquí su artículo con una burlesca «Nota» sobre un escrito de «un tal D. Manuel Puig en contra de Fígaro», según dice, que debió de parecerle por completo insulso y vacío, a juzgar por cómo lo ningunea en su comentario.

Si seleccionamos las semejanzas en la crónica de los espectáculos públicos madrileños, podemos ilustrarlas con el ejemplo de los experimentos aerostáticos que tuvieron lugar en Madrid. En el n.º 3 del *Correo*, la «Revista semanal» se dedicaba a una «Ascensión aerostática» y al espectáculo gimnástico dado por dos famosos atletas franceses. Además, este número del 17 de julio de 1833 llevaba al frente el artículo divulgativo «Globos aerostáticos», que explicaba el origen de los aerostatos, las diversas experiencias de vuelo realizadas en Europa, las primeras habidas en España en 1783, y las más recientes ascensiones. La única «adaptación» de tan documentado artículo al público femenino consiste en la anécdota sobre dos damas inglesas como pasajeras, que el autor justifica así: «Y vean ustedes amables lectoras cómo también ha habido señoras arriscadillas que han querido saber lo que pasa en el aire, no contentas con saber lo que pasa por acá». Finaliza el texto mencionando el desastre reciente ocurrido a los hermanos Rozo.

Es este un asunto al que Larra dedicó dos artículos específicos en *La Revista Española*. El primero, «Ascensión aerostática», de 30 abril de 1833 (anterior por tanto al inicio del *Correo*) contiene una parte técnica y documental con datos sobre los orígenes de los aerostatos, los principios físicos que los sustentan, y un breve recorrido por los hitos más importantes desde los primeros intentos franceses; y en su conclusión, el comentario sobre el fracaso de la ascensión preparada con gran pompa por Manuel García Rozo el domingo 28 de abril de 1833 en el Retiro, con asistencia de mucho público y de los propios Reyes. Se advierte perfectamente cómo una parte de este artículo es refundida para *El Correo* con un tono más conversacional y menos técnico, y añadiendo varias anécdotas que supuestamente resultarían más amenas a las señoras. El segundo texto es «Ascensión aerostática», de 16 de julio de 1833, anterior en solo un día al artículo del *Correo*. La comparación de ambos artículos con los textos sin firma en el *Correo* permite vislumbrar el esfuerzo de Larra por ser fiel a la línea editorial de la publicación destinada a las damas. Mediante la reticencia evita explícitamente los datos físicos y detalles técnicos que considera fuera de los intereses de sus receptoras («pero no lo teman ustedes, bellas lectoras, porque esto sería muy difuso y es nuestra divisa ligereza y variedad»), ateniéndose así a la cita de Propercio

que el *Correo* escogió como lema para sus portadas: *Formosis levitas semper amica fuit* (Las bellas gustan de ligereza y variedad).

En el n.º 3 del *Correo* al que nos estamos refiriendo, la crónica anónima de espectáculos públicos titulada «Ascensión aerostática» coincide con el artículo así titulado de *La Revista Española* de la misma fecha. En el *Correo* el texto consiste en una divertida y ridiculizadora crónica sobre lo mal que se ejecutan en Madrid las exhibiciones aerostáticas, que suelen fracasar, y en el amplio artículo de *La Revista Española* se narra la ascensión fallida de Rozo, con un Larra que junto a un amigo se ficcionaliza como testigo del intento de vuelo fallido.

El interés por los experimentos aerostáticos se refleja de nuevo en los Rehilletes del n.º 4 del *Correo*, el 24 de julio de 1833. Los fracasos de las ascensiones contemporáneas aparecen resumidos ahora mediante los ingeniosos juegos de palabras tan del gusto de Larra, que operan maliciosamente con el sentido literal de locuciones y frases hechas: «Por una extraña casualidad sabemos que el globo que ha estado dos veces a pique de una ascensión aerostática, para en el piso segundo de una casa de esta Corte. ¡Cuándo se ha visto él tan alto!»

Por último, proponemos observar en *La Revista Española* y el *Correo* las intersecciones que afectan a las polémicas en las que Larra se vio envuelto, o que él mismo inició y aireó. Los resultados de estos cotejos (cuya rentabilidad solo queremos dejar apuntada aquí), podrían ayudar a detectar la autoría de Larra en otros artículos sin firma del *Correo*.

La polémica con el actor Azcona cuyos detalles conocemos minuciosamente (Escobar, 1976: 45-72) le permite inducir al estudioso que el artículo sin firma «Personalidades» aparecido el 5 de junio de 1834 en *La Revista Española* es «indudablemente de Larra», pues resulta un nuevo eslabón de su litigio con el actor Azcona. El artículo, publicado en la sección del Boletín de la Revista, defiende en tercera persona a Larra, que se creyó injuriado por un artículo de Agustín Azcona, actor cómico en declive, y a la sazón fundador y director del *Semanario Teatral*. Azcona se había burlado de la elogiosa crítica de Larra a la representación de la obra traducida de Ducange «El colegio de Tonnigton». Y el anónimo artículo «Personalidades» en *La Revista Española*, en beligerante respuesta reproduce literalmente (¿quién sino el mismo Larra podría conocerlo y reproducirlo?) el diálogo privado que sostuvieron Azcona y Larra en la casa del primero, adonde Fíguro fue a exigirle infructuosamente una reparación publicada por escrito en prensa. En su segunda parte el artículo reproducía literalmente un texto de Ventura de la Vega en el que este defendía a Larra y ridiculizaba a Azcona como actor y como crítico teatral. Ventura de la Vega, gran amigo de Larra, reivindicaba también a la soprano Giuditta Grissi. Unos días antes, el cronista (¿Larra?) de las «Novedades teatrales» en el *Correo* hacía lo mismo respecto a la cantante.

Muy ofendido por el escrito de Azcona en el *Semanario Teatral*, Larra prosiguió con la polémica, publicando una serie de rehilletes sin firma ubicados en el Boletín de *La Revista Española* de 30 de mayo de ese mismo año 1834. Todos estos rehilletes hacen burla de hechos muy concretos de la vida teatral y periodísti-

ca que molestaron a Larra en estas fechas. Entre ellos, el primero juega con el doble sentido de «hacer el papel» y «cómico», refiriéndose a Azcona como actor cómico (pésimo, al parecer) y en su función de editor de «un papel» que es el *Semanario Teatral*. El referido al retrato del tenor Passini es otra andanada contra el Semanario Teatral de Agustín Azcona, que había hecho la publicidad de este cantante, no estimado por la nueva dirección de los teatros de Madrid, que era la que Larra apoyaba:

¿Quién hace ese papel, preguntaba malamente un chusco que leía el semanario teatral?—Un cómico, le respondieron: y es el que ha hecho mejor en toda su vida.—¿Qué tal cómico será?, repuso el chusco.

—Se habla de la tardanza extraordinaria del señor Genero, tenor ajustado para estos teatros ¡Sí: lo habrá pasado la empresa a la censura eclesiástica, equivocado entre algunas comedias!

—El Sr. Passini se acaba de hacer retratar según un periódico de esta corte: hay quien dice que no le falta más que cantar.

—Un elegante decía en el teatro una de estas noches mirando al quinqué que alumbraba realmente poco, «*pero señores, estamos a obscuras*». —Es noche de ópera, le contestó el que tenía a su lado.

—Se va a representar *il furioso*.—Si esta ópera no hace *furor*, podemos despedirnos de salir ya *furiosos* del teatro. Dos cosas podemos asegurar que habrá desde luego furiosas: la voz del bajo y el semanario teatral.

—Desde que nos hemos quedado sin *Tiempo nuevo diario de la tarde*, apenas se oye a los ciegos; de tal suerte que parecen todos segundos tenores.

—*Il Furioso*, ópera del maestro Donizetti, desempeñada por las Sras. Edwige y Campos y los Sres. Alexandre, Boticelli, Galdon y Salas, será la primera novedad filarmónica en los teatros de esta corte.

Tal vez el artículo anónimo «Novedades teatrales» de *El Correo de las Damas* de 15 de mayo de 1834, que está situado en la misma órbita de polémica, podría ser obra de Larra, quien toma partido por Giuditta Grissi, elogia calurosamente la interpretación de la soprano en la ópera *I Capuletti ed i Monteschi*, la defiende de ciertos reproches que hicieron a su traje y de su supuesto desprecio de la verdad histórica. El inicio de la polémica contra Azcona parece presente, a nuestro juicio, ya que el director del *Semanario Teatral* había escrito en contra de la Grissi y de su presentación en escena anacrónica.

En definitiva, pretendemos que estas pequeñas muestras sirvan para incitar a la reconsideración de qué entendemos por «Artículos completos» de Larra, lo que nos enfrenta a uno de los grandes problemas que suscita a menudo la prensa en el siglo XIX: el de la ausencia de firma o los acrónimos misteriosos en centenares de artículos y en cabeceras periodísticas que valdría la pena explorar.

Bibliografía

- COTARELO, E. (1918), *Postfigaro. Artículos no coleccionados de Mariano José de Larra (Fígaro)*, Madrid, Biblioteca de El Sol, Tipográfica Renovación.
- ESCOBAR, J. (1976), «Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral, en la temporada de 1834», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25 (45-72).
- PENA, P. (2001), «Análisis semiológico de la revista de modas romántica», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 7 (365-381).
- PÉREZ VIDAL, A. (1997), edición, prólogo y notas, *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Barcelona, Crítica.
- ROMERO TOBAR, L. (2008), «Creación literaria y escritura periodística desde el trabajo filológico de Pilar Palomo», *Rapsoda Revista de Literatura*, junio 2008 (6-7).
- SECO SERRANO, C. (1960), edición, estudio preliminar y notas, *Obras de Don Mariano José de Larra (Fígaro)*, Madrid, Atlas. (Tomos I y II, Artículos).

El crítico literario desde la perspectiva del escritor

Enrique RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante

La aparición y el auge de las secciones denominadas en la prensa española del siglo XIX *variedades*, *espectáculos* o, simplemente, *crítica literaria* propician la aparición de un modelo de crítica que estaba ausente hasta las primeras décadas de dicho siglo. No se analiza en este trabajo las reflexiones escritas de un determinado escritor sobre un específico género, pues dada su complejidad y copiosa producción sería casi imposible analizar, siquiera, sucintamente dicho tema. Prescindimos de los trabajos críticos de los principales escritores o escritoras del siglo XIX destinados al análisis de una determinada corriente estética o de una obra literaria perteneciente tanto a su generación como de épocas anteriores. Es por ello por lo que no analizamos, por ejemplo, la producción teórica de Campoamor — *El personalismo*, *El Ideismo*, *La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna*—, Palacio Valdés —prólogo a *La hermana San Sulpicio*—, Juan Valera —*Estudios críticos sobre Literatura, Política y Costumbres de nuestros días*, *Nuevos estudios críticos*, *La metafísica y la poesía*, *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX...*—, Galdós —*Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, prólogos a *El abuelo*, *Casandra*, *Misericordia*, *El sabor de la tierruca*, *La Regenta...*—, Clarín —*Folletos literarios*, *Solos de Clarín*, *Mezclilla*, *Ensayos y revistas*, *La literatura en 1881...*—, Pardo Bazán —*La Cuestión Palpitante*, *Los poetas épicos cristianos*, *La Revolución y la novela en Rusia*, *Polémicas y Estudios literarios*, *Retratos y apuntes literarios*, *El lirismo en la poesía francesa...*—. Ausentes también de esta relación de críticos estarían los escritores más representativos de la primera mitad del siglo XIX, como López Soler, Alcalá Galiano, Gil de Zárate, Ferrer del Río, Ochoa, Escosura, Molins, Piferrer, Cuadrado y Aribau, entre otros, pues pese a que analizaron con precisión y detenimiento las diversas corrientes estéticas y géneros literarios, prescindieron en sus estudios de la mención del crítico, de los rasgos esenciales que deben configurar en esencia la identidad, particularidades y distintivos de la persona que ejerce como crítico; su etopeya, su carácter y tics caracterizadores de la profesión, de ahí que desestimemos el conjunto de referencias críticas destinadas al análisis de una específica obra y nos centremos en exclusividad en el *tipo*, en el crítico.

Las primeras anotaciones o reflexiones que encontramos en el siglo XIX están realizadas de forma dispersa en los artículos de Larra, pues insiste siempre en

que el buen crítico debe tener estudios de gramática, hablar con propiedad, conocer la literatura clásica en profundidad y estar al corriente de todas las tendencias literarias. Para Larra, el crítico tiene una misión sagrada: orientar, educar y hacer reflexionar sobre la importancia o desdén de una obra. Todo ello exige estudio, preparación, tiempo. Sin estas premisas la labor del crítico sería funesta. Larra apela también a su independencia intelectual, a su seriedad y alejamiento de cualquier bandería académica. El crítico debe ser riguroso, serio. Debe prescindir del consejo bastardo, interesado; de ahí que quien ejerce la crítica auténtica sentirá la soledad y, al mismo tiempo, la censura de la legión de críticos que pueblan las páginas de las publicaciones periódicas. Para Larra, tal como se constata en sus artículos de crítica literaria, lo importante es el estudio, la independencia, pues sin estas exigencias la crítica objetiva brilla por su ausencia.

Otra reflexión sobre las condiciones y peculiaridades del crítico las encontramos en el *Semanario Pintoresco Español*, en el artículo de Ramón de Navarrete titulado *La vida literaria*. En él apreciamos la compleja actitud de quienes se sienten analizados por el crítico, de los escritores cuyas obras han pasado por el tamiz, por la mirada de una persona extraña que intenta desentrañar los aciertos y desaciertos de la obra escrita. Los matices que sirven para medir su personalidad son múltiples, pues para Navarrete

si el crítico es severo, se le llama pedante; si es blando, se le llama incapaz; si censura, se busca el secreto de su dureza; si aplaude se atribuye a bandidaje o a amistad. Ninguno de los dos satisface ni contenta nunca: aquel porque no elogia, éste porque no elogia bastante. Y después, las interpretaciones, y las omisiones, y las reticencias, y el más y el menos, y las antipatías y las preferencias... Y de todo esto, los rencores, de aquí las venganzas. ¡Infeliz del crítico si es además autor dramático! ¡El uno pagará en su día las culpas que haya cometido el otro! (Navarrete, 1855: 18).

Navarrete habla de la complejidad y dura vida del crítico, cuya experiencia literaria la compara con esos lagos límpidos y serenos, en donde sus aguas reflejan una naturaleza esplendida, idealizada; sin embargo, entre su superficie y su fondo se marca la antítesis, desapareciendo la belleza, la maravilla de la creación. Dicotomía que envuelve al crítico, debatido siempre entre la belleza o inautenticidad del texto literario, de su valor o nulidad del mismo, de la perspectiva con que se contempla un mismo lugar.

El testimonio y la reflexión sobre la figura del crítico, pese a no ser frecuente entre quienes ejercieron la crítica, alumbró y sienta las bases de dicha profesión. Así, Manuel de la Revilla, que se consideraba con no poca razón crítico literario, afirmaba que para cumplir con éxito sus funciones, el crítico debía tener profundos conocimientos de la materia tratada, ser absolutamente imparcial, prescindir de la personalidad del escritor, poner equilibrio y buen gusto y, sobre todo, al igual que Larra, tener profundos conocimientos de la gramática, historia literaria y filología. Incluso, añade nuevos aspectos que deben configurar la perso-

nalidad del crítico, consciente de la importancia de las nuevas tendencias literarias demandadas por la sociedad. Hoy en día, afirma Revilla, la crítica:

no es un estudio meramente estético que juzga las obras a la luz de un ideal abstracto y sin tener en cuenta la fuente de que proceden y la atmósfera en que se produjeron. El elemento psicológico y el histórico son partes integrantes de ella y toda obra se juzga en relación con la época y el país en que apareció y con el carácter y condiciones de su autor (Revilla, 1879: 404).

Eduardo Gómez Baquero añade nuevas reflexiones sobre la función del crítico que, desde su atalaya periodística, matiza y reflexiona sobre el alcance y difusión de la propia crítica literaria. Para *Andrenio*

la función de los periódicos ha consistido en hacer más asidua la crítica, en generalizarla, en darle agilidad y flexibilidad; en hacerla más popular y en rehabilitar el elemento esencial de la crítica vulgar —la reacción estética, el juicio del gusto— en la crítica erudita —clasificación y composición de las obras—, y al examen de los textos en relación con las reglas y la tradición de los preceptistas (Gómez Baquero, 1928: 209).

Emilio Bobadilla, *Fray Candil*, en su libro *Capirotazos (sátiras y críticas)* dedica varias páginas a los críticos, a su formación y a las peculiaridades de la profesión. Los ensayos titulados *La caída del crítico*, *Críticos de chicha y nabo* o *Yo quiero ser crítico* desvelan desde una perspectiva intimista y peculiar la concepción que *Fray Candil* tiene del crítico. A través de una débil trama argumental se narran las peripecias de una persona que intenta hacerse un hueco entre los críticos afamados, aconsejando al novel y futuro crítico una serie de argucias para que sea leído y admirado. Así, en el artículo titulado *Yo quiero ser crítico* lanza el siguiente interrogante a su interlocutor:

¿Entabla usted polémica con alguien, *rara avis*, porque aquí nadie discute? Pues siga usted al pie de la letra lo que dijo *Fígaro* en *La polémica literaria*. Averigüe usted si su adversario es alto o bajo, *si tiene alguna verruga en las narices*, y a sacarle los defectos, aunque maldito lo que tenga [...] ¡Qué palizón le da usted a Fulano! —le dirán a usted sus amigos. —Nada, que le pulveriza usted. —Por supuesto, que usted sabe de la misa la media, ni falta; pero amigo, tiene usted pulmones y váyase lo uno por lo otro (*Fray Candil*, 1890: 398).

La censura al crítico carente de escrúpulos, pedante y con escasos conocimientos literarios se evidencia en las sátiras festivas de *Fray Candil*. No falta tampoco el decálogo establecido por él mismo para ser *buen crítico*, desde la necesidad de actuar con total desprecio a lo que se publica hasta conseguir pingües beneficios económicos. El tono burlón predomina en esta relación de escritos que forman

parte de *Capirotazos*, como el ensayo titulado *La caída del crítico* en el que se traza su trayectoria, desde el inicio mismo de su producción crítica hasta alcanzar el triunfo y posterior declive. El iracundo, frío e intransigente crítico que ha actuado con total impunidad, al convertirse en poeta, recibirá atroces censuras, obligándole a llevar una existencia penosa. Pese a enjuiciar de forma festiva y satírica la figura del crítico, a veces asoma en *Fray Candil* la sátira agresiva, el humor negro. Un periodismo próximo al de *Fíguro*. La falta de estudio y el aletargamiento de los críticos son proverbiales, de ahí

esa caquexia literaria que señalo y deploro. La crítica, en parte, y en parte del público, son la causa *impulsiva* de esta laxitud y pobreza que se advierte en la literatura que bulle y suena en el libro y en las tablas. El público porque no lee; la crítica (entiéndase la crítica ilustrada), porque no funciona (*Fray Candil*, 1890: 156-157).¹

La figura del crítico ha sido también analizada por *Fray Candil* en su libro *Triquitraques*, desde los jóvenes barbilampiños convertidos en feroces críticos hasta los críticos aletargados o carentes de la más mínima preparación intelectual, como en sus artículos *Críticos en agraz* o *Un crítico incipiente*. La mirada de Bobadilla es siempre mordaz, pues apela constantemente a la nula calidad del crítico en su época, preocupado por la fama y sujeto a banderías literarias. Todo lo contrario a lo dictado por Ossorio y Bernard en su libro *La República de las Letras*, en el que el crítico, el responsable del periódico que ejerce tal misión, es un dechado de virtudes, tal como se constata tras la lectura del artículo *Recuerdos periodísticos* (Ossorio y Bernard, 1877: 85-94).

El propio Galdós desde las páginas de *La Revista de España* dará también una visión de la crítica, de sus representantes. Así, en el relato breve *Un tribunal literario* (Pérez Galdós, 1872: 242-266) censura a los críticos y editores. Tal como indica su título, dicho tribunal, compuesto por cuatro personas y reunido en la casa del duque de Cantarranas, analizará las tendencias narrativas sin ningún rigor crítico. Sus preferencias no son las más pertinentes, ni las más acertadas, pues el tribunal constituido por eminentes críticos, prefiere los productos subliterarios o un tipo de novelas plagadas de situaciones inverosímiles y absurdas.

A finales del siglo XIX la figura del crítico será punto de partida para numerosos analistas. Cabe destacar la figura de Rafael Altamira que en su monografía *De Historia y Arte (Estudios críticos)* realiza una acertada crónica de la misión y cualidades que debe tener un crítico. A este respecto cabe señalar el capítulo *La primera condición del crítico (carta a un crítico novel)* en el que traza un detallado canon de la crítica. Unos preceptos o reglas que deben cumplirse con fide-

1. Para Emilio Bobadilla la ausencia de batalladores y concienzudos críticos, como si de una casta se tratara, no existe en su época: «La crítica de actualidad, batalladora y sin paños calientes, no tiene representantes. Si hacemos caso omiso de Leopoldo Alas, que es, hoy por hoy, el único que dedica su pluma al estudio, ya en serio, ya en broma, de las novedades literarias» (1890: 157).

lidad absoluta. Para Altamira la primera y fundamental cualidad literaria del crítico es la de *tener corazón*, pues ella le permite sentir la belleza con toda plenitud. En este catálogo de requisitos establecido por Altamira encontrará el futuro y novel crítico las bases de su trabajo, de su honestidad profesional:

Tener corazón es sentir la belleza, hállese donde se halle; es ser justo; es anteponer la razón de estética a todas las razones humanas; es olvidar, pluma en mano, por la pasión del arte, las otras lícitas e ilícitas, que pueden perturbarla; es tener la valentía y lealtad de declarar en público, siempre, lo que en el fuero interno se aprueba, aunque sea de un enemigo; es no pensar en *sombras* ni en *competencias*; es no hacerse cómplice de la *conspiración del silencio*, ni de las vanidades de los endiosados; es no poner nunca la luz debajo del celemín, ni consentir que la pongan otros [...] (Altamira, 1898: 252).

Catálogo que se complementaría con otros requisitos, como libertad de espíritu, comunicador intelectual, ser indulgente, franco... Es decir, todo lo contrario a la envidia, la enemistad, la dureza para el caído, la desconfianza y frialdad para el iniciado en las letras o la agresividad contra el escritor.

Sin lugar a dudas donde mayor material noticioso se encuentra sobre la figura del crítico es en el de las colecciones costumbristas. Gracias a ellas podemos trazar su trayectoria desde el instante que se incorpora al periódico, lugar idóneo y fundamental para ejercer la crítica. No vamos a hablar de las polémicas literarias existentes en los albores del siglo XIX, sino de la presencia, por primera vez, de una profesión, la del crítico, que ocupa un lugar de gran relevancia en los círculos intelectuales y literarios. Las primeras pinceladas sobre la función del crítico las encontramos insertadas en *Los españoles pintados por sí mismos*, en el artículo de José María de Andueza *El escritor público* (1843: 209-216). En él se analiza el nacimiento de la prensa periódica como forjadora de opiniones y adscrita a una ideología determinada. El periódico por estas fechas, año 1843, todavía está en periodo de formación, de aclimatación. Su función está marcada por el ideario político y en lo que respecta al crítico literario su visión no es muy elogiosa. Andueza apunta una cierta prevención hacia esta profesión, más interesada en los intereses particulares que en los generales. La seña de identidad más significativa del crítico literario es la de su indefinición en sus reflexiones, en la nula objetividad de sus apreciaciones. De esta forma no se granjea enemistadas y cuenta con el beneplácito de todos.

En la colección *Los españoles de ogaño* encontramos acertadas referencias sobre el crítico desde una perspectiva asaz negativa, tal como se constata en el inicio del artículo de E. Zamora y Caballero:

Después de escribir el título del presente artículo hemos estado por borrarlo, porque lo cierto es que aunque se habla mucho del crítico y de los críticos, si se nos preguntara ¿hay críticos en España?, probablemente nos veríamos obligados a contestar:

No, aquí no hay *críticos*, todo lo más hay *criticadores*, lo cual es muy distinto (Zamora y Caballero, 1872: 183).

El articulista se muestra despiadado con la caterva de críticos existentes en la época, nulos en sus apreciaciones y motivados siempre por el halago de unos a otros. El peor de todos es el que actúa por despecho, por venganza, fundamentalmente cuando un empresario de teatros le ha retirado sus prebendas.

En la colección *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* encontramos también estudios sobre la figura del crítico, como los artículos de Nicolás Díaz de Benjumea —*El gacetillero* ([1882]: 450-456)— y el de Julio Nombela y Campos —*Don Crítico* ([1882]: 624-630)—. Incluso en dicha colección figuran otros cuadros, como el titulado *El contrabandista de obras literarias* ([1882: 713-721]²) en donde se percibe una fuerte censura contra aquellos críticos que elogian en demasía a un determinado escritor para encumbrarle a pesar de ser un mediocre. El tono desenfadado y satírico subyace en estos artículos, conscientes sus autores de la importancia que ejerce el crítico en la opinión pública. Otro tanto sucede con los artículos referidos a la crítica pertenecientes a la colección *Madrid por dentro y por fuera*, como el titulado *Un estreno en la Zarzuela*³ (Saco, 2008: 122-123), en el que su autor, Eduardo Saco, realiza una censura acerba contra los críticos, cuyas absurdas reflexiones no solo son disparates entre sí, sino que no se sujetan en nada al desarrollo de la obra y sus circunstancias a la hora de ser estrenadas.

El material noticioso sobre la figura del crítico en el siglo XIX permite conocer con precisión la evolución del mismo, desde sus peculiaridades y comportamientos hasta sus defectos y virtudes. La información rescatada de todo este material nos indica que la crítica estaba en una situación penosa, huérfana de críticos lúcidos e imparciales.

Bibliografía

- ALTAMIRA, R. (1898), *De Historia y Arte (Estudios críticos)*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
- ANDUEZA, J. M.^a de (1843), *El escritor público*, en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, I. Boix, tomo I (209-216).
- AYALA, M.^a de los Á. (1992), *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- DÍAZ DE BENJUMEA, N. [1882], «El gacetillero», en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos. Colección de tipos y cuadros de costumbres peculia-*

2. Véase Ayala, 1992.

3. SACO, Eduardo (1873), *Un estreno en la Zarzuela*, en *Madrid por dentro y por fuera* (55-56.) Citamos por la edición aparecida recientemente (Ayala, 2008: 122-132).

- res de España, Portugal y América, escritos por los más reputados literatos de estos países, bajo la dirección de don Nicolás Díaz de Benjumea y don Ricardo Fors, ilustrada con multitud de magníficas láminas debidas al lápiz del reputado dibujante don Eusebio Planas*, Barcelona, S. A., tomo I (450-456).
- FRAY CANDIL [Emilio Bobadilla] (1890), *Capirotazos (sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1928), *Nacionalismo e Hispanismo y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva.
- NAVARRETE, R. de (1855), «La vida literaria», *Semanario Pintoresco Español*, 3 (21 de enero) (18).
- NOMBELA Y CAMPOS, J. [1882] «Don Crítico», en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos, op. cit.*, Tomo I (624-630).
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1877), *Recuerdos periodísticos*, en *La República de las Letras. Cuadros de costumbres literarias*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de E. Cuesta (85-94).
- PÉREZ GALDÓS, B. (1872), «Un tribunal literario», *La Revista de España*, 28, 110 (242-266).
- REVILLA, M. de la (1879), «De algunas opiniones nuevas sobre Cervantes y el *Quijote*», *Ilustración Española y Americana*, xxiii (22 de junio) (404).
- SAAVEDRA, M. [1882] *El contratista de obras literarias*, en *Los hombres españoles americanos y lusitanos pintados por sí mismos, op. cit.*, tomo I (713-721).
- SACO, E. (2008), «Un estreno en la zarzuela», en M.ª Ángeles Ayala (ed.), *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008 (122-132).
- ZAMORA Y CABALLERO, E. (1872), «El crítico», en *Los españoles de ogaño, colección de tipos de costumbres dibujados por los señores...*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1872, tomo II (183-188).

El debate teatral en la Barcelona prerromántica (1815-1824). Ensayo de cronología¹

Gabriel SANSANO

Universitat d'Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana,
Institut de Llengua i Cultura Catalanes

1. Estado de la cuestión

Hace algunos años que empezamos a interesarnos por el teatro catalán en la ciudad de Barcelona durante la primera mitad del siglo XIX —una actividad bastante mal conocida—, y en el transcurso de una investigación sobre el arquitecto y dramaturgo Francesc Renart i Arús (Sansano, 2010), tropezamos con dos textos que llamaron nuestra atención. Se trataba de la *Memoria sobre los teatros*, de carácter breve y de autor desconocido, y la *Visita de atención al Teatro Barcelonés y á sus empresarios, por Gil Caca*, un libro en octavo, de unas doscientas páginas y firmado por el anagrama E. A. D. L. M., ambos editados en 1816. Cabe advertir que la segunda obra se hacía eco de la primera y que, según fuimos advirtiendo, alrededor de ellas se generó una especie de polémica o un cuasi debate sostenido a través de pliegos, opúsculos o en forma de libros, amplificada también a través de la prensa de estos años.

Un texto y otro pretendían alertar a los barceloneses sobre la situación de atraso del arte escénico en que se encontraba el Teatre de la Santa Creu o Teatro de Barcelona, y las reformas necesarias que emprender, tanto en relación con la explotación y la gestión de los empresarios del coliseo, como en los usos y costumbres poco decorosos del público barcelonés, o sobre la cartelera ofrecida, la escenografía arbitraria, los modos de representar de los actores y actrices, sus limitaciones y virtudes, *atrezzo*, puesta en escena, los músicos, etc. Poco a poco fuimos hallando otros textos que insistían en la misma línea con argumentos parecidos o divergentes, con sus fobias y sus filias, vanidades y devociones.

1. Esta comunicación forma parte de una investigación más amplia que se ha podido llevar a cabo gracias a una ayuda a la investigación de la Institució de les Lletres Catalanes (ILC), de la Generalitat de Catalunya (código 2011-82581). Queremos expresar nuestro agradecimiento a Mercè Comas por su colaboración en la localización de algunos de los textos aquí estudiados.

Nuestro interés fue creciendo en la medida en que teníamos la impresión de que con cada nuevo título se esbozaba claramente un debate o controversia y comprobábamos que, a pesar de los estudios realizados sobre el período, todo hacía indicar que todos ellos no habían merecido el más mínimo comentario por parte de los investigadores catalanes. Así, ni Xavier Fàbregas en su clásico estudio *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (1975) —ni en ninguna de sus aportaciones posteriores—, ni Ramon Bacardit ni Miquel M. Gibert en su conocido libro *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX* (2003) (aunque realmente empiezan su obra con el romanticismo), ni en ninguna de las historias del teatro catalán más usuales, se ha concedido espacio alguno a esta controversia. Tan solo Jordi Rubió i Balaguer otorga una atención colateral a un par de estos textos en el momento de estudiar los inicios teatrales de Francesc Renart y Josep Robrenyo, este, segundo gracioso del Principal en las primeras décadas del siglo (1986: 362 y ss.)

Pero la sorpresa surgió realmente cuando pudimos comprobar que los estudiosos del teatro español tampoco habían prestado mucha atención a estos textos. Las diversas historias del teatro español más recientes, o incluso algunos estudios de referencia, como el de Josep Maria Salsa Valldaura, *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, no se ocupaban de estos textos. Con todo, lo cierto es que el debate no era del todo desconocido, puesto que en algunos manuales se cita un título u otro —en función de otras cuestiones—, pero muy parcialmente y sin ser conscientes de la diversidad de estos, de sus conexiones y de su aparente complejidad. Pero por una razón u otra la polémica barcelonesa siempre había quedado orillada y, creemos, olvidada.

Tal vez, unos considerasen que todo se reducía a un debate que afectaba solamente al teatro español; otros, quizás pensasen que se trataba de una polémica de vuelo gallináceo en el contexto de un debate más amplio e importante (y anterior) del teatro español de la época, y que solo se circunscribía a la ciudad de Barcelona, en un momento en que todo lo relacionado con la reforma del arte escénico se cocía en la Villa y Corte; finalmente, otros muchos, seguramente ignorasen el posible interés de estos escritos por simple desconocimiento, o su relevancia para el estudio del cambio de gustos del público o modernización del teatro en Barcelona en aquellos años.

Es por todo ello que en esta primera aproximación, nos ocuparemos únicamente de fijar un corpus de textos y establecer una sucesión cronológica de las diferentes aportaciones del debate, dejando el análisis de los argumentos estéticos confrontados o la posible identificación de las plumas en liza para trabajos posteriores. Únicamente un análisis de los diferentes textos y de los argumentos esgrimidos y contrapuestos nos podrá dar una idea cabal del alcance del debate y de su incidencia en la actividad escénica de la ciudad.

2. Cronología²

Podemos afirmar que partir de 1815 se desplegó en Barcelona un cierto debate, muy singular, sobre la situación de decadencia del teatro en esta ciudad. Impresos de diverso calado e intencionalidad (incluyendo los claramente infamantes), artículos, cartas o suplementos aparecidos en la prensa, etc. alimentaron sucesivamente unas opiniones encontradas (no siempre sobre posiciones estéticas) sobre la situación y funcionamiento obsoletos del Teatre de la Santa Creu; las costumbres groseras y los gustos mediocres del público; las funciones de ópera y de música que se daban allí, y las calidades de los actores y actrices que componían la compañía española e italiana, en oposición a la evolución, modernización y estado general del arte teatral en Madrid o París. En la base de todas estas ideas estaba la defensa del «teatro arreglado» o «nuevo teatro».

Como hemos apuntado, los primeros documentos localizados datan del último tercio de 1815 y, con extensiones y pulsiones diversas, llegarán hasta 1824. A nuestro entender, el debate —o más bien, la preocupación— sobre el «estado del teatro o la interpretación en Barcelona», no finaliza en este año, sino que con títulos diversos y una intensidad menor, se proyectará hasta la liberación del monopolio teatral en 1833. Además, esa preocupación por la calidad de la interpretación de los actores del teatro de Barcelona, en última instancia, está en la base de dos obras importantes del inicio de los años treinta: *El Teatro, ó sea El origen de la tragedia, comedia, ópera y baile, con un compendio biográfico de los actores que han sobresalido en el teatro español* (Barcelona, 1830) y V. Joaquín Bastús, *Tratado de declamación o Arte dramático, por...* (Barcelona, 1833).

En el breve espacio de que disponemos no podemos detenernos a fundamentar esta última aseveración como nos gustaría. Por tanto, nos ceñiremos al período cronológico acotado en el título de este artículo (1815-1824), y quede lo demás para otro trabajo que ya tenemos en marcha.

Entre 1815 y 1824 son muy numerosos los escritos de todo tipo que opinan sobre el teatro y, en especial, sobre la ópera y el teatro musical, muy de moda con la supervivencia de las tonadillas y, sobre todo, la expansión de la ópera italiana. Composiciones líricas de todo tipo, cartas, hojas sueltas, pliegos sueltos insertos en el diario, opúsculos, etc. exaltan a una cantante, a un músico; critican una pieza, o denuncian unas formas obsoletas o arbitrarias de hacer teatro o de comportarse en él.

Lo cierto es que a partir de 1817-1818, momento álgido de la polémica, la preocupación por todo lo que sucede en la escena, adquiere un cierto tono crítico. Es por este motivo que no pocas veces, algunos de los escritos, aunque no ha-

2. Cabe anticipar que, en este inventario, solo hemos tenido en cuenta la fuente única del *Diario de Barcelona*, así como los opúsculos o impresos «suelos» que hemos podido localizar en diferentes archivos y bibliotecas de Barcelona. Advertimos esto porque, a pesar de considerar que hemos reunido el grueso de la polémica, no podemos descartar que aparezcan nuevas misivas o textos en otras cabeceras.

gan alusión directa al debate, se nota que han quedado impregnados por esta nueva sensibilidad, muy acorde con la renovación de la interpretación que se había producido o se estaba produciendo en otros coliseos.

Advertimos esto porque hemos dejado de lado algunos textos que, a pesar de que tratan solo de música o sobre la representación de una pieza teatral u ópera concreta, es evidente que toman prestados elementos de la polémica, aunque no los podamos calificar directamente como parte de la discusión que aquí nos ocupa. Con todo, sí que hemos incluido alguna muestra de estos escritos fronterizos o contaminados. Una vez expuesto todo esto, diremos que el corpus reunido es el siguiente:

- 1) *Opinión imparcial de la señora Antonia Mosca, primera bufa absoluta del teatro de Barcelona. Se añaden quatro palabritas, á la nota última en un diálogo entre Don Ciriaco y Don Plácido*, Barcelona, en la imprenta de Agustín Roca, año 1816 (16 pp.).
- 2) *Carta de un amigo a otro en la que se analiza la farsa Elisa, últimamente representada en el teatro de Barcelona por la compañía italiana; se anuncia la opinión del que la escribe sobre los actores italianos, y se habla del estado de ese teatro en general incluyendo también un opúsculo que su autor llama: Reflexiones en miniatura con motivo de haberse variado la letra de la arieta que empieza «Chi vuol la bella rosa» &c y canta la señora Mosca en la escena IX de la farsa *La maschera fortunata*, por E. A. D. L. M., Barcelona, en la Imprenta de Agustín Roca, año 1816 (28 pp.).*
- 3) *Memoria sobre los teatros*, Barcelona, impreso por Juan Dorca (ca. 1816) (12 pp.).
- 4) *Visita de atención al Teatro Barcelonés y á sus empresarios por Gil Gaca, académico férvido filo-dramaturgo, &c. Diálogo entre Don Luis, Don Blas y don Cándido, que desea parecerse al que se imprimió en la opinión imparcial &c. escrita por E. A. D. L. M.*, Barcelona, en la Imprenta de Agustín Roca, año 1816 (209 pp.).
- 5) El autor de la *Memoria sobre los teatros*, «Del teatro», *Diario de Barcelona*, 3 de septiembre de 1816.
- 6) *Adición a la Memoria sobre los teatros*, sin pie de imprenta (ca. 1816) (6 pp.).
- 7) *Apuros de Gil Gaca para contextar a la Adición a la Memoria sobre los teatros &c. que se ha vendido á quatro quartos, en la Librería de Dorca, calle de Escudellers*, Barcelona, en la Imprenta de Agustín Roca, año 1816 (21 pp.).
- 8) «Señor diarista», *Diario de Barcelona*, 13 de enero de 1817.
- 9) «Crítica a la nocritica de una comedia o defensa de los chinos», *Diario de Barcelona*, 23 de enero de 1817.
- 10) «Suplemento al *Diario de Barcelona* del sábado 26 de abril de 1817. Prospecto de un periódico de música que va á establecerse en esta ciudad de Barcelona por la Asociación de Accionistas para las mejoras de su teatro».

- 11) G[il]. G[aca]., «A la representación muy bien ejecutada por todos los actores de *Diario de Barcelona* la tragedia *Agamenon vengado*, anunciada en el diario del 8 de mayo de 1817», 11 de mayo de 1817.
- 12) *Visita de atención al Teatro Barcelonés y á sus empresarios por Gil Gaca, académico férvido filo-dramaturgo, &c. Diálogo entre Don Luis, Don Blas y don Cándido, que desea parecerse al que se imprimió en la opinión imparcial &c. escrita por E. A. D. L. M.*, Barcelona, en la Imprenta de Agustín Roca, año 1817. Segunda edición, corregida por el autor (263 pp.).
- 13) Gil Gaca, «Carta», *Diario de Barcelona*, 7 de agosto de 1817.
- 14) [Gil Gaca] Un cualquiera, «Carta», *Diario de Barcelona*, 5 de septiembre de 1817.
- 15) *Segunda visita de atención (y con recado) al teatro de Barcelona y cuanto a él atañe, por los mismos Don Luis, Don Blas y Don Claudio de marras. La da a la luz el propio Gil Gaca, académico férvido-filo-dramaturgo*, Barcelona, En la Imprenta de Agustín Roca, año de [ca. octubre] 1817 (203 pp.).
- 16) Gil Gaca, «Señor Editor», *Diario de Barcelona*, 10 de noviembre de 1817.
- 17) Gil Gaca, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del martes 25 de noviembre de 1817. Señor Editor, perdone Vm. y mande imprimir».
- 18) Verazio, Justo, «Señor D. Jil [sic] Gaca», *Diario de Barcelona*, 13 de diciembre de 1817.
- 19) «Suplemento al *Diario de Barcelona* del domingo 14 de diciembre de 1817. Muchas gracias doy a Vm., Señor D. Justo...», 14 de diciembre de 1817.
- 20) V. J. de V. U., «Señor D. Gil Gaca...», *Diario de Barcelona*, 16 de diciembre de 1817.
- 21) El Traductor del Correo de las damas, «Señor Editor», *Diario de Barcelona*, 17 de diciembre de 1817.
- 22) Verazio, Justo, «Sr. D. Jil Gaca», *Diario de Barcelona*, 18 de diciembre de 1817.
- 23) Gil Gaca, «Sr. D. J. V. U.», *Diario de Barcelona*, 18 de diciembre de 1817.
- 24) Gil Gaca, «Señor traductor del correo de las Damas», *Diario de Barcelona*, 19 de diciembre de 1817.
- 25) [Gil Gaca] D. Luis; D. Cándido; D. Blas alias Gil Gaca; D. Blas, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del jueves 25 de diciembre de 1817. Sesión extraordinaria de los visitantes al teatro de Barcelona, celebrado en el día 19 de diciembre de 1817».
- 26) M. O. S., «Sr. Editor», *Diario de Barcelona*, 26 de diciembre de 1817.
- 27) El Traductor consabido, «Sr. D. Gil Gaca», *Diario de Barcelona*, 28 de diciembre de 1817.
- 28) D. D. J. P. B., «Dictamen sobre la disputa literaria de D. Justo Verazio y D. Blas, o D. Gil Gaca tocante a ortografía», *Diario de Barcelona*, 31 de diciembre de 1817.
- 29) Gil Gaca, «Señor D. M. O. S.», *Diario de Barcelona*, 1 de enero de 1818.

- 30) «Crítica. Carta de un tío a un sobrino sobre la asistencia a los teatros», *Diario de Barcelona*, 16 de abril de 1818.
- 31) Gil Gaca = D. Luis Claro, «Carta de D. Blas a D. Luis presidente de la Junta de visitas teatrales diciéndole lo que piensa de la ópera *La Cenizosa* que es la primera dada por la nueva compañía italiana. Publícala un primo de Gil Gaca, que acaba de llegar de las Batuecas», *Diario de Barcelona*, 23 de abril de 1818.
- 32) Gil Gaca, «Señor Editor», *Diario de Barcelona*, 24 de abril de 1818.
- 33) «Señor Editor», *Diario de Barcelona*, 27 de abril de 1818.
- 34) Gil Gaca, «Sr. Público», *Diario de Barcelona*, 4 de agosto de 1818.
- 35) El mocito de Lucena, «Señor Diarista», *Diario de Barcelona*, 6 de agosto de 1818.
- 36) Gil Gaca, «Justo es, señor Nemoroso», *Diario de Barcelona*, 21 de agosto de 1818.
- 37) Nemoroso, Salicio, «Peor está que estaba», *Diario de Barcelona*, 27 de agosto de 1818.
- 38) Gil Gaca, «No hay tal remiendo mi buen pastor», *Diario de Barcelona*, 1 de septiembre de 1818.
- 39) S. K., «Juicio imparcial del señor Gil Gaca, Salicio Nemoroso, Macilo de Lucena i el Gaditano», *Diario de Barcelona*, 7 de septiembre de 1818.
- 40) El papagayo indiano, «Señor Editor», *Diario de Barcelona*, 15 de septiembre de 1818.
- 41) S. N., «Al caballero S. K.», *Diario de Barcelona*, 17 de septiembre de 1818.
- 42) *Opinión del estado actual del Teatro de Barcelona y su dirección por el C. N. S. Barcelona*, en la Imprenta de Brusi, año de 1818 (43 pp.).
- 43) *Reflexiones sobre el todo de la ópera seria Guzman de valor. Música del célebre señor Pedro Generali; precedida de una cartita al señor don público de Barcelona*. Barcelona, en la imprenta de Agustín Roca, año de 1818 (12 pp.).
- 44) El Colegial, «Tiene usted mil y una razones», *Diario de Barcelona*, 5 de noviembre de 1818.
- 45) E. B., «Suplemento al *Diario de Barcelona* del jueves 20 de Enero de 1820».
- 46) Piguillem, Francisco, «Al Excmo. Marqués de Casa-Cagigal», *Diario de Barcelona*, 3 de octubre de 1820.
- 47) Rey, Tomás, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del martes 3 de octubre de 1820. Al público de Barcelona».
- 48) Samaniego, María Teresa, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del sábado 7 de octubre de 1820. Aunque hace ya algunos días».
- 49) Casa-Cagigal, «Al señor D. Francisco Piguillem», *Diario de Barcelona*, 9 de octubre de 1820.
- 50) Galindo, José, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del sábado 14 de octubre de 1820. Dura y sensible cosa es».

- 51) «Suplemento al *Diario de Barcelona* del viernes 3 de noviembre de 1820. Con mucho gusto he leído».
- 52) El Observador de la Cazuela, «Teatro. Artículo comunicado», *Diario de Barcelona*, 3 de diciembre de 1820.
- 53) Piguillem, Francisco, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del sábado 30 de Diciembre de 1820. Carta tercera al Excmo. Sr. Marqués de Casa Cagigal. Barcelona 26 de diciembre de 1820».
- 54) E. B., «Suplemento al *Diario de Barcelona* del viernes 5 de enero de 1821. Barcelona, 2 de enero de 1821. Señor público barcelonés».
- 55) Carnicer, R., «Suplemento al *Diario de Barcelona* del martes 9 de enero de 1821. Señor E. B.»
- 56) W. A., «Observaciones teatrales», *Diario de Barcelona*, 25 de febrero de 1822.
- 57) W. A., «Observaciones teatrales», *Diario de Barcelona*, 9 de marzo de 1822.
- 58) W. A., «Observaciones teatrales», *Diario de Barcelona*, 16 de marzo de 1822.
- 59) W. A., «Observaciones teatrales», *Diario de Barcelona*, 14 de abril de 1822.
- 60) W. A., «Observaciones teatrales», *Diario de Barcelona*, 29 de abril de 1822.
- 61) Monmany, Antonio, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del miércoles 16 de octubre de 1822».
- 62) W. A. «Teatros», *Diario de Barcelona*, 19 de octubre de 1822.
- 63) Los Empresarios, «Suplemento al *Diario de Barcelona* del martes 22 de octubre de 1822».
- 64) W. A., «Teatros», *Diario de Barcelona*, 3 de noviembre de 1822.
- 65) W. A., «Teatros», *Diario de Barcelona*, 5 de diciembre de 1822.
- 66) W. A., «Teatros», *Diario de Barcelona*, 8 de diciembre de 1822.
- 67) W. A., «Teatros», *Diario de Barcelona*, 14 de diciembre de 1822.
- 68) W. A., «Teatros», *Diario de Barcelona*, 11 de enero de 1823.
- 69) *Comunicado al señor público barcelonés en el que se trata de los teatros italiano y español en el año de 1824, y por incidencia se habla de la intriga partidaria que pretende desquiciar la opinión merecida de la señora Letizia Cortesi, primera bufa, ensalzando el mérito de la señora Pelegrini. Por un pariente del señor Gil Gaca, que se firma, Deogracias el Pasiego*, Barcelona, Oficina de la Viuda de D. Agustín Roca, año de 1824 (16 pp.).
- 70) *Tentativa de Deogracias el Pasiego, para explicar la ópera (y aun algo más) Elisa y Claudio. Dirigida (la tentativa, se entinde) al Señor Público Barcelonés*, Barcelona, En la Oficina de la Viuda de D. Agustín Roca, Año 1824 (13 pp.).

Después de la lectura sosegada de todos los textos, tenemos elementos fundados para establecer la cronología expuesta a partir de los textos o núcleos fundamentales, tal como expondremos a continuación. A pesar de que carece de fecha exacta, el primero es la *Opinión imparcial...* que, aunque fue estampado en febrero de 1816 (después de la *Carta...*), había sido dado a conocer con anterioridad a través de una versión manuscrita en los primeros días del mes de noviembre de 1815, y lo componían 8 décimas. Su interés real radica en las notas que glosaban los versos, las cuales contenían diferentes valoraciones sobre el teatro en Barcelona. El autor declara dar a la imprenta la *Opinión* vistas las corruptelas surgidas en su difusión manuscrita, y le añade *Quatro palabritas...* que la cierran a modo de epílogo, y que también versan sobre el teatro y el público de Barcelona.

A la primera versión de la *Opinión...*, le seguiría la *Carta de un amigo a otro...*, que se dio a conocer en el *Diario de Barcelona* el día 27 de enero de 1816, y poco después circuló como un suelto fruto de una nueva impresión. Si bien es cierto que no hemos podido determinar la fecha de aparición de la *Memoria sobre los teatros* (otro suelto) vista la fecha de la *Carta...*, parece difícil que la memoria pueda ser anterior. Además, en las *Quatro palabritas...* o epílogo, en que sí que se alude a la *Carta...*, no se mencione de la *Memoria...*, por lo que nos inclinamos a pensar que la *Memoria...* nace como contestación o eco de la *Carta...*, además de a otras circunstancias que se estaban produciendo en el Teatro de Barcelona.

En cuarto lugar hay que situar la *Visita de atención al Teatro Barcelonés*, también del mismo año. Esta obra, ya un volumen en octavo, se inicia con unas referencias irónicas a la Mosca, en alusión al primero de los textos que acabamos de relacionar, y continúa con el comentario —por este orden— de la *Carta* y la *Memoria*, un aspecto (no del todo imparcial, como explicaremos más adelante) pero que reafirma la cronología expuesta. A continuación hemos de situar la *Adición a la Memoria sobre los teatros*, que es una contestación a la *Visita de atención*, a la que siguen los *Apuros de Gil Gaca para contextar a la Adición a la Memoria sobre los teatros &c.*, que no necesita mayor explicación.

En el año 1817 se produce una nueva edición de la *Visita de atención*, «corregida por el mismo autor», que resulta muy interesante por el motivo siguiente: el texto propiamente dicho de la *Visita* va precedido de otros tres, de los que confiesa ser autor el mismo Gil Gaca. Son los siguientes:

- a) *Opinión imparcial sobre el mérito de la señora Antonia Mosca, primera bufa absoluta del teatro de Barcelona*;
- b) *Carta de un amigo a otro...*;
- c) Suplemento al *Diario de Barcelona*, del día 26 de febrero de 1816, que empieza dirigiéndose al «Señor editor...» y firmada por el mismo anagrama que las anteriores: E. A. D. L. M. (6 pp., que en el libro van de la 59 a la 64). Esta disposición, no solo refuerza nuestra ordenación sino que además, unifica la autoría de los textos en un único autor.

Este mismo año el propio Gil Gaca da a conocer una *Segunda visita de atención (y con recado) al teatro de Barcelona y cuanto a él atañe*, en la que se hace eco de las mejoras introducidas en el teatro de la ciudad y señala otras carencias pendientes o nuevas. En el volumen, a partir de la página 178, también se incluyen cinco sonetos y una letrilla del propio Gil Gaca dedicados a diferentes actores y actrices (cantantes), además de otras dos cartas aparecidas en el *Diario de Barcelona*, el 7 de agosto y 5 de septiembre, respectivamente. La inclusión de estas cartas nos permite determinar que la *Segunda visita...*, debió de ser publicada a partir del mes de septiembre de 1817, y no antes.

Dos años después se edita un opúsculo, *Opinión del estado actual del Teatro de Barcelona y su dirección por el C. N. S.* Aunque no hemos podido identificar estas iniciales, el texto resulta de gran interés por un doble motivo: el primero, porque el escrito preliminar, a manera de «Exordio, prólogo y dedicatoria», aparece firmado por el anagrama Sangotia, que tampoco hemos podido identificar de momento, pero que también es autor de un texto teatral, titulado *El Hipólito*, de 1818. El segundo, y no menos importante, es porque Sangotia declara ser el autor de la *Memoria sobre los teatros* del año 1816.

A este, sigue otro texto de Gil Gaca, *Reflexiones sobre el todo de la ópera seria* Guzman de valor. *Música del célebre señor Pedro Generali; precedida de una cartita al señor don público de Barcelona*, publicado también en el mismo año de 1818. Seis años después, aun encontramos dos textos más, que son los últimos opúsculos o «suelos» que hemos podido localizado hasta ahora. Se trata del *Comunicado al señor público barcelonés en el que se trata de los teatros italiano y español en el año de 1824*, que firma un incógnito Deogracias Pasiego, que se afirma pariente del señor Gil Gaca, y la *Tentativa de Deogracias el Pasiego para explicar la ópera (y aun algo más)* Elisa y Claudio... A pesar de que los dos textos son del mismo año, creemos que la secuencia es esta porque el que consideramos primero, se nos presenta con un carácter como de introducción/presentación de su autor, Deogracias el Pasiego, al invocar su parentesco con Gil Gaca, y, al final del texto, aparece la fecha de 20 de mayo de 1824; mientras que en el segundo, sin fecha, su autor se nos presenta ya directamente. Finalmente, según Suero Roca (1990: 313 y ss.), la ópera *Elisa y Claudio*, se representó en Barcelona repetidamente en el mes de junio de ese mismo año. Es evidente que este anagrama remite a los orígenes cántabros de Gil Gaca, aunque parece difícil que nos encontremos ante otro heterónimo del mismo, dado que en 1824 se produjo su deceso. Tenemos la impresión de que es muy probable que se trate de alguien de su entorno, o que comparta su carácter de polemista y desee tomar el relevo.

Entre unos opúsculos y otros hay que situar el resto de escritos aparecidos sucesivamente en el *Diario de Barcelona* en las fechas indicadas. Es muy probable que se nos escapen algunos títulos más, ya sea por la falta de algunos números en las colecciones del *Diario* consultadas, ya sea por haber sido publicados en alguna otra cabecera. Pero como ya hemos apuntado, nos inclinamos a pensar que el grueso de los textos está en la relación que hemos reunido.

A partir de esta cronología creemos que es posible empezar a analizar los diferentes argumentos expuestos y contrapuestos y si, como creemos, aparecen nuevos textos, podremos situarlos en su orden preciso. No obstante, en este breve espacio no podemos ocuparnos del análisis detallado de los textos, aunque sí que podemos avanzar que todo este corpus se sustenta en tres pilares fundamentales: el primero, Gil Gaca, autor de más de una veintena de los textos, entre los cuales cabe situar la mayor parte de los opúsculos y de los libros relacionados; el anónimo autor de la *Memoria sobre los teatros* y, ya en los últimos años, el autor que responde a las iniciales W. A. [Wenceslao Ayguals?] que retoma la actividad del primero con once textos, pero ya solamente desde las páginas de la prensa.

De estos tres, sí que podemos avanzar una breve noticia de su protagonista principal y más contumaz: Gil Gaca. Es conocido que este anagrama pertenece a Fernando de Cagigal, IV Marqués de Casa-Cagigal, al cual también se asocia el anagrama E. A. D. L. M. Por otro lado, Cagigal es el único de los diferentes polemistas que tenemos identificado más nítidamente.

3. Fernando Cagigal de la Vega y Mac Sweeny, IV marqués de Casa-Cagigal (1753-1824)³

Muy sucintamente recordaremos que fue militar y autor teatral tardío, que residió en Barcelona en los últimos años de su vida, aproximadamente entre la Guerra del Francés y el final del Trienio Liberal, una ciudad en la que se integró según su estatus militar, y en la cual llegó a estrenar dos de sus obras. Ingresó en la Academia de Buenas Letras, como honorario, el 28 de julio de 1819 y editó prácticamente toda su obra literaria conocida en esta ciudad, donde murió el 25 de octubre de 1824.

Apuntado esto, cabe recordar que hace ya treinta años que el profesor García Castañeda dedicó dos trabajos a este personaje (1982a, 1982b): el primero, centrado en los aspectos biográficos, su carrera profesional como militar y sus aportaciones técnicas en este ámbito, o literarias; el segundo, dedicado al estudio de sus obras dramáticas, a las que sitúa bajo el influjo de Leandro Fernández de Moratín. Por otro lado, la entrada que Jerónimo Herrera (1993) dedica a Cagigal también resulta bastante fiable.

A pesar de estas aportaciones básicas sobre este escritor, las confusiones y equivocaciones entre los propios especialistas de la época no son extrañas. Cita-

3. Según las fuentes consultadas en cuanto a su carrera militar, cabe concluir que este es realmente su nombre correcto y habitual —desde 1797— del IV Marqués de Casa-Cagigal. Queremos agradecer a Salvador García Castañeda y a los historiadores Tomeu Caimari Calafat y Enrique Giménez López, su atención, datos facilitados y orientaciones, que nos han permitido dar luz sobre determinados aspectos del personaje que nos ocupa. Curiosamente, los datos biográficos son tan claros en el campo de los estudios de historia militar, e historiográficos en general, como confusos en los manuales de historia teatral.

remos tan solo dos ejemplos: tanto en la *Historia de la literatura española*, editada por Espasa-Calpe y dirigida por Víctor García de la Concha hace unos años, como en la *Historia del teatro español*, dirigida por Javier Huerta Calvo y editada más recientemente, se dan varias confusiones biográficas (se le llama José o Fernando José Cagigal, confundiéndolo con su hermano José, también militar de carrera) y se le atribuyen obras que nunca escribió, como *Federico y Voltaire en la quinta de Potsdam o lo que son los sofistas* (1825), o *La muerte de Luis XVI* (1826) (de su hermano José), o *Un montañés sabe bien dónde le aprieta el zapato* (1818) (seguramente de Luis Moncín), que le atribuyen otras fuentes (Rodríguez Sánchez, 1994).

Es cierto que sobre este autor menor se pueden añadir algunas, pocas, cosas nuevas a las ya apuntadas por García Castañeda, tanto en el apartado biográfico (nombre completo y año de nacimiento), en su carrera militar (Andújar, 2004; Ozanam, 2008; Caimari, 2009), y su conocimiento de idiomas (francés e italiano básicamente, aunque a veces da a entender que conoce el inglés), como la suerte de las representaciones de su teatro en Barcelona (Suero, 1987-1997), y, sobre todo, en lo relacionado al número de obras que escribió y su participación en el debate que nos ocupa. Y aunque ahora podríamos añadir también algunas otras composiciones líricas (de circunstancias) y alguna otra fábula, habrá que concluir que, como ya hemos apuntado, los datos esenciales se encuentran ya en los trabajos citados del profesor García Castañeda y en la bibliografía indicada, y a ellos remitimos a los posibles interesados.

Podemos observar que, en sus escritos, Cagigal acostumbraba a utilizar tanto el acrónimo E. M. A. D. L., como el anagrama de Aristipo Megareo, M. A. (con el que firmaba sus obras dramáticas y una de las traducciones), o Gil Gaca, que acabó siendo su heterónimo más conocido, casi un personaje con quien polemizan o interpelan algunos de los otros autores, hasta ahora poco conocidos. Esta alteridad o camuflaje continuado (unido a la fluctuante escritura de su apellido, Cagigal/Cajigal, o a la utilización simple de la designación Marqués de Casa-Cajigal) ha provocado no pocos equívocos a la hora de inventariar sus obras, como reflejan los catálogos de la mayor parte de las bibliotecas y archivos.

Aunque según García Castañeda (1982b) se conservan quince obras de este autor, nosotros (además de los textos polémicos reseñados) hemos localizado algunas otras composiciones ocasionales, básicamente de carácter lírico, dedicadas a ensalzar algunos cantantes de ópera que actuaron en el teatro de Barcelona. Son, claro está, composiciones de circunstancias con un escaso valor literario. También podemos añadir una fábula, un género querido por este autor, como demuestra el volumen de *Fábulas y romances militares*, que editó en Barcelona en el año 1817. Unas y otras, creemos que tan solo tienen el interés de contribuir a un mejor conocimiento de su actividad literaria y de completar el inventario de sus escritos.

Como hemos apuntado *supra*, no es nuestro objetivo en este trabajo la catalogación de su obra literaria, y por eso ahora únicamente nos limitaremos a

apuntar muy someramente las ideas estéticas más recurrentes en los escritos fundamentales de Cagigal en esta polémica.

4. Argumentos de la reforma teatral según Cagigal

Muy brevemente reseñaremos algunas de las preocupaciones del Marqués de Cagigal en materia teatral, así el lector puede disponer de una visión sumaria de los puntos que nuestro autor consideraba de subsanación o introducción urgente en el Teatro de Barcelona (empresa y compañías) y su público. Los más recurrentes o insistentes son estos:

- a) condiciones del Teatro de Barcelona: telón, decorados obsoletos y deteriorados;
- b) seguridad interior del coliseo ante el peligro de algún incendio;
- c) censura y corrección de costumbres plebeyas o bárbaras de una parte importante del público (popular o burgués);
- d) utilización arbitraria de la escenografía y *atrezzo*, obsoletos, parcos y incoherentes con la representación;
- e) repaso del repertorio que considera desacertado, perteneciente al teatro antiguo;
- f) indecencia de los sainetes (empezando por los de Ramón de la Cruz) y obsolescencia de las tonadillas;
- g) repaso de las funciones de la temporada y evaluación de la actuación de los diferentes actores/categorías de la compañía titular, ya sea la española o la italiana, etc.;
- h) manera de representar de los actores, virtudes, limitaciones y falta de estudio o preparación de casi todos ellos (y ellas);
- i) reflexiones sobre los caracteres dramáticos y sus modos de representarlos, gestualidad que les acompaña, vestuario, etc.;
- j) reivindicación de la naturalidad o imitación de la naturaleza, y como referentes o ejemplos de esta, Isidoro Máiquez y, como modelo absoluto, el francés Talma;
- k) los teatros de Madrid y, sobre todo, de París, están muy por encima del de Barcelona;
- l) defensa de las ideas y reformas ilustradas del teatro, hijas de la razón.

Los diversos temas censurados por Cagigal tuvieron contestaciones o glosas puntuales que derivaron en otros comentarios como, por ejemplo, los usos y costumbres del público que acudía al teatro, un tema que es repetidamente aludido por varios polemistas.

Todos estos puntos, muy sucintamente expuestos, dan una idea de sus planteamientos estéticos e ideológicos, de sus modelos y de su seguimiento de las ideas

reformistas que se habían prodigado desde el cambio de siglo, ideas que en muchos aspectos iban en la línea de seguir o imitar los cambios escénicos que ya se habían producido en la Villa y Corte. No hay duda de que en su mayoría suponían una modernización del teatro en Barcelona y de sus hábitos.

5. Conclusiones

En su conjunto, y como resultado provisional, no creemos hallarnos ante un debate importante o trascendente desde un punto de vista estético, de confrontación de ideas estéticas en un sentido esencialmente teórico. Más bien se trata de una controversia sobre la modernización de las formas de hacer teatro, que no es poco. Y a pesar de ello, no deja de ser cierto que la defensa de las unidades o de la naturalidad en la interpretación representa posicionamientos estéticos. Si acaso, cabe concluir que nos encontramos en el punto de defensa del nuevo teatro o teatro reformado, previo a la llegada del romanticismo que solo aparece muy colateralmente en la valoración de algunas piezas de Rosini. En definitiva, un debate que no deja de tener sus antecedentes inmediatos en la «naturalidad» de Talma y Máiquez, y que es reflejo de la modernización de la escena iniciada unos años antes en Madrid.

Tal y como hemos apuntado al inicio, por un lado, creemos que nuestra exposición pone de relieve la intensidad de un debate que fue mucho más amplio de lo que se había creído hasta ahora: 70 textos localizados hasta el momento, con conexiones en otros artículos o noticias en la prensa, que ahora no hemos podido abordar. Por otro, hemos fijado la cronología de este corpus que, seguramente, puede ser útil a la hora de estudiarlo y analizarlo conjuntamente en un trabajo posterior orientado a conocer los cambios producidos en el teatro de Barcelona; finalmente, damos a conocer algunas noticias sobre la actividad de Fernando de Cagigal como motor y protagonista de este debate. Dan fe de todo ello todos los títulos salidos de su mano que hemos podido localizar, identificar y ordenar (muchos más de los conocidos hasta el momento).

Y aunque no disponemos aquí de un espacio mayor para una exposición razonada, no queremos dejar de señalar otro valor que juzgamos importantísimo de esta documentación (particularmente de los títulos de Gil Gaca): la abundante información contenida sobre el funcionamiento del teatro, costumbres del público, títulos representados, beneficios económicos de unas obras sobre otras, valoración de actores y actrices, compañías, etc., que ahora deberemos confrontar con la cartelera elaborada por Teresa Suero (1987-1997) para complementar y enmendar la información disponible sobre el Teatre de la Santa Creu, los gustos del público, los problemas de explotación, la modernización de las representaciones y de las técnicas de los actores, etc.

En definitiva, estamos convencidos de que un estudio y un análisis más detallado de todos esos títulos (además de algunos otros que podemos hallar), y su

confrontación con las noticias de la prensa relacionadas con ellos (que no son pocas), nos ayudarán a conocer con más precisión y a comprender mejor el mundo del teatro barcelonés, justamente antes de la introducción de las ideas románticas y hasta qué punto este debate sirvió para una modernización de las prácticas teatrales del momento.

Bibliografía

- ANDÚJAR, F. (2004), *El sonido del dinero: monarquía, ejército y venalidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons.
- BACARDIT, R.; GIBERT, M. M.^a (eds.) (2003), *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, Barcelona, Institut del Teatre.
- CAIMARI CALAFAT, T. (2009), «El “clan” Cagigal: un estudio sobre los militares profesionales en los siglos XVIII y XIX» en G. Levi (ed.) y R. A. Rodríguez Pérez (comp.), *Familias, jerarquización y movilidad social*, Murcia, Edit.um (159-170).
- CARNERO, G. (coord.) (1997), *Siglo XIX* (I), en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FÀBREGAS, X. (1975), *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial.
- (1986), «La nova literatura popular: tradició i modernitat. El teatre», en J. Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona, Ariel (54-69).
- DOMENECH RICO, F. (2003), «Introducción», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, vol II. *Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos (1785-1802).
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1982a), «Moralidad y reformismos en las comedias del Marqués de Casa-Cagigal», *Romanticismo I, Acti del II Congresso sul Romanticismo Spagnole e Ispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romantico*, Genova, Biblioteca di Letterature (25-34).
- (1982b), «El marqués de Casa-Cagigal, escritor militar», *La Guerra de la Independencia (1808-1814) y su momento histórico, III Ciclo de Estudios Historicos de la Provincia de Santander (Octubre 1979)*, Santander, Centro de Estudios Montañeses (473-456).
- HERRERA, J. (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MORELL, C. (2008), «El teatre», en E. Cassany (dir), *Panorama crític de la literatura catalana*, vol. IV. *Segle XIX*, Barcelona, Vicens Vives (290-299).
- OZANAM, D. (2008), *Los capitanes y comandantes generales de provincias en la España del siglo XVIII*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, T. (1994), *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española/CDT.
- RUBIÓ I BALAGUER, J. (1986), *Història de la Literatura Catalana*, vol. III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2003), «El arte escénico en el siglo XIX», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Vol. II. *Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos (1803-1852).

- SALA VALLDAURA, J.-M.^a (2000), *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lleida, Milenio.
- SANSANO, G. (2010), «Francesc Renart i Arús (1783-1853) i els orígens del teatre català vuitcentista», *Catalan Review*, XXIV (171-188).
- SUERO ROCA, M.-T. (1987-1997), *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 4 vols., Barcelona, Institut del Teatre.

Presencia de *Werther* y *Fausto* de Goethe en *Pepita Jiménez* de Juan Valera

Alan E. SMITH
Boston University

Como reza el título de un artículo reciente de Leonardo Romero Tobar, la devoción de Valera a Goethe perdura durante «más de medio siglo». Siguiendo este estudio, y el libro de Robert Pageard, *Goethe en España*, podemos resumir las manifestaciones evidentes más destacadas de esta devoción, de la cual tenemos documentación desde una carta que Valera escribe a su padre fechada en Madrid el 16 de enero de 1847 (Romero Tobar, 2009: 13), hasta su última publicación sobre el *Fausto*, de 1896, titulado «Las rarezas del Fausto», en las que dirá:

aunque soy fervoroso admirador de aquel glorioso poeta, que era además gran sabio y sutil y razonable filósofo, y aunque le he elogiado pomposamente en varios escritos míos, me sucede ahora que, echando a un lado el prestigio mágico de su estilo, como descorre un velo que disimula los defectos y realza las bellezas, he descubierto en el *Fausto* rarezas tan chocantes, que temo que se me agrien o se me pudran en lo interior del alma si no las digo y me desahogo (Valera, 1897: 268).

Y critica, ahora, la inmoralidad de la intriga y la incoherencia del personaje de Fausto, muy a diferencia de su prólogo a la traducción de la obra maestra de Goethe, de 1878,¹ donde exclama, entusiasmadamente:

Los caracteres meramente humanos del drama están trazados y aun acabados de mano maestra: parecen más reales que la realidad. Marta y el fámulo Wagner son dos personajes cómicos que pueden servir de modelos. Margarita y su hermano están llenos de alta poesía, y no por eso dejan de pertenecer a una humilde posición social y a una época en que no estaba tan extendida como ahora la cultura (Valera, 1883).

¿No se presente aquí cierto aire de familia entre la Marta, amiga que facilita la seducción de Margarita, y la criada Antoñona, que trae a Luis a la antesala

1. *Fausto*, de Goethe, traducción de Guillermo English, English y Gras (eds.), Madrid, 1878.

de su ama? Al decir Valera que Marta puede «servir de modelo» creemos que describía exactamente lo que había hecho cuatro años antes.

Sobre el héroe, comenta en este prólogo de 1878 Valera:

Lo sobrenatural y lo trascendental influyen en la formación de su carácter, y entran en él como elementos lo alegórico y lo simbólico, pero despojándole imaginariamente de estas condiciones, queda un ser verdadero, noble, real y simpático, a pesar de sus errores y delitos (Valera, 1883).

Si tomamos en cuenta esta admiración, y el hecho de que el mismo año de la publicación de *Pepita Jiménez*, 1874, Valera está redactando su parodia del *Fausto* de Goethe, *Las ilusiones del doctor Faustino*, no nos sorprende encontrar huellas de esta obra en su propia obra maestra, ni tampoco del *Werther*, pues, como nos recuerda Romero Tobar, «Valera le dedicará frecuentes guiños en sus páginas de crítica, especialmente a las narraciones *Werther*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, [y] *Herman und Dorotea*» (Romero Tobar, 2009: 14). Más bien sería extraño que no las hubiera.

Del *Fausto* de Goethe, Valera incorpora en *Pepita Jiménez* el tropo fundamental. Un hombre de reflexión y actividad intelectual sufre un súbito cambio de rumbo en su vida, hacia la experiencia erótica. Al doctor *Fausto* lo conocemos circunscrito por las paredes de su celda, forradas estas de rimeros de libros, un doble encarcelamiento, de piedra y de palabras:

Yo he estudiado, ay, filosofía
jurisprudencia y medicina
y, desgraciadamente, también Teología
a fondo con acalorada diligencia (Goethe, 1993 a: 20).²

También ha estudiado, ay, teología Luis. En un principio, este se queja a su tío (carta del 4 de abril) de haberse alejado de aquellos estudios: «mi vida intelectual es nula; no leo un libro ni apenas me dejan un momento para pensar y meditar sosegadamente; y como el encanto de mi vida estribaba en estos pensamientos y meditaciones, me parece monótona la que hago ahora» (Valera, 2001: 167). Puesto que Luis se está engañando, no debemos tomar al pie de la letra esa valoración, ya que al final de la novela, como sabemos, comprende que su destino en la vida es otro, y que hubiera sido un fracaso vital permanecer entre aquellas meditaciones.

Además de este movimiento anecdótico y temático fundamental, hay en la lucha que se entabla en el mismo pecho del novicio, una referencia clara al *Fausto*: «Una tempestad de encontradas afecciones combate ahora en mi corazón»

2. Traduzco las citas de *Fausto* y *Werther* del alemán.

confiesa en la carta del 18 de junio a su tío el canónigo (Valera, 2001: 243), caracterización que poco antes, en la carta del 30 de mayo, expone con mayor detenimiento:

Con todas estas consideraciones procuro hacer aborrecible el amor de esta mujer, pongo en este amor mucho de infernal y de horribilmente ominoso; pero como si tuviese yo dos almas, dos entendimientos, dos voluntades y dos imaginaciones, pronto surge dentro de mí la idea contraria (Valera, 2001: 236).

Por su parte, Fausto había proclamado a su fámulo Wagner:

Tú conoces sólo un impulso,
¡oh, mejor sería que el otro no sintieras!
Dos almas viven, ay, en mi pecho,
la una quiere desgarrarse de la otra;
una se agarra al mundo con gran deseo de amor,
[...]
la otra se levanta con fuerza del vapor
hacia los campos de tenor más alto (Goethe, 1993a: 41).

Precisamente el tenor más alto al que, a su manera ortodoxa, aspiraba don Luis, errando sin saberlo su camino.

Pero, más que el *Fausto*, es el *Werther* el modelo más activamente recordado de las dos grandes obras de Goethe. Romero Tobar nos invita a esta exploración, en su introducción a su edición de *Pepita Jiménez*:

Valera era un admirador de Goethe y la novela germana [*Werther*] daba la medida de los anhelos insatisfechos del romántico *malgré lui* que fue don Juan Valera. *Werther*, que presenta las confesiones del suicida como periscopio de las más íntimas emociones y de la interacción de éstas con el paisaje natural, fue un referente modélico que bien pudo tener en cuenta Valera a la hora de delinear al joven seminarista y su emoción ante la tierra natal (Romero Tobar, 2001: 67).

Efectivamente, la introspección detallista y la reacción ante la naturaleza recuerdan al joven alemán, de chaleco dorado y chaqueta azul. Muy temprano en la novela alemana, de hecho tan solo en la segunda carta, fechada el 10 de mayo, *Werther* le escribe a su amigo Wilhelm:

Cuando de este precioso valle se evapora el rocío y el alto sol descansa en la superficie de la impenetrable oscuridad de mi bosque y sólo unos rayos sueltos entran furtivos en el santuario, entonces me echo en la alta hierba al lado del riachuelo [...] ¡Oh, quién supiera expresarlo, quién pudiera inspirar en la hoja de papel lo que tan plenamente, tan cálido vive en ti! (Goethe, 1993b: 9).

En el mismo lugar que en la novela de Goethe, en el principio, pero esta vez en la misma primera carta, Luis le refiere a su tío:

Lo que ahora comprendo y estimo mejor el campo de por aquí. Las huertas, sobre todo, son deliciosas. ¡Qué sendas tan lindas hay entre ellas! A un lado, y tal vez a ambos, corre el agua cristalina con grato murmullo. Las orillas de las acequias tan cubiertas de hierbas olorosas y de flores de mil clases. En un instante puede uno coger un gran ramo de violetas. Dan sombra a estas sendas pomposos y gigantescos nogales, higueras y otros árboles, y formas los vallados la zarzamora, el rosal, el granado y la madreSelva. [...] Yo estoy encantado con las huertas, y todas las tardes me paseo por ellas un par de horas (Valera, 2001: 139-141).

Podría pensarse que la naturaleza es más salvaje, y menos utilitaria en el romántico alemán que en el realista español. De acuerdo, pero la figura de la amada de Werther encarna una domesticidad armónica en contraste con aquella libertad verde del bosque. De hecho, la primera descripción que hace de Lotte, la representa dando una merienda a un grupo de niños (carta del 16 de junio): «En la entrada a la casa pululaban seis niños, de edad entre dos y once años, alrededor de una joven, de hermosa apariencia, de estatura media, que llevaba un vestido sencillo [...]» (Goethe, 1993b: 21).

De Pepita escribe Luis: «Los niños pequeñuelos acuden a verla las pocas veces que sale a la calle y quieren besarla la mano» (Valera, 2001: 187). También, en su primera descripción, lleva un atavío ni aldeano ni señorial, vestida con «aseo y pulcritud» (2001: 159). La armonía y la paz doméstica se respiran en su casa «limpísima» (2001: 160). Tanto Lotte como Pepita son más que buenas mozas, simbólicamente son el hogar, el destino del viajero.

Por otra parte, en ambas novelas hay un rival que encarna el arquetipo paternal. En Pepita Jiménez, efectivamente, el padre del protagonista, como indica Luis en la primera carta de la novela, fechada el 22 de marzo: «Nadie ignora aquí que mi padre la pretende» (Valera, 2001: 143). Y hacia el final, ya en la sección Paralipómenos, el narrador omnisciente expresa la voz del pueblo: «A nadie le cabía en la cabeza, a nadie le pasaba por la imaginación, que el teólogo, el santo, como llamaban a don Luis, rivalizase con su padre» (Valera, 2001: 247-248). Mas, como vimos, esa relación de rivalidad erótica con su padre se establece desde el arranque mismo de la novela. Igual relación tiene Werther frente al esposo de Lotte, Wolmar, hombre mayor que él, amable y cordial, con lo cual ambas novelas de alguna manera perfilan el conflicto edípico. Desde el primer conocimiento de Werther con Lotte, o inmediatamente después de que ha sido ya traspasado por la flecha del amor, conoce que ella está prometida a Wolmar. De esa manera, ambas novelas tienen como principio la ocupación del lugar que ambos querrán ocupar, al lado de esta joven, pero maternal, mujer. Como sabemos, una obra desemboca en una resolución saludable, y la otra en la destrucción del «hijo» por el padre simbólico, pegándose Werther un tiro con la misma fálica pistola de

Wolmar, resoluciones antitéticas dentro del espacio semántico de ese triángulo, lo cual es otra manera de considerar la diferencia entre el tropo trágico de la obra de Goethe, y el cómico de Valera.³

Veamos ahora las fechas de las cartas. En *Werther*, las misivas abarcan desde el 4 de mayo al 21 de diciembre (del año siguiente); en *Pepita Jiménez*, del 22 de marzo al 18 de junio, pero desemboca en Paralipómenos, narración que empieza, como el narrador se cuida exactamente de decirnos, «[a] los cinco días de la fecha de la última carta que hemos leído» (Valera, 2001: 249), el mismísimo día de San Juan, fiesta cristiana asentada sobre antiguas fiestas de profundo ritmos eróticos.⁴

La novela de Goethe termina en el solsticio invernal, el día más breve del año, y la de Valera en el solsticio estival. Este gran ritmo natural acompaña a un héroe a su muerte, y el otro a la plenitud de su impulso vital. Prácticamente a la vez que escribía su parodia del *Fausto*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, escribe nuestro autor un homenaje a *Werther*, elaborando una verdadera relación palindrómica, entre *Pepita Jiménez* y su genial modelo.

Bibliografía

- GOETHE, J. W. von (1993a), *Faust*, en Goethes, *Werke*, Band III, München, Verlag C. H. Beck.
- (1993b), *Werther*, en Goethes, *Werke*, Band I, München, Verlag C. H. Beck.
- PAGEARD, R. (1958), *Goethe en España*, trad. de Francisco de A. Caballero, Madrid, CSIC.
- RODRÍGUEZ, A. y BOYER, C. (1991), «Some Feasts and an Icon: the Triumph of the Pagan Spirit in *Pepita Jiménez*», *Romance Notes*, 32, (179-184).
- ROMERO TOBAR, L. (2001), «Introducción» a su edición de *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, Madrid, Cátedra.
- (2009), «Más de medio siglo de devoción de Valera a Goethe», *Ínsula*, 751-752 (13-16).
- VALERA, J. (1897), *A vuela pluma, colección de artículos literarios y políticos*, Madrid, Fernando Fé.
- (2001), *Pepita Jiménez*, ed. de L. Romero Tobar, Madrid, Cátedra.
- (1883), «Sobre el *Fausto* de Goethe» [republicación de su prólogo de 1878], *Algo de todo*, Sevilla, F. Álvarez y C.^a Editores, en http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1496369&pageno=1 (1 de octubre de 2011).

3. El duelo rapidísimo con el Conde de Genazahar, en que Luis descalabra al calavera con su sable, se puede ver a la luz de estas consideraciones como, precisamente, el desplazamiento del conflicto edípico desde el padre carnal hacia otro padre simbólico, hombre mayor, que rivaliza con Luis por las atenciones de Pepita, duelo en el que el hijo afirma su hombría.

4. Véase Rodríguez y Boyer (1991).

El debate estético en la enseñanza de la literatura: *Tratado del romanticismo y clasicismo* de Miguel Moragues (Palma, 1837)

Margalida M. SOCIAS COLOMAR
Universitat de les Illes Balears (UIB)

El debate generado por la difusión del romanticismo en España puede rastrear-se a lo largo de todo el siglo XIX si bien fue en la tercera década cuando se dio un mayor enfrentamiento al aparecer las obras literarias más representativas de este movimiento, especialmente teatrales. No se trataba ya, como en tiempos de Böhl de Faber, de una polémica erudita en la que se ponía de manifiesto, lo mismo que por ejemplo en Francia, una confrontación estética e ideológica a la vez, sino la toma de postura frente a algo tan novedoso y multiforme que se resistía incluso a una definición satisfactoria para defensores y detractores. En España el enfrentamiento se seguía manifestando a través de distintos medios: prólogos, artículos y ensayos que reflejaban los cambios del ambiente intelectual y social. En apariencia es obvio que tal estado de cosas alcanzara también el ámbito de la educación, en el que la enseñanza de la literatura iba situándose en un lugar cada vez más diferenciado de la Preceptiva (Retórica y Poética) mientras recibía de forma difusa, pero perceptible a veces, la influencia de la revolución romántica. Sin embargo, el clasicismo había dotado los manuales con un «corpus» práctico y cómodo que transmitía unas enseñanzas de carácter intemporal que formaron a las futuras generaciones de escritores románticos.

De estos dos temas: romanticismo y manuales en los años treinta trata la presente comunicación a propósito de una obrita didáctica que, a primera vista, podría parecer una más si no fuera por la segunda parte de su título: *Compendio del arte de hablar y componer en prosa y verso y Tratado del romanticismo y clasicismo*, junto a la fecha de su publicación: 1937 en Palma, Librería de D. Felipe Guasp. El autor es D. Miguel Moragues Pro., señalando además la portada que el libro es «para uso de los alumnos de su cátedra de humanidades en el *Instituto Balear*».

Como veremos a continuación, del análisis de este manual en su integridad se desprenden una serie de conclusiones que aportan un mayor conocimiento del contexto intelectual y social de la época, relativo al grado de penetración y formas de pervivencia del romanticismo en España y la importancia de la iniciativa personal de los docentes dentro de las nuevas estructuras educativas liberales. Todo

ello en el marco de una sociedad como la isleña en la que solo unos años más tarde se iba a producir la eclosión romántica, ligada a la *Renaixença*, a través de la revista *La Palma*, el extenso magisterio de José María Quadrado, entre otros autores significativos y la visita de George Sand, no solo anecdótica sino muy representativa por la repercusión posterior de *Un invierno en Mallorca*.

Miguel Moragues Barceló (Palma 1798-1860), un clérigo mallorquín, polifacético y liberal, aparece documentado por Bover (1868: 516-518) quien señala que «Después de haber cursado humanidades, estudió náutica y matemáticas, adquiriendo profundos conocimientos que le sirvieron para hacer varias observaciones en la geografía y astronomía, ciencias que cultivó con mucha afición» y da cuenta de sus posteriores estudios de teología, recibiendo el grado de doctor. Tras ordenarse y obtener un beneficio eclesiástico, realizó una amplia labor docente como catedrático (1835) del Seminario Conciliar de San Pedro, de humanidades del Instituto Balear (1836-40 y 1842-52) y de teología y retórica en la antigua y restaurada Universidad Literaria de Mallorca (1840-42).¹ En 1852 alcanza la canonjía de Magistral de Segorbe (Valencia) que detenta hasta su fallecimiento en Palma en 1860. Fue autor de distintas obras y opúsculos que se conservan publicados y en algunos casos manuscritos.²

Naturalmente a nosotros nos interesa en particular lo que hace referencia a su docencia en la cátedra de humanidades del Instituto Balear de la que es buena muestra su *Compendio del arte de hablar y componer en prosa y verso* y *Tratado del romanticismo y clasicismo*, en la medida que fue concebido como libro de texto de dicho centro de enseñanza. Sin embargo, antes de pasar a revisar este aspecto, es también interesante atar algunos cabos que se desprenden de los escasos datos biográficos existentes para atisbar mínimamente lo que reflejan de la personalidad de este autor. Así, hemos visto la mención a sus estudios de náutica, matemáticas, geografía y astronomía, además de teología y humanidades, a la que Bover añade la enumeración de distintos trabajos e inventos que culminaron en un fallido experimento en Aranjuez ante los reyes y la corte con un aparato de su invención que, según él, daba el «movimiento continuo» y que la muerte le halló enfrascado en perfeccionarlo (Bover, 1868: 516). Lo que a nuestros ojos es, a todas luces, muestra de ingenuo cientifismo decimonónico concurda a la perfección con un liberalismo integrador y moderado, manifiesto en obras oratorias de encargo para celebrar efemérides relacionadas con el triunfo del progreso frente al absolutismo fernandino primero y al carlismo después.³

1. *Gran Enciclopèdia de Mallorca* V. XI, Palma, 1993 (168).

2. Bover cataloga un total de catorce de las cuales la mayoría son discursos académicos, religiosos y políticos, conmemorativos de distintas efemérides. *Noticias del país relativas a la nueva Universidad literaria Balear* (1841) que generó una resonante polémica con su colega Juan Gamundí y *Melodrama sagrado de la Anunciación de la SSma Virgen, su visitación a Sta. Isabel y el Nacimiento e imposición del nombre del Bautista. En cuatro actos* (1845), además de la obra objeto del presente estudio.

3. Algunas de ellas se conservan en la Biblioteca March de Palma.

Por último, cabe destacar su inclinación por la polémica ya que en todos los apuntes biográficos figura la que mantuvo con Juan Gamundí, sacerdote y catedrático y Rector interino de la nueva Universidad Literaria, aunque Bover tercia en la cuestión con cierta sorna:

fue todo papel perdido [las distintas réplicas y contrarréplicas de ambos contendientes a *Noticias del país relativas a la nueva Universidad literaria* de Moragues] ...porque el restablecimiento de nuestra universidad por la junta creada en esta capital con motivo del pronunciamiento de 1840, lo reprobó después el gobierno de S. M. así que se hubo restituido (Bover, 1868: 517).

Quizás convendría señalar que el historiador mallorquín tampoco parece mostrar excesiva simpatía por su paisano magistral de Segorbe si se tiene en cuenta su pormenorizada enumeración de las exiguas aportaciones de Moragues a la *Historia de Mallorca* «única parte que tuvo en aquel trabajo, exclusivamente nuestro, a pesar de leerse su nombre al frente» (Bover, 1868: 518).

Ante todo ello, Moragues se nos aparece como el clérigo culto y polifacético, amante de las ciencias y de la técnica hasta el utopismo,⁴ liberal moderado convencido y con tendencia a la presunción y a la polémica, características que configuran un arquetipo muy común en su época como reflejan numerosos personajes de ficción de la novela europea del XIX.

Tras situar en su contexto al autor y como paso previo a la revisión de la obra objeto de estudio, hay que hacer referencia en primer lugar a lo que caracterizaba hacia 1837 los libros de texto utilizados para la enseñanza de los contenidos relativos a lo que hoy entendemos por Teoría Literaria y Literatura. En la actualidad este aspecto está siendo estudiado, como demuestra la amplia bibliografía existente⁵ que en los últimos tiempos ha ido variando sensiblemente la apreciación de los mismos, siempre desde el reconocimiento de su función pedagógica. De esta manera, el descrédito derivado de la rutina y el anquilosamiento generalizado ha dado paso a la consideración de que «por escaso valor que, a primera vista y globalmente considerada, posea esta abundante producción siempre podemos encontrar elementos interesantes y originales» (en Hernández Guerrero, García Tejera, Morales Sánchez, Coca Ramírez) e incluso que «La Poética del siglo XIX tiene su primerísimo lugar en los manuales educativos» (González Alcaraz, 2005: 30). Hasta el punto de resaltar con insistencia la relación de estos tratados con las distintas corrientes de pensamiento así como «la permeabilidad mostrada respecto a las discusiones y polémicas más destacadas del período» (Morales Sánchez, 2000: 167-175). Los aspectos destacados por la crítica más

4. Como es sabido, la quimera del «movimiento continuo» estaba en pleno auge en su época y nos dice mucho de su personalidad la pasión que sentía por los inventos.

5. Recoge un «corpus» cada vez más amplio de manuales decimonónicos además de numerosos artículos y libros sobre el tema.

reciente se refieren a casos más o menos numerosos de manuales, dentro de una tónica general bastante uniforme.

Todo ello hace más necesario ir ahondando en las aportaciones de la Preceptiva del período en temas concretos como sucede en nuestro caso en la polémica romanticismo-clasicismo en los años treinta. En dicha década apunta cierta «apertura» en el terreno de la receptiva y de la crítica (M. Jorba, 1986: 25-60) y en este contexto hay que situar también la aparición de otra obra, no exactamente libro de texto pero sí de carácter educativo, me refiero a *Emancipación literaria. Didáctica* de Antonio de Ribot y Fontseré (1837) que se hace amplio eco de las ideas románticas e incluye una antología de autores de la más rabiosa actualidad. Como veremos más adelante, la obra mencionada, junto a la del clérigo mallorquín y algunas publicadas en fechas cercanas⁶ constituye una realidad que, además de otras de carácter más estrictamente retórico y poético que se apartan de nuestro interés prioritario —el debate romántico—, cuestionan claramente la visión tan extendida de una enseñanza fosilizada y ajena a los movimientos estéticos coetáneos.

A continuación, pasamos a situar el texto en el marco de la Mallorca de la época. Lo primero que llama la atención en la obra de Moragues es que *Tratado del romanticismo y clasicismo* aparezca como apéndice de un manual de 1837 «para el uso de los alumnos de su cátedra de humanidades en el Instituto Balear», como se indica en la portada. Es decir, que en dicho año en un centro provincial no un profesor de segunda enseñanza considerara necesario incluir en su programa tema tan candente en el ambiente intelectual del momento y, sobre todo, en un momento en que, lejos de haberse alcanzado un consenso, el fogoso enfrentamiento se mantenía tanto en la crítica como en la creación literaria.

Peers databa en 1837 el fin del romanticismo y el comienzo del llamado eclecticismo, término que, como es sabido hizo, fortuna en la crítica posterior hasta el punto de no ser cuestionado en mucho tiempo.⁷ Es el año en que fallece Gómez Hermosilla pero también Larra, aparece la revista *No me olvides* y en el terreno político se promulga el Decreto Mendizábal y una nueva Constitución mientras la primera guerra carlista está en su apogeo. En Europa el acontecimiento más significativo es la subida al trono de la reina Victoria de Inglaterra.

En el caso concreto de Palma es preciso señalar que, al igual que en muchas otras zonas periféricas de España, se producía la recepción del romanticismo, tanto en su vertiente artística como política, con la particularidad de ser un territorio bilingüe, sometido a una doble influencia: la del romanticismo tal como se iba generalizando en el resto de España y la de la órbita regionalista de la *Reinaixença*. El movimiento romántico mallorquín ha sido ampliamente estudiado desde este segundo aspecto aunque generalmente en detrimento del primero y

6. L. Romero Tobar señala además *Poética trágica* (1834) de Alonso de la Avecilla y *Novísima Poética* (1844) de Braulio Foz en las que llama «Poéticas extraescolares» (Romero Tobar, 1984 y 2010).

7. Peers (1940) y como visión contrapuesta la de Flitter (1992).

ciñéndose los críticos a unos objetivos muy condicionados por presupuestos de carácter político-lingüístico.

En relación con el ambiente del año 1837 en Mallorca, es de destacar la evolución de las ideas y los cambios de mentalidad hasta el punto de que, como ha señalado Joan Mas i Vives: «*La Palma* [revista iniciadora y emblemática del romanticismo isleño] no s'explica sense tenir en compte els homes que durant aquets set anys formaren intel·lectualment els joves que després la redactaren» (Mas i Vives, 1987: 40) y entre ellos cita a Miguel Moragues, el autor del tratado que nos ocupa, quien junto a personalidades como Jaime Pujol (1794-1850), Pedro Juan Morell (1790-1867) y Pedro Andreu (1802-1844) formaron la élite cultural mallorquina de la Regencia de María Cristina en los campos de la prensa, la enseñanza, la Sociedad de Amigos del País y la política.⁸ En relación con los inicios del movimiento romántico en las islas, Mas i Vives resalta también su función introductoria, junto a los hombres de la siguiente generación, muchos de ellos discípulos suyos, como Gabriel Rosselló y Montserrat, cuya versión de *El crucifijo* de Lamartine, publicada el 21 de marzo de 1937 en el Suplemento del *Diario Constitucional de Palma de Mallorca* marca para el citado crítico el inicio del romanticismo en la producción original de los escritores baleares. Romanticismo que, adelantándose a las tesis representadas especialmente en autores como D. Flitter, le hará concluir en los siguientes términos: «Doncs bé, aquests autors en foren, de romàntics; tan moderats com vulgueu, però bén romàntics. I aquesta és una de les coses que més contribuí al canvi de sensibilitat que es produí cap al 1840» (Mas i Vives, 1987: 45).

Establecido, mínimamente, el contexto sociopolítico y cultural de la obra, pasamos a continuación a realizar un recorrido por la misma siempre desde el punto de vista de su interés en lo que hace referencia al debate estético de la España del momento.

Se trata de un libro que se inserta en el género didáctico y dentro del mismo en el de los manuales de enseñanza, lo que conlleva la acomodación a una serie de convenciones estructurales ineludibles, dados los conceptos pedagógicos vigentes, no solo desde el ordenamiento legal (planes de estudio) sino también de la adecuación a una horma exterior que en la mayoría de los casos se extendía también a sus contenidos. Me refiero tanto a su pequeño tamaño (siempre en octavo), la presencia de citas de los clásicos (casi siempre de Horacio), orlando las dos cubiertas y títulos muy parecidos (desde los escuetos *Retórica y Poética* a otros semejantes a los de las obras más conocidas e influyentes de Blair, Batteux, G. Hermosilla...). En el manual de Moragues todos estos extremos se cumplen a rajatabla y por ello, sorprende en lo que presenta todas las trazas de un ejemplar de la más rancia preceptiva clasicista, la segunda parte del título: *Tratado del romanticismo y clasicismo*.

8. Fue miembro de la «Academia mallorquina de Literatura, Antigüedades y Buenas Letras» (1837-38), fundada por Bover y Furió y suspendida por motivos políticos por el rey.

En el paratexto de la obrita es parte fundamental la presentación de la misma, dirigida a la «Sociedad de Amigos del País», entidad que un año antes había fundado el Instituto Balear, cuyo origen se halla en un proyecto presentado a principios de siglo por Jovellanos, a instancias de la Sociedad y para la creación de un seminario de nobles (Jovellanos, 1802). El proyecto, paralizado durante el reinado de Fernando VII, se materializó como el primer instituto fundado en España y el centro preferido por la burguesía liberal mallorquina. Su enseñanza era de marcado carácter progresista, con influencia de los liceos franceses y tanto profesores como alumnos de las distintas generaciones integraron a las principales figuras de la vida intelectual, política y artística mallorquina. Moragues en la presentación de su manual, además de toda una serie de consideraciones pedagógicas concretas, señala las fuentes de la misma (algunas ineludibles como el tratado de Hermosilla que había sido declarado texto oficial) y cita a otras como las de Capmany y Blair «en la parte de doctrina general y de oratoria» para añadir:

En la poética me propongo insertar a continuación de las doctrinas del mismo autor [Hermosilla], trozos escogidos y análogos de la apreciable de D. Francisco Martínez de la Rosa, bajo el título de *recapitulación*; a fin de que los jóvenes estudiosos, al mismo tiempo que se instruyan en la teoría del arte, empiecen a tomar el sabor y la norma de la buena poesía: y con el de que se inicien en la moderna revolución del ingenio y el buen gusto en literatura, daré al último en un apéndice alguna idea del romanticismo (Moragues, 1837: VI).

Esta sorprendente decisión de incluir dicho apéndice por parte de Moragues hay que relacionarla con unos párrafos del conocido *Discurso* de Agustín Durán en 1828: «nuestra España abunda en traducciones y compilaciones de *Elementos de Literatura*; pero todos escritos en el sentido del clasicismo, sin que hasta ahora se haya tratado de dar a nuestra juventud una idea de lo que es el género romántico» (Durán, 1828; en Navas Ruíz, 1971: 91-92) porque, como veremos a continuación, el catedrático mallorquín vertía en su manual, además de los contenidos declarados y comúnmente aceptados en obras de este tipo, otros que revelan un apasionado seguimiento de la introducción de las ideas románticas en España.

De un total de 292 páginas el *Apéndice sobre el romanticismo y clasicismo* abarca 110 (de la 177 a la 286) y se divide en:

«Introducción»

Art. 1. Etimología de las voces clásico y romántico y sus derivados.

Art. 2. Resumen histórico-cronológico del clasicismo y el romanticismo, y de su introducción y vicisitudes en España.

Catálogo de los literatos españoles más distinguidos en los ramos que se expresan, desde el siglo XVI inclusive hasta el presente.

Catálogo de los literatos más distinguidos en las naciones y ramos que se designan, desde el siglo xvi hasta el presente.

Art. 3. Examen de los principios y caracteres más notables del clasicismo y el romanticismo.

La «Introducción» es lo que podríamos llamar un resumen del estado de la cuestión que revela el interés que la polémica le suscita al autor, patente en el resumen que realiza de las dos posturas y que, a su juicio, no se corresponden con la realidad. Ni los clasicistas son rutinarios (distingue clásico-clasiquino en clara referencia a los conocidos artículos de *El Artista*) y aunque en algunos aspectos equipara romanticismo y culteranismo dice no ser antiromántico, ni ciceroniano, en términos parecidos a los utilizados por Ribot en su *Emancipación*⁹ sino buscar la verdad pese a las dificultades que entraña «la inflexividad, exageración e injusticia de ambos bandos» ya que ni el verdadero romanticismo es delirar ni el clasicismo imitar; de tal manera que existe gran semejanza entre unos y otros cuando se trata de grandes ingenios. Esta última idea repetida muchas veces por otros autores y sobre la que se fundamentó la tesis del eclecticismo español decimonónico, la había expresado magníficamente Larra al enorgullecerse de la serena promiscuidad que reinaba en los anaqueles de su biblioteca (Larra, 1836). Moragues reconoce finalmente la dificultad de señalar diferencias y afinidades y el propósito meramente didáctico de su tratado.

El Artículo Primero comienza por unas reflexiones sobre la deriva negativa seguida muchas veces por la preceptiva clasicista, oponiéndola a la libertad creadora compatible con lo que debe ser «descubrir la parte filosófica del arte de componer» en clara alusión a Capmany. Tras la enumeración de las acepciones y términos relativos a la nueva corriente literaria, siempre en sintonía con los ensayistas precedentes, especialmente los del entorno de *El Europeo*, concluye en términos de bueno/mediocre y original/rutinario, adjudicados respectivamente y de forma indistinta a clásicos y románticos frente a clasiquinos y falsos románticos.

El Artículo Segundo sorprende en la medida que en la relación histórica se detiene en el siglo xviii, si bien los Catálogos mencionados recogen a Larra y el Duque de Rivas, además de Martínez de la Rosa, Lista, D. de Frias, Cosca Vayo, entre otros. El romanticismo extranjero, especialmente el francés, está ampliamente representado.¹⁰ Las causas de esta selección parecen responder a una voluntad de mesura, acorde con los fines educativos del texto. Tras los cuadros sinópticos, el artículo finaliza con una breve referencia a la introducción del romanticismo en Europa y a las fuertes polémicas suscitadas.

9. «¿Me llamas clásico, lector, porque me ves publicar una obra bajo el título de *Didáctica*?. Pues, no señor, no soy clásico, o al menos no quiero serlo». «Cuatro palabras al lector preocupado» (Ribot y Fotséré, 1837).

10. Chateaubriand, Victor Hugo, Dumas, Balzac... así como los más importantes autores románticos ingleses, alemanes e italianos.

Por último, el Artículo Tercero contiene el desarrollo propiamente dicho de la cuestión. Como no podía ser de otra forma, se inicia con una disquisición sobre las reglas y su sentido auténtico de depósito de conocimientos fundamentados en la naturaleza que lo mismo han sido aplicados a través de los siglos por los que él llama clásico-románticos y romántico-clásicos; pero dejando bien claro que, como señaló Feijoo (la cita no es explícita): «Feliz el ingenio que sabe atinar con el *no sé qué* de su tiempo». Enlazando estas disquisiciones estéticas con los contenidos de preceptiva incluidos por él mismo en páginas anteriores concluye:

Por esto hemos inculcado entre otros preceptos, la novedad, la originalidad, la soltura en pensamientos y expresiones. Entre los atisbos de los clásicos, haya partos propios bien enlazados, haya lo que los románticos llaman *inspiraciones*; y si estas son buenas, a propósito y bien hiladas, la composición será lo que debe ser, por más que no sea exclusivamente *clásica* ni *romántica*, con arreglo a la acepción en que se toman en el día estas denominaciones (Moragues, 1837: 274).

A partir de este punto se procede a la pormenorización de las diferencias y semejanzas entre romanticismo y clasicismo en términos a menudo tomados literalmente de *Romanticismo* de Monteggia.¹¹ Este tipo de «plagios» era muy común en publicaciones didácticas y lo hallamos también en el caso de Ribot y Fontseré cuya antología causó la admiración del mismo Azorín aunque solo revelara a un asiduo lector de *El Europeo* y *El Artista* (Romero Tobar, 1984; en Romero Tobar, 2010: 87).

Creo que es preciso destacar que Moragues, con todas las restricciones propias del género de su obra y de su condición de catedrático, sabe mantener la coherencia en todo momento sin los pasteos que se suelen identificar con el llamado eclecticismo. Si se tiene en cuenta que en un manual que se declara en la línea de Herosilla, en el que inserta los cantos de la *Poética* de Martínez de la Rosa y que concluye con un apéndice sobre el romanticismo que calca de los textos provenientes del entorno de *El Europeo* (el de Herosilla hacia lo propio con poesías de Moratín) es difícil no ser en algún momento contradictorio. Sin embargo, a mi juicio, esto no ocurre como lo demuestra el cotejo de lo relativo al género dramático y en especial a la observancia de las reglas que hallamos tanto en el manual como en el apéndice. En este sentido hay que hacer justicia a Herosilla, de cuya lectura atenta se desprende un cierto grado de flexibilidad en torno a la aplicación de las reglas que en 1866 fueron reeditadas «Aunque con muchas e importantes notas y observaciones» por Vicente Salvá, autor de una Gramática, elogiada por Moragues en la Presentación del *Compendio*. Llama la atención que Salvá se exprese en estos términos, enmendando la plana a Herosilla.

11. *El Europeo*, 1823.

silla: «Errado andará el que por atemperarse a ellas [las reglas], no siga los impulsos de su genio y las inspiraciones del momento. Cuanto produzca, podrá carecer de defectos; pero carecerá también de las bellezas que admiramos en los escritores de primer orden» (Salvá, 1842; en Gómez Hermosilla, 1866).

Tras este breve repaso, podemos establecer las siguientes conclusiones.

En primer lugar, señalar que la obra de Moragues presenta una orientación personalísima en el modo de organizar los contenidos. Revela a un autor imbuido de romanticismo, como se desprende de su concepción de la literatura como producto de su propia época y con principios no siempre aplicables a otra distinta, pero compatible con el clasicismo.

Por otra parte, nuestro autor se situaba en la línea de la mayoría de críticos que, como ya señaló Peers, desaprobaban el partidismo literario o incluso se negaban a admitir su existencia, como por ejemplo hacía Bermúdez de Castro.

Por último, cabe señalar que se ha mencionado a los redactores de *El Europeo*, en especial a Monteggia, como fuente directa de la obra de Moragues que nos ocupa, como también lo es el López Soler imparcial del «Prefacio» de *Los bandos de Castilla*, liberal moderado pero defensor de los valores tradicionales. El historicismo profesado por el mallorquín tiene también una deuda importante con los ensayos de Durán, Alcalá Galiano y Lista. No hay que olvidar que, como señala Flitter (1992: 81), el romanticismo historicista era «innovador y literariamente relevante» y tuvo influencia sobre las ideas literarias de parte de los años treinta y en los cuarenta, lo que no ocurrió en el caso de Martínez de la Rosa y Hermosilla. Este era el romanticismo que Miguel Moragues consideró que debía dar a conocer a sus alumnos del Instituto Balear en 1837.

Bibliografía

- BOVER, J. M.^a 1976 [1868], *Biblioteca de escritores baleares (la ciutat de Mallorca 1868)*, I, Palma, Imprenta de J. Gelabert, Ed. facs. Barcelona-Sueca, Curial.
- DURÁN, A. (1828), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, en R. Navas-Ruíz (1971), *El romanticismo español. Documentos* (91-92).
- FLITTER, D. (1992), *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press.
- GÓNZALEZ ALCARAZ, F. (2005), *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*, Universidad de Murcia.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A.; GARCÍA TEJERA, M. del C.; MORALES SÁNCHEZ, I.; COCA RAMÍREZ, F., «Propuesta para una nueva lectura de las retóricas y de las poéticas del siglo XIX» en <http://www2.uca.es/grup-invest/retorica-actual/proyectos/PROYECTO%20RETORICA.htm> (12/08/2011)
- JORBA, M. (1986), «Introducció a l'èpica catalana del segle XIX», *Anuari Verdaguer*, Vic, 1987 (25-60).

- JOVELLANOS, G. M. de, (1802), *Memoria sobre educación pública, o sea Tratado teórico-práctico de enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*, en G. M. de Jovellanos (1993), *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, ed. de J. H. R. Polt, Madrid, Taurus (420-454).
- LARRA, M. J. de (1836), *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de A. Pérez Vidal (2000), Barcelona, Crítica (433-440).
- MAS I VIVES, J. (1987) «Problemática de la Renaixença a Mallorca», *Randa*, 22, Barcelona, Curial (40).
- MORAGUES, M. (1837), *Compendio del arte de hablar y componer en prosa y verso y Tratado del romanticismo y clasicismo*, Palma, Librería de D. Felipe Guasp.
- MORALES SÁNCHEZ, I. (2000), « Los manuales de retórica y poética: un espacio de discusión sobre los géneros literarios en la primera mitad del siglo XIX », *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 8 (167-175).
- PEERS, E. A. (1954), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.
- RIBOT Y FONTSERÉ, A. (1837), *Emancipación literaria. Didáctica*, Barcelona, Oliva.
- ROMERO TOBAR, L. (1984) «Una poética romántica, la de Braulio Foz en su tiempo», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 17-18 (113-129)
- (2010), *La lira de ébano, escritos sobre el romanticismo español*, Universidad de Málaga (73-88).
- SALVÁ, V. (1842) «Advertencia del Autor», en J. Hermosilla (1866), *Arte de hablar en prosa y verso. Aumentada con muchas e importantes Notas y Observaciones por V. Salvá*, París, Garnier Hnos.
- VV. AA. (1993), *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, V. XI, Palma (168).

La visión irónica de la estética romántica en *La estafeta romántica* de Galdós

Marisa SOTELO VÁZQUEZ

Universitat de Barcelona. Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

El realismo verdadero abarca la moderna escuela, que se cree única legítima, y el postergado idealismo, de glorioso abolengo.

ALAS, 1991b: 287

El romanticismo es un modelo constantemente imitado en nueve de las diez novelas de la tercera serie de los *Episodios nacionales*, ambientadas entre los años 1834 y 1846 y publicadas por Galdós entre la primavera de 1898 y el otoño de 1900. Exceptuando el primer episodio, *Zumalacárregui*, esta vuelta sobre los fundamentos de la estética romántica se justifica en parte por el período histórico que abarca dicha serie, la España desgarrada por la primera guerra carlista y la Regencia de doña María Cristina, pero, sobre todo, también por la factura del personaje protagonista, Fernando Calpena, un personaje intoxicado de literatura romántica española y europea, cuya trayectoria existencial va acomodándose, como trataré de demostrar, a los diferentes géneros en boga en el romanticismo español: el drama, la novela folletinesca y la leyenda.

Y si en las novelas anteriores y posteriores de la serie *De Oñate a la Granja* (octubre, 1898), *Luchana* (enero-febrero, 1899) o *Vergara* (octubre-noviembre, 1899) y *Montes de Oca* (marzo-abril, 1900), todas escritas en un corto espacio de tiempo, el romanticismo es el rasgo fundamental del héroe, en *La estafeta romántica*, extraordinaria novela epistolar,¹ el romanticismo se convierte en el eje que vertebraba toda la obra, presente explícitamente en el título, en la configuración del personaje y en muy diversos aspectos de su morfología narrativa.

Morfología narrativa que por tratarse de una novela epistolar reviste unas peculiaridades específicas que afectan sobre todo al narrador y al punto de vista. Las cartas que se cruzan entre los distintos corresponsales van tejiendo la historia de los sucesos más relevantes de la vida de los personajes entre febrero y septiembre de 1837. De un lado, la historia oficial, con alusiones a las guerras car-

1. Fórmula narrativa con la que Montesinos no está de acuerdo, pues considera que aunque Galdós se esfuerza en la polifonía de voces todas parecen de la misma mano. Véase Montesinos, 1972: 101.

listas, la corte y los sucesos de la vida literaria y artística, como la muerte trágica de Larra, a la que se alude ya en la primera carta, etc. Y, de otro, la intrahistoria de los personajes de ficción que conforman un verdadero mosaico humano en el que Galdós pone en práctica su extraordinaria capacidad para crear tipos y personajes. Desempeñan en esta literatura epistolar un papel muy importante las voces femeninas, Doña María de Tirgo, Doña Juana Teresa, Valvanera, Pilar de Loaysa y las jóvenes hermanas Demetria y Gracia Castro-Amézaga, emisoras y receptoras respectivamente de múltiples cartas que van desvelando desde diferentes ópticas la verdadera psicología de Calpena. El procedimiento epistolar permite a Galdós conjugar perfectamente mediante una polifonía de voces las referencias históricas con los sucesos íntimos y mostrar la vida española en el campo y en la ciudad desde muy diferentes puntos de vista.

Ahora bien, conviene señalar desde el principio que en *La estafeta romántica* (fecha en San Quintín-Santander en julio-agosto de 1899) la visión de la estética romántica es esencialmente irónica e incluso paródica. El tratamiento irónico del tema lo posibilita el contexto histórico finisecular en que fue escrita la obra. Galdós en el filo del fin de siglo, rebasado con creces el canon del romanticismo, construye esta novela claramente al modo cervantino, es decir con ingredientes románticos, al igual que Cervantes escribiera *El Quijote* con ingredientes propios de las novelas de caballería, pero proyectando sobre ellos una luz irónica cuando no claramente paródica de dicha estética.

Para conseguir dicho efecto se sirve fundamentalmente del protagonista, el tal Fernando Calpena, un héroe romántico y folletinesco, de origen familiar oscuro y desconocido, desgraciado en asuntos amorosos y lector voraz de las obras más emblemáticas del romanticismo europeo como las *Noches* de Young y de Cadalso; el drama de Víctor Hugo *Angelo, tirano de Padua*, y el tomo de poesías también de Hugo *Hojas de otoño*; *La Fiancée de Lamermoor* de Walter Scott; *Los bandidos* de Schiller, lecturas que solicita a Hillo, su preceptor, porque se siente «ávido de poesía y literatura, más no me mandes —le dice— nada clásico, que me apesta» (Pérez Galdós, 2007: 813).

La estrategia narrativa de un Galdós novelista maduro está perfectamente calculada, hacer de Calpena un personaje cuya caracterización es multiperspectivista —a través de los diferentes corresponsales de las cartas—, que van aportando información sobre su pasado, sus orígenes, sus desengaños amorosos, su carácter apasionado, sus dilemas, su sensibilidad enfermiza. Y a la vez lo convierte en contrapunto de la conducta pragmática y la visión realista de su consejero y presbítero Pedro Hillo y de los personajes femeninos, que más directamente se relacionan con él, su amiga Valvanera Urdaneta y Pilar de Loaysa, su madre. Idealismo y ensoñación romántica como ingredientes fundamentales de la actitud del protagonista frente al pragmatismo de los restantes corresponsales. Literatura y vida se amalgaman con maestría en la novela y el autor incluso en el aspecto estrictamente literario parodia los géneros románticos por excelencia, el drama, la novela folletinesca y la leyenda.

Revisemos la factura del personaje ateniéndonos a su caracterización y a su actitud ante la vida. Calpena se nos presenta desde el principio como un joven con una sensibilidad exacerbada, intoxicado de literatura romántica, tal como se desprende de la primera carta que dirige a Pedro Hillo en la que reconoce los estragos que el romanticismo produce entre los jóvenes de su generación. Estragos que define como una especie de *spleen*, de *ennui* o de *mal du siècle* ante el cansancio y el pesimismo derivado de las continuas guerras civiles y la imitación de los modelos del romanticismo alemán:

Será una manifestación aislada, como otras mil que vemos, del cansancio y pesimismo de la raza española, que indómita en su decadencia, dice «antes que me conquisite el extranjero, quiero morirme. Me acabaré, en parte por consunción, en parte suicidándome con la espada siniestra de las guerras civiles». Si tuviéramos buenas estadísticas se vería que ahora muere más juventud que antes. ¿Y qué me dices de la facilidad con que los chicos y chicas que han sufrido algún desengaño siguen las huellas del joven Werter?² (Pérez Galdós, 2007: 759).

Esta carta que Fernando firma como «tu triste Telémaco», sobrenombre de origen mitológico, que nos remite al hijo de Ulises en la *Odisea*, nos recuerda también a través del adjetivo el sobrenombre de don Quijote, «caballero de la triste figura». Y sus palabras revelan el peso de los modelos literarios del romanticismo europeo en la actitud del personaje, cuando poco antes había mostrado también curiosidad por conocer los detalles de la muerte de Larra. Esta actitud desesperada por sus amores desgraciados no solo se percibe a través de las palabras del protagonista sino también a través de los demás corresponsales de las cartas. Visión que refrenda Valvanera en carta a Pilar:

¡Excelente corazón el de este chico, y que hermosura de inteligencia! Se resiente de haberse criado solo, consumiendo su propia substancia, sin un cariño verdaderamente tutelar que le dirija. El brutal desengaño que acaba de sufrir le ha herido en la cabeza y en el corazón. No creas que las huellas de tal golpe se borrarán pronto. Tú cuentas poco con el tiempo, querida Pilar; es tu flaco [...] A ratos se aparta Fernando conmigo y me cuenta su triste historia [...] En todo lo que me refiere se revela el mal gravísimo que tiempo ha viene padeciendo, y no es otro que la desproporción monstruosa entre lo que piensa, siente o sueña, y lo que le sucede. ¡Tanta poesía en su espíritu, y prosa tan baja en la realidad! (Pérez Galdós, 2007: 771-772).

2. Díaz de Revenga considera que Fernando Calpena está influido directamente por el suicidio literario del «joven Werther, al que se cita en diversas ocasiones, y por el suicidio más próximo y recién conocido de Larra. El episodio está marcado por estos dos suicidas, uno literario y otro real que, a nuestro juicio, ejercerán una función catártica sobre Calpena, liberándolo de un suicidio que habría tenido la misma justificación romántica que el de Werther o el de Larra» (Díaz de Revenga, 1985: 195).

La poesía del espíritu enfrentada a la prosa de la vida, como una de las claves del romanticismo de la desilusión y de la actitud de Calpena, quien en una carta, dirigida a su amada Aura, de un dramatismo exacerbado y con ecos evidentes de *Las cuitas del joven Werther*, lamenta el fin de sus desgraciados amores por el abandono de la amada, que no dudó en casarse con otro al tener por ciertas las noticias de su muerte:

¿Tan persuadida estabas de mi muerte que ni siquiera la pusiste en duda, esperando la certificación y seguridades de que yo no existía? Las personas que realmente aman, suelen resistirse a creer que han perdido su bien. Aun ante la evidencia dudan. Fáciles en dar crédito a los anuncios de muerte son los que la desean o no la temen. Y si engañada la creíste, ¿no merecía yo que pusieses entre el muerto y el vivo mayor espacio, para que uno y otro no se junten en tus sentimientos? (Pérez Galdós, 2007: 774).

La historia de Fernando y Aura es poco verosímil, más propia de los complejos entresijos y enigmas de un drama romántico o de una novela de folletín. Ante tanta hiperbólica desesperación Galdós contrapone la cordura y el pragmatismo de los consejos de Pedro Hillo, que —con sesgo manifiestamente cervantino— advierte a Calpena de que la conducta de los héroes literarios se admira pero no se imita so pena de volvernos todos locos. Es la misma recomendación que se le hace a don Quijote cuando se dispone a imitar a Amadís:

Pues, amigo, aprende para otra vez y da el negocio por concluido. ¿No es ridículo que quieras salir ahora haciendo el fantasma que se presenta entre las alegrías del festín de boda, y ahoga con lúgubres apóstrofes los cantos del epitalamio? ¡Niño, por Dios! Quítate el caperuzo de espectro, y vete a tu casa. ¿O es que representas el galán desesperado, melenudo y ojeroso que, cuando las cosas ya no tienen remedio, pues están echadas las bendiciones, se aparece espada en mano queriendo atravesar a la dama infiel, al segundo galán solapado, al primer barba, que es el padre, al segundo que hace de sacerdote, y a la característica, zurcidora de aquel enredo? ¡Niño, por Dios! Hasta en el teatro apestan ya esas cosas. En la vida real, casos de esa naturaleza se solucionan dando media vuelta el galán, el cual deja tras de sí, para que los culpables lo recojan, si quieren, un desprecio de buen tono, y aquí paz y después gloria (Pérez Galdós, 2007: 776).

La ironía y el pragmatismo de las palabras de Hillo no dejan lugar a dudas. El asunto de los desgraciados amores de Calpena no sería ni siquiera apto para el drama romántico, ya totalmente trasnochado; se impone por tanto la sensatez realista. Sin embargo, Galdós, que va graduando hábilmente la intriga novelesca, hace que, como si del argumento de un drama se tratase, Fernando descubra gracias a su amigo Pedro Pascual Uhagón que su amada Aura ha sido engañada, coaccionada, y por ello está desesperada, furiosa, enloquecida e incluso piensa en deshacer su matrimonio. Estos hechos, verdadera anagnórisis, propios de una

novela folletinesca avivan de nuevo la pasión amorosa de Fernando Calpena³ y a la vez recrudecen sus tristezas, tal como informa Valvanera a Pilar, su madre:

Hace días que notábamos en Fernando un recrudecimiento grande de sus tristezas, agravado con estados nerviosos que me ponían cuidado. [...] con hidalga franqueza djome que había recibido carta de su amigo Pedro Pascual Uhagón, en la cual manifestaba sucesos de indudable gravedad [...]

Naturalmente, traté de arrojar la mayor cantidad posible de agua fría sobre la hoguera que el pobre chico llevaba en sí [...]

Yo insistí en que no hiciera caso, y que pues el matrimonio religioso era efectivo, no procedía ninguna clase de acción protectora a favor de la infeliz Aura. Pero no he podido convencerle. Sobre todas las leyes sociales y religiosas está la caballería. Un hombre, un galán, un caballero no puede desamparar en trance aflictivo a la que fue su dama, aún teniéndola por culpable. La caballería, tal como Fernando la ve, es la suprema justicia, superior a todas las justicias de nuestras leyes divinas y humanas [...] (Pérez Galdós, 2007: 805).

El perfil quijotesco de Fernando Calpena aflora con fuerza en la descripción que de su conducta hace Valvanera, pues para él, al igual que para don Quijote, la ley suprema es la de la caballería, sobre todo cuando se trata de defender el honor de la dama. Hasta tal punto está siempre Cervantes presente en Galdós que la misma corresponsal insiste en proyectar la literatura sobre la vida, o en ver la vida a través de la literatura, en este caso la literatura romántica que aparece a los ojos de Valvanera tan peligrosa como los libros de caballería lo eran para el cura o el barbero:

Pocas novelas he leído yo [...] pero por lo que recuerdo de libros y teatros, en tales asuntos, inventados y compuestos con arte, domina la idea de la justicia caballeresca, y de tal modo subyugan a los lectores y espectadores, que estos enloquecen de entusiasmo cuando ven atropellada falta la ley y aun la misma religión. Los desafíos, los raptos de monjas, la burla de padres o esposos, son admitidos con aplauso, sobre todo si el galán que tales atrocidades comete es atrevido, insolente, y guapo por añadidura.

[...] Nuestro asunto, pues, toma ya el carácter de obra dramática o novelesca, y o mucho me engaño, o se trae un chisporroteo romántico que pone los pelos de punta [...] te digo esto para que veas cuán malo es el romanticismo. Inmenso servicio se haría a la sociedad suprimiendo tales invenciones, que no sirven más que para dar malos ejemplos a la juventud (Pérez Galdós, 2007: 805).

3. Pero es el único momento en que el héroe titubea y se da cuenta de lo descabellado de sus propósitos de perseguir a los recién casados y exigirles una explicación: «Al propio tiempo no dejaba de comprender que mi situación iba entrando en el período de ridiculez; la monotonía de mi desesperación lúgubre comenzaba a ser enfadosa en los círculos que yo frecuentaba. Disimulé por el pronto. El carácter de Werther sin suicidio no me convenía en modo alguno, ni era papel airoso de ningún cristiano (Pérez Galdós, 2007: 762). Es el único fragmento en el que el protagonista contempla su conducta con distancia irónica.

En el largo fragmento que no es posible reproducir completo se enumeran todos los ingredientes del teatro romántico, raptos, desafíos, enigmas, burlas, sorpresa... para terminar señalando que Fernando es un personaje con una «tenacidad quiijotesca» (Pérez Galdós, 2007: 805). Y, poco después, otra de las corresponsales, doña Juana Teresa, marquesa de Sariñán, llama a Calpena de la «cáscara amarga, es decir, romántico», y prosigue con una visión totalmente negativa señalando que «el romanticismo no significa otra cosa que el disimulo de la holgazanería y los vicios: todo ello cuadra bien a un personaje que no se sabe de dónde ha salido, ni de quién recibe el dinero que gasta» (Pérez Galdós, 2007: 809). Y en la misma carta se califica Madrid como «terreno del romanticismo y del libertinaje» (Pérez Galdós, 2007: 809), pues la que escribe pertenece a la nobleza campesina y lo hace desde Villarcayo. Este mismo personaje —que desempeña la función de verdadero contrapunto realista— en una de las primeras cartas refiriéndose al suicido de Larra ya había escrito:

es un escritor satírico de tanto talento como mala intención, según dicen, que yo no he leído ni pienso leerlo. Las señoras a su quehaceres de casa y si hay algún ratito libre, a buscar buenos ejemplos en el *Año Cristiano*. Déjame a mí de sátiras que no entiendo, y de literaturas, que siempre traen algún venenillo entre la hojarasca (Pérez Galdós 2007: 750).

Previendo a su corresponsal sobre el peligro de la amistad de Calpena con Demetria: «Se os volverá romántica, o loca que viene a ser lo mismo» (Pérez Galdós, 2007: 750).

Y si la actitud de Calpena ha sido comparada con la del héroe del drama romántico y su origen oscuro, hijo de madre soltera, a la que no conoce hasta bien avanzada la trama argumental es un elemento característico de la novela folletinesca, al final, su vida y sus amores desgraciados, su sensibilidad exacerbada le convierten en enigmático personaje de leyenda:

Mi drama ya no es drama: la última escena conocida se me presenta en forma de leyenda de un color harto lúgubre, sobria en sus líneas, altamente patética. Como todas las leyendas que ha puesto en circulación el romanticismo, reviste forma enigmática, o así me lo parece a mí, sin duda porque no conozco más que un fragmento de ella. Verás. Una mujer desconocida, de misero aspecto aparece en la Guardia portadora de un mensaje para cierto caballero residente a la sazón en Villarcayo. No encontrando al caballero en ese pueblo donde tú estás, dirígete a este donde estoy yo; pero al llegar a Miranda muere... En las leyendas como en la vida, la muerte viene siempre a tiempo, es decir, cuando según nuestro criterio no debe venir [...] sin esta lógica artística del morir no habría leyendas, ni tampoco vida, la cual también es una gran obra de arte (Pérez Galdós, 2007: 825).

Es el mismo Calpena quien imagina su vida y el fin de sus desgraciados amores como una leyenda. Galdós ha utilizado todas las convenciones de los modelos

románticos para subvertirlos desde dentro en *La estafeta romántica*. La confusión entre vida y literatura es total. En la vida de Calpena, como en la de don Quijote, se amalgama los sucesos vividos y los procedentes de la literatura: drama, novela, leyenda. En definitiva la vida del héroe es fruto de proyectar sobre sus lances la literatura romántica de que se ha nutrido produciéndose una distorsión que lo convierte en un personaje patético, que resulta cada vez más insólito en correlación con los demás corresponsales, sobre todo con los que, como Sansón Carrasco, el cura o el barbero quijotesco, encarnan la cordura y el pragmatismo, que son en su caso Pilar, su madre, Valvanera, y el presbítero, Pedro Hillo. Aunque es preciso notar que el pragmatismo y la cordura que Pilar quiere para su hijo no siempre la ha practicado ella a lo largo de su vida. Madre soltera que oculta su situación y no se ocupa de su hijo. Casada posteriormente con Felipe, el matrimonio no ha sido feliz a causa de la diferencia de caracteres, como lo prueba el párrafo que sigue en el que Pilar admite su romanticismo, que como un guiño de Galdós a la estética naturalista —el determinismo de la herencia biológica— puede hasta cierto punto haber condicionado la psicología de su hijo, Fernando Calpena:

En este período, Valvanera mía, ha sido mi único consuelo la lectura y el trato de personas inteligentes, la lectura sobre todo. Mi marido dio en llamarme romántica; es su manera personalísima de repudiar lo que se sale de lo vulgar y corriente. Yo acepto el mote, si romántico quiere decir revolucionario, porque... no te asustes... te advierto que yo lo soy. Me siento un poco masónica, quiero decir que prefiero los males de la libertad a los del orden... (Pérez Galdós 2007: 794).

En consecuencia, vemos que la ironía no solo afecta a la factura del héroe o de otros personajes de la obra como Pilar de Loaysa sino que tiñe otros muchos aspectos de la novela como la descripción del entierro de Larra, contenida en la carta fingida del byroniano rezagado —así se le consideraba en la época— *Miguel de los Santos*, que en realidad escribe Pilar de Loaysa a su hijo. En ella se cuenta con todo lujo de detalles y una sutil ironía no exenta de humor todo lo concerniente a la muerte y entierro de Fígaro (Pérez Galdós, 2007: 784). Los asistentes al sepelio, entre los que se cuentan todos los escritores románticos, Zorrilla, Hartzembuch, Roca de Togores, Mesonero Romanos, Donoso, Villahermosa, García Gutiérrez, Gil y Zárate y tantos otros, el alquiler de levitas o trajes adecuados al luto imperante, la comidilla de la tertulia del café del Príncipe, los comentarios del duelo, quede todo ello para otra ocasión.⁴

Esta visión del romanticismo un tanto caricaturesca es compartida por otros corresponsales cuando en determinados momentos se refieren a los excesos de la

4. Me he ocupado de ello en «La carta apócrifa de Miguel de los Santos Álvarez en *La estafeta romántica* de Pérez Galdós», en *Los frutos de tu siembra. Homenaje al profesor Salvador García Castañeda*, Santander, 2012 (en prensa).

nueva escuela, eso que se llama romanticismo y que ha venido del extranjero tras-tocándolo todo:

No estoy bien segura de saber lo que significa esto del romanticismo, que ahora nos viene de *extranjis*, como han venido otras cosas que nos traen revueltos, pero entiendo que en ello hay violencia, acciones arrebatadas y palabras retorcidas. Ya vemos que es romántico el que se mata porque le deja la novia, o se le casa. El mundo está perdido, y España acabará de volverse loca si Dios no ataja estas guerras, que también me van pareciendo a mí algo románticas (Pérez Galdós, 2007: 747).

En cierta medida, esta caricatura del romanticismo —en palabras de María Tirgo— se debe, más allá de la relectura finisecular de la estética romántica llevada a cabo por Galdós, a unos precedentes, que con toda probabilidad el autor de *Fortunata y Jacinta* conocía bien, me refiero al artículo de Mesonero Romanos «El romanticismo y los románticos» de la segunda serie de *Escenas matritenses*. En él Mesonero escribía:

¡Cuántos discursos, cuántas controversias han prodigado los sabios para resolver acertadamente esta cuestión y con ellos! ¡Qué contradicción de opiniones! Qué extravagancia singular de sistemas —«¿Qué cosa es romanticismo?...» (les ha preguntado el público) y los sabios le han contestado cada cual a su manera. Unos le han dicho que era todo lo ideal y romanesco, otros por el contrario que no podía ser sino lo escrupulosamente histórico; cuáles han creído ver en él a la naturaleza en toda su verdad, cuáles a la imaginación en toda su mentira; algunos han asegurado que sólo era propio a describir a la Edad Media, otros lo han hallado aplicable también a la moderna; aquéllos lo han querido hermanar con la religión y con la moral; éstos lo han echado a reñir con ambas; hay quien pretende dictarle reglas, hay por último, quien sostiene que su condición es la de no guardar ninguna (Mesonero Romanos, 1993: 295).

En definitiva, esta dicotomía entre la visión irónica e incluso con tintes paródicos de la ensoñación romántica del héroe frente a la visión pragmática y realista de los que le rodean o le escriben es una vuelta de tuerca más sobre el cervantismo de Galdós, que es no solo un modelo constantemente imitado por el autor de *Fortunata y Jacinta* sino mucho más, una obsesión que le lleva a establecer un diálogo intertextual constante con *El Quijote*. De ahí la apelación final como en la obra cervantina a la cordura: «Impere la verdad, siempre superior a los embustes mejor compuestos y con más arte pintorreados» (Pérez Galdós, 2007: 795).

Y en última instancia —como señala Dolores Troncoso— esta apelación final a la cordura en *La estafeta romántica* es una verdadera lección estética e histórica acorde con la postura de Galdós a la altura del fin de siglo. Ante el desastre colonial y el pesimismo reinante el novelista postula «no dejarse dominar por la melancolía o la añoranza de los bienes perdidos, ser realista, y trabajar por la recuperación del país» (Troncoso, 2010: 12).

Bibliografía

- ALAS, L. (1991a), «*La estafeta romántica*», *Los Lunes de El Imparcial* (19-II-1900), en A. Sotelo Vázquez (ed. e int.), *Galdós, novelista*, Barcelona, PPU (313-319).
- (1991b), «*Los Episodios nacionales*», *Los lunes de El Imparcial* (16-VIII-1880), en A. Sotelo Vázquez (ed. e int.), *Galdós, novelista*, Barcelona, PPU (283-290).
- ALTAMIRA, R. (1902), «Galdós y la historia de España», *El Noroeste*, 22 de diciembre de 1902.
- BAQUERO GOYANES, M. (1963), *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos.
- BERNAL SALGADO, J. L. (1985), «La forma epistolar y sus funciones en *La estafeta romántica* de Galdós», *Anuario de Estudios Filológicos*, 8 (19-40).
- CASALDUERO, J. (1970), *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 3.^a ed.
- CAUDET, F. y MARTÍNEZ CACHERO, J. M.^a (1993), *Pérez Galdós y Clarín*, Madrid, Ediciones Júcar (142-184).
- DÍAZ DE REVENGA, J. (1985), «Realidad y literatura en los *Episodios nacionales: La estafeta romántica*», en *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Universidad de Murcia (191-205).
- ESCOBAR BONILLA, M.^a del P. (2000), «La presencia de la literatura romántica en la tercera serie de los *Episodios nacionales*», *Actas VII Congreso Internacional Galdosiano*, 2000 (290-300).
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1979), *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892)*, Madrid, S.G.E.L.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (recopilador), *Larra (Figaro)*, prólogo de G. Alomar, Madrid, Biblioteca Nueva, s.f.
- GULLÓN, G. (1976), *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, R. (1974), «*Episodios nacionales*: problemas de estructura: el folletín como pauta estructural», *Letras de Deusto*, 8 (vol. 4), julio-diciembre (33-59).
- HINTERHÄUSER, H. (1963), *Los episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos (255-256).
- LARRA, M. J. de (1990), *Artículos*, ed. de C. Seco Serrano, Barcelona, Planeta.
- LE GENTIL, G. (1911), «Remarques sur le style de *La estafeta romántica*», *Bulletin Hispanique*, 13 (205-227).
- MESONERO ROMANOS, R. de (1993), «El romanticismo y los románticos», *Escenas y tipos matritenses*, ed. de E. Rubio Cremades, Madrid, Cátedra (294-315).
- MONTESINOS, J. F. (1972), *Galdós*, Madrid, Castalia, vol. III.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2007), *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*, ed. de D. Troncoso e int. de S. García Castañeda, Barcelona, Destino.
- SERRANO PUENTE, F. (1975), «La estructura epistolar de *Pepita Jiménez* y *La estafeta romántica*», *Cuadernos de Investigación*, 1 (39-74).
- TRONCOSO, D. (2010), «Prólogo» a B. Pérez Galdós, *Los Episodios nacionales*, 3.^a Serie, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular (9-26).

«El estilo es el hombre», Rafael Altamira y la estética krausista

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Rafael Altamira encarna la actualización de la herencia krausista —o llámese pervivencia— al socaire de las influencias del positivismo materialista y del desarrollo de las nuevas ciencias, en particular de la psicología y de la sociología. No por nada le caracterizaba Clarín como uno de los «epígonos del krausismo español... solo que póstumo» (Alas, 1893: 10-11). Desde esta categoría de epígono, como renovador de las enseñanzas de sus maestros, observaremos cómo Rafael Altamira actualizó los postulados estético-literarios del krausismo ajustándolos a las nuevas tendencias que se fueron perfilando en su presente.

La actividad crítica de Rafael Altamira se desarrolló en el período de entresiglos, entre 1884 y 1907 aproximadamente. Ya quedaban lejos el *Ideal de la Humanidad* (1860) traducido por Julián Sainz del Río y el *Compendio de estética de Krause* (1874) en versión de Francisco Giner de los Ríos, en los que la estética se definía como «todo ordenado del conocimiento cierto» (Krause, 1995: 35), que abraza todo lo cognoscible y lo pensable; o sea, como ciencia filosófica de lo bello y del arte bello. La estética de Krause, metafísica, moral y teológica se fundamentaba en el panenteísmo de todo su pensamiento; aspecto este que desapareció en la segunda generación de krausistas. Los ensayos sobre estética del arte de las Letras de Francisco Fernández y González, de Francisco y de Hermenegildo Giner de los Ríos, de Francisco de Paula Canalejas, de Martínez de la Revilla (Revilla, 1868) ya habían declinado hacia una nueva Ciencia de la Literatura, «cuyo objeto será la belleza escrita o la manifestación de la belleza a través de la palabra» (González, 2005: 71). La Ciencia de la Literatura seguía no obstante subordinada a la Estética filosófica, pero armonizaba intereses de tipo científico, humanístico y pedagógico —de ahí el importante desarrollo de la crítica, de la historia de la literatura y de la teoría de la historia de la literatura— y de conceptos diversos tanto de procedencia subjetiva (*i.e.* genio, gusto, imaginación, inspiración) como objetiva (*i.e.* esencia, forma, géneros, gradaciones, funciones) del arte literario (González, 2005: 71).

De las primeras perspectivas ontológicas de la estética, centrada en el modo de conocimiento de esencialidades, su estudio había ido orientándose a sus ecléc-

ticas actividades y manifestaciones individuales, particularizadas como partes del todo que se pueden racionalmente armonizar. Desde temprano, la cuestión de lo expresado, del expresante y de la expresión; o sea, del fondo y de la forma interesó a los krausistas de la segunda generación de manera intrínseca, pero asimismo en relación con la historia interna —diluyendo las fronteras entre retórica o poética en la Ciencia de la Literatura— y en la historia social. Porque creían que la fuerza estética podía contribuir al desarrollo de España, las implicaciones culturales y educativas del objeto de arte literario que se derivaban de esas perspectivas internas y externas cautivaron a los intelectuales krausistas.

En la obra crítica de Rafael Altamira, las nociones de teoría y crítica literaria se fundamentan en los conceptos manejados por sus antecesores krausistas, en particular por Francisco Giner de los Ríos: el conocimiento, el sentimiento, la representación, la belleza, la verdad, la aptitud, el genio, el fondo, la forma, el realismo, la educación, entre otros; la mayoría de ellos revisados a la luz de su propio idealismo, de la psicología, la historiografía y la pedagogía. Sus interpretaciones oscilarán, con sorprendente modernidad, del artista al receptor de la obra literaria, del autor al lector en sus particulares patrias y sus respectivos presentes, en la línea de sus maestros krausistas, supeditando en general la literatura a la misión pedagógica a la que ya la habían sometido sus maestros. Si se pudiese caracterizar sintéticamente la visión que de la crítica literaria tenía Rafael Altamira sin duda el eclecticismo, la tolerancia y el pragmatismo son los conceptos que mejor la definirían.

La célebre declaración «le style est l'homme même» —«el estilo es el hombre (mismo)»— que Buffon compuso en su *Discours sur le style* (1707-1788), para su ceremonia de ingreso a la Academia francesa el 25 de agosto de 1753 reaparece en los ensayos teóricos y críticos de Rafael Altamira. Ahora bien, ya no es interpretada en el sentido que Buffon le atribuyó inicialmente; es decir, como rechazo de los modelos clásicos que el ejercicio de la erudición imponía para defender la búsqueda del orden, de la naturalidad en la expresión y el decoro, o en otros términos, la perfecta adecuación de la forma al fondo que conscientemente tiene que realizar el escritor haciendo uso de todas sus facultades.

Cuando «el estilo es el hombre» aparece en los textos de Rafael Altamira, como en los de sus compañeros krausistas, la cita —«le style est l'homme même», «el estilo es el hombre (mismo)»— se había convertido ya en aforismo —«le style, c'est l'homme», «el estilo, es el hombre»—, sentencia maleable capaz de subsumir múltiples significados. En el seno del pensamiento estético krausista, se retrotrajo la célebre cita de Buffon para justipreciar al individuo como parte integrante y natural de la obra artística, como miembro de un organismo vivo con el que se superan las dicotomías y jerarquías entre lo expresado y el expresante, entre la esencia y la materia; pensamiento en este primer sentido cercano parcialmente al original, pero que no obstante no todos compartieron. Algunos críticos, como Manuel de la Revilla, valoraban la forma en detrimento del fondo, en tanto que elemento estético más importante y verdadero producto de la creación. «La for-

ma y nada más que al forma», advertía Revilla para defender la fórmula del *arte por el arte* (Revilla, 1973: 189), mientras que otros krausistas más eclécticos y positivistas, como Urbano González Serrano, desaprobaban ese tipo de formulaciones instando a que:

no se olvide que en el arte existe también el fondo, que existe cierta gradación en su desarrollo y en cuya exigencia encontramos nosotros la intención artística de todo aquel que lleva en el fondo de su alma algo parecido al genio. Se acerca la concepción del fondo al seno de la conciencia humana y se pone en contacto con las entrañas en la vida social, pues mejor cumple el arte con su misión y menos peligro corre de dejar escapar las tendencias sociales cuya emoción busca y cuyo efecto y aplauso desea (González Serrano, 1973: 207).

Frente a estas dos tendencias contrapuestas, las últimas generaciones de alumnos krausistas, como hemos apuntado ya, recogieron el aforismo de Buffon y rompieron la dicotomía dominante al incluir al artista, por su existencia y experiencia de vida, como tercer elemento constituyente de la obra artística. La individualidad es considerada determinante en la composición de la obra, porque, en palabras de Hermenegildo Giner de los Ríos:

De igual manera que en la humanidad todos los hombres participan de una idéntica naturaleza, en todas las obras artísticas, sea quien fuere el autor, se contienen iguales elementos. Mas el propio tiempo en cada hombre aparece la esencia humana, de una manera tal que lo distingue de los congéneres por un número indefinido de caracteres o límites [...]. La esencia es la misma en todos; la concreción de esta esencia es en todos distinta. Somos todos idénticos en el fondo; somos todos diferentes en la forma (Giner de los Ríos, 1894: 52-53).

En esta interpretación de la cita de Buffon, el estilo se convierte en signo de identidad personal, en la línea de las interpretaciones románticas de la afirmación de la genialidad creativa del artista y la libertad de composición frente a los modelos. En la balanza krausista pesó más la afirmación del artista hasta el punto de conferir al aforismo un nuevo significado. Lo mismo ocurrió en Francia donde pasó a ser «le style est tout l'homme» —«el estilo es todo o igual que el hombre»— y después «le style est de l'homme» (Dürrenmatt: 2010) —el estilo es del hombre—.

Esa última acepción es la que recogía Hermenegildo Giner de los Ríos en su *Manual de teoría de literatura y de las artes*, donde sintéticamente afirmaba: «la fisonomía peculiar de las obras se denomina estilo» (Giner de los Ríos, 1894: 53) y sacando a colación asimismo el aforismo de Buffon concluía «por el estilo se viene en conocimiento de la persona» (Giner de los Ríos, 1894: 53). Según dicha interpretación del aforismo, si las características lingüísticas, la organización, el tono y la expresividad del texto son originales, con la lectura se puede identificar

fácilmente al autor. En el espacio de dos líneas el catedrático krausista pasa de la interpretación fisiológica —«cada obra posee su existencia individual que corresponde a la característica personalidad del autor» (Giner de los Ríos, 1894: 53)— a la valoración de la interpretación psicológica que la fisiológica conlleva, como el reverso de una misma moneda. En esta última acepción se hace mayor hincapié en las posibilidades que ofrece el estilo —la naturaleza y organización del discurso— para descubrir los rasgos del autor que lo ha concebido, su comportamiento, su carácter, su personalidad, pero también sus valores morales, sus virtudes, sus vicios, sus sueños y sus frustraciones. El estilo vendría a ser la expresión interna de la interioridad humana, pero en esta definición no abunda el catedrático de literatura, a pesar de haber llegado a ella como conclusión; es Rafael Altamira quien más se detiene en ella.

La interioridad humana que refleja el texto es para Rafael Altamira la clave del estilo y en ese sentido es en el que él utiliza el aforismo de Buffon. Con ella libera al escritor del seguimiento de cualquier preceptiva. En esta lectura altamiriana el estilo, voluntariamente al margen de las definiciones de los tratados tradicionales, ya no es el espejo del alma del artista o realidad reflexiva, sino luz activa, la vida, el alma propia del escritor. Si el estilo singulariza al genio, remozando las interpretaciones románticas, de él no será ni el fondo ni la forma lo que en primer grado subraye Altamira, ya que a ellas no les concede la habitual primacía como expresión de lo bello. En estos términos lo argumenta al analizar la obra de Maupassant:

El verdadero *estilo* no se refiere a la pureza léxica y gramatical, sino a la vida, la fuerza, los matices y el punto de vista en la expresión de lo pensado, dependiendo del pensamiento mismo bastante más de lo que algunos aspirantes a académicos suponen. No de otro modo ha podido decir Buffon que «el estilo es el hombre» (Altamira, 1893: 199).

Altamira, a diferencia de Giner de los Ríos, aísla los tres componentes de la obra de arte verbal: la forma, el fondo y la existencia individual; concede mayor importancia a este último y a hacer que los otros a él se subordinen. Así, se distancia de la acepción más común y general del estilo en tanto que arte de manejar con corrección y destreza la lengua. A su entender, la maestría de la lengua la puede alcanzar cualquier individuo voluntario mediante el ejercicio y el estudio, pero no por ello tiene que ser un verdadero artista verbal:

A fuerza de leer nuestros clásicos y de sobar el diccionario de la Academia, puede el hombre más modesto en inteligencia, alcanzar intachable corrección en las expresiones; pero cabe, también, ser perfectamente vulgar en el mejor castellano posible; escribir como Pereda y que falte «alma a lo escrito» (Altamira, 1893: 199).

En consecuencia, para Altamira, el estilo es el hombre y este aforismo no se ha de entender primordialmente como la búsqueda de una ordenación del pen-

samiento, ni como expresión bella o de lo bello. El crítico alicantino está rompiendo con los tratados tradicionales del arte y está rechazando voluntariamente el concepto tradicional de belleza basada en la pureza de la forma, como Manuel de la Revilla defendía, o carácter esencial o ideal del fondo, como observaba Urbano González Serrano por recordar a críticos ya citados.

Frente al clásico concepto de belleza, Altamira propone el concepto de emoción como principal criterio estético; es decir, la capacidad de infundir alma al texto, de crear emoción en él en la medida en que toda obra «directamente solo expresa la representación y el estado psíquico de un sujeto —*la impresión* que se dice (Altamira, 1893: 14)—, y esa emoción la puede actualizar el lector aun sin conocer los referentes de los tratados clásicos y careciendo de enciclopedias culturales. A su juicio, la crítica debía liberarse del peso de la tradición y modernizarse; «desarraigando el hábito de pensar abstracto» (Altamira, 1929: 127) y exigir la actualización de la lengua, de los temas y de los tópicos culturales que por rutina se habían considerado como modelos de belleza. Cierto es, como sostiene Altamira, que:

Cambian las ideas de los hombres; ábrense nuevos horizontes a su espíritu; mudan las instituciones y costumbres de los pueblos y, en medio de todas las novedades, permanecen voces y giros que ya no tienen vida real, que expresan maneras de sentir y de ver las cosas desaparecidas por completo: cáscaras vacías de un sentido que la mano del tiempo ha evaporado. Adviértese esto muy bien en la literatura, particularmente en la poesía, donde aún se usan multitud de frases, imágenes, comparaciones, etc. heredadas de los escritores griegos y latinos y de los tiempos posteriores, que no responden poco ni mucho, ni a las creencias del poeta actual, ni al estado de los conocimientos modernos en todos sentidos. Y no obstante, siguen tramitándose de generación en generación (Altamira, 1929: 100).

En consecuencia, la crítica moderna debe romper con las preceptivas tradicionales, con sus conceptos abstractos, sus andamiajes, sus clasificaciones y cánones estrechos por su carácter inflexivo, inconsecuente y obsoleto; aspectos en los que a la sazón ya no se solía reparar por haberse convertido en familiares (Altamira, 1929: 101-102 y Giner de los Ríos, 2004: 661-713). Por lo tanto, si la literatura se define como el «arte de expresar al belleza mediante la palabra» (Altamira, 1929: 100), según define Rafael Altamira reclamando nuevas perspectivas, ¿en qué consiste ese estilo de la emoción? ¿En qué consiste la belleza? ¿Qué es ser un verdadero artista?

Aunque Rafael Altamira no desarrolló de manera sistemática los estudios de teoría y crítica de la literatura porque sus escritos nacieron al calor de la hoja del periódico con las características que este tipo de medio impone, podemos rastrear sus ideas respecto del estilo de manera indirecta, a través de sus críticas y reseñas.

La cuestión del estilo no es un tema que Rafael Altamira trate sino de manera sesgada, como una de las consecuencias de la perspectiva psicológica que pre-

valece en su horizontes de expectativa y, por lo tanto, en sus exégesis. Así, tomando como ejemplo diversas obras de Pereda, Galdós, Palacio Valdés, Pardo Bazán, los hermanos Álvarez-Quintero, Víctor Hugo, Zola, Tolstoi, Ruskin, Ibsen y Maupassant, entre otros, el crítico alicantino intenta demostrar en *Estudios de crítica literaria* que la belleza ya no procede tanto del «objeto, ni siquiera de la *forma* entendida a la manera clásica, sino de su poder expresivo, de la impresión de vida que de ellas emana» (Altamira, 1929: 102). La literatura es para Altamira igual que la vida misma, una curiosa aleación de psicología y de entendimiento, con sus contradicciones, sus variaciones y sus mutaciones. Testimonio de ello es, por ejemplo, la construcción de los personajes. De ser «tratados de lógica con figura humana» (Altamira, 1929: 127), a la luz de los estudios psicológicos habían pasado a reflejar «la ondulación incesante de la inteligencia, del sentimiento, de la voluntad, que es el pan nuestro de cada día» (Altamira, 1929: 127). En la misma línea, puesto que se había abandonado el criterio de verdad, los aspectos formales y se había dejado de pintar «con franqueza de expresión», el lenguaje con el que los personajes se expresan se analizaba bajo nuevos criterios, tales como «el interés y la idealidad (no idealismo)» (Altamira, 1893:48).

Rafael Altamira ubica por lo tanto el estilo en el ámbito de lo interno. De envoltorio o abrigo del fondo, pasa a ser parte inherente de las funcionalidades del contenido, sin romper claramente con las formas, pero sí con los criterios normativos clásicos tanto lingüísticos como estéticos.

Sostiene el crítico que aunque un texto carezca de belleza de frase —o de estilo en el sentido tradicional— a la:

que el vulgo (no el pueblo) cree que se reduce la acción del escritor o su mayor excelencia; pueden ser las descripciones, la observación psicológica, de un realismo y una objetividad escuetos para con la vida, como no en pocas novelas de Gorki, y producirse de igual modo la emoción estética ante la visión de real evocada por el escritor (Altamira, 1929: 127).

Es más, la finalidad del arte ya no es siempre idealizar la realidad para crear belleza. La novela de lo feo, la del contraste entre belleza exterior y belleza moral como el personaje de Cuasimodo de Víctor Hugo, el teatro social obrero como por ejemplo *Los tejedores* de Hauptmann, cualquier obra objetiva e impersonal de Zola, Maupassant o los relatos de penas y culpas como *El poder de las tinieblas* de Tolstoi no responden a lo que tradicionalmente se entendía por la belleza literaria y, sin embargo, conmueven, aduce el crítico alicantino, como si de la misma belleza de los libros de Estética se tratara.

Nada más equidistante de la belleza que las ideas, las figuras y los sentimientos recogidos en los tratados clásicos, porque el efecto estético nace, al decir de Altamira, de «la pintura enérgica, sobria, exenta de lirismos, de angustias, de privaciones» (Altamira, 1929: 103). De modo que cuando incluso el escritor se propone voluntariamente no expresar belleza, el efecto estético la puede suplir provi-

niendo de componentes muy diversos de la obra literaria pero que interesen; componentes que digan, que engranen «con el mundo de los sentimientos, de cuestiones, de ideas, que forman (a pesar de todos los indiferentismos) la atmósfera psíquica de nuestra sociedad» (Altamira, 1893: 49-50). El efecto estético, la magia del alma, puede proceder, de cualquier elemento: «ya de la belleza intrínseca de lo expresado; ya de la del lenguaje; ya de lo que, hablando de Pérez Galdós, llamó «fuerza» Menéndez y Pelayo; ya de los ecos que en la inteligencia y el sentimiento del público despierta lo que lee u oye» (Altamira, 1893: 49-50).

Puesto que la belleza ya no reside solo la expresión o la forma bella, Altamira censura la crítica conservadora que reconviene a Benito Pérez Galdós o a Vicente Blasco Ibáñez de escribir mal, pese al realismo que anidan sus respectivas obras. Ciertamente es que respecto de los modelos clásicos, la escritura del novelista valenciano, por ejemplo, puede parecer desaliñada, ya que este, arguye Altamira:

No se ocupa ni mucho ni poco de lo que vulgarmente se llama estilo, es decir, del manejo del lenguaje. No le importan a Blasco, ni las asonancias, ni las repeticiones de palabras en oraciones próximas, ni las cacofonías, ni ninguno de esos defectos que desesperaban a Flaubert y que no puede menos de advertir todo oído castellano. Estoy seguro de que los puristas creen a Blasco indigno de codearse con ellos y de figurar en la lista de los escritores castizos; y es indudable que [...] fingirán desprecio (o quizá lo desprecien sinceramente) al autor de *La barraca* (Altamira, 1893:49-50).

Así, el crítico alicantino entraba en liza, pese a no ser Blasco Ibáñez psicólogo, ni escribir obras de estructura compleja y aun «con todas sus incorrecciones», su estilo «pinta, dibuja, vibra y alcanza, cuando la ocasión lo requiere, una elocuencia natural, fresca y robusta, que hace olvidar todas las demás condiciones» (Altamira, 1893: 49-50). En su opinión, un texto:

puede tener belleza dentro de la incorrección —por su energía, por su fuerza plasmatadora, por el jugo ideal de su espontánea frescura— no por eso hemos de negar la belleza propia, exclusiva, de un estilo correcto, que tiene en su forma, en su música, y no en otra cualidad, elementos bastantes para impresionar y atraer; y, por tanto, no nos empeñaremos en proclamar como ley el descuido del lenguaje tan sólo porque hay estilos descuidados que son bellos (Altamira, 1905: 12).¹

1. Sin embargo, precisaba después: «Hoy se propende demasiado a negar el valor de lo que se llama retórica; y aunque la explicación de esto se halle, y se justifique plenamente, en los excesos de brillantez de una oratoria que tuvo en su época, exagerar la reacción es privarnos de bellezas especiales que cada idioma lleva consigo, por su propia índole. Se advierte esto muy bien en las traducciones. Hay una gran parte de las obras literarias que sigue siendo bella aunque cambie mucho el medio de expresión, y por eso tanta gente que ignora el griego puede gozar con la lectura de la *Odisea* y la *Iliada*; pero hay otra parte que jamás gozará sino quien pueda leer los armoniosos versos del poeta heleno en el idioma en que fueron escritos (Altamira, 1905:15-16).

En suma, para el crítico alicantino la belleza consiste en la fuerza expresiva de la creación literaria, en esa capacidad de despertar emociones, al margen de la naturaleza y la factura de la obra, aunque sea fea y terrible, de origen culto o popular.

En esa línea, el verdadero artista es aquel que sabe dar vida a su creación, «esto es, la actividad, la fuerza, el movimiento, la frescura y energía de la representación [...]», sin caer en los excesos de la originalidad, del afán de parecer nuevo o de la extravagancia. Altamira, prudente y defensor del justo medio, llama precisamente la atención sobre los defectos en que puede incurrir el artista con fuerte personalidad y con afán de originalidad:

La fórmula de que el literato debe esforzarse por dar siempre la nota propia en sus escritos, ha llevado a las más disparatadas y antiestéticas invenciones. Tal puede ser la *nota propia* que, cuanto más propia, sea menos artística y constituya, sencillamente, un acto de locura o de vanidad insoportable, encubridora de la falta de condiciones literarias positivas. Si la obra de arte valiera, ante todo, por la *diferencia* de su fondo o de su forma respecto de los demás, los mejores artistas serían los visionarios, los locos y los atacados de ciertas enfermedades nerviosas (Altamira, 1905: 29).

Altamira, inmerso en las polémicas del realismo en las que compone sus primeras críticas, define al artista, no como:

el más *correcto*, ni el más minucioso, sino el que ahonda más en la realidad, el que sabe percibir más elementos de ella, y por lo tanto la ve en mayor totalidad y perfección: el que acierta con la nota sustantiva que hay en las cosas y que no todos ven, aunque entienden cuando se les muestra; con lo cual, tomando como base en lo objetivo, es al fin el arte una obra de sujeto, porque depende de las condiciones de éste del modo como siente y ve la realidad (Altamira, 1893: 15).²

Artista es, por lo tanto, cualquier persona pensante, sensible, capaz de insuflar alma a su discurso. Es aquel que no requiere «cien años de machaqueo sobre la frase», porque la lleva «dentro de sí» (Altamira, 1893: 14 y 1929: 86) y sabe transmitir la emoción que en él produce, el sentido y la impresión de vida con que la concibe. Muestra de ello son, explica Altamira, *Cassandra* y *La de los tristes destinos* de Galdós, cuya hondura de las ideas obligaron al escritor a abandonar el diálogo realista para adoptar un estilo «grandilocuente, sentencioso, lírico», que el crítico justifica plenamente para que las ideas «produzcan efecto en el gran público» (Altamira, 1907: 41).

2. La vida, argumentaba Altamira, le llevaba a rechazar 'lo muerto, lo frío, lo lamido, lo abstracto y sin individualidad, como los versos no sentidos de los pseudo-clásicos; por ella son mejores las obras que más vida expresan, y así, ocupa el primer sitio, en la literatura, lo épico, en que va la vida de una colectividad, el carácter de una civilización» (Altamira, 1893: 15-16).

Si la literatura lograra hablar a las almas y «no solo a la cabeza», expone el Altamira pedagogo, o sea, «herir la cuerda más humana y rica en sonos de espíritu» (Altamira, 1893: 56) —como lo habían logrado ya Tolstoi o Galdós—, contribuiría a edificar las almas y tendría un impacto efectivo en la sociedad.³ En consecuencia, porque el mundo de la producción artística es infinito, insta Altamira a sus lectores a abrir «el espíritu a los cuatro vientos, decididos a recibir, sin preguntarle la procedencia, todo lo que haga vibrar en nosotros las fibras de la emoción con eso que llamamos belleza y que no sabemos a punto fijo en qué consiste» (Altamira, 1929: 134).

Él mismo en su experiencia lectora recurre a ejemplos de estilo que le impresionan y emocionan, en especial a los estilos que podríamos calificar de levantinos, que son con los que él principalmente parece identificarse. Esclarecedoras resultan a este respecto las confidencias que el joven lector, Altamira dirige a uno de sus admirados novelistas, Narciso Oller en carta privada del 22 de marzo de 1893:

Me interesan en V., sobre todo, dos notas: el amor a las costumbres locales, el alma de la tierra propia, que da un sentimiento íntimo y suave a todos los escritos de V., y el sello de originalidad en el contar; que le caracteriza. Son estas, precisamente, las condiciones que yo prefiero en el literato. La primera, quizá por idiosincrasia y educación individual, personal, porque amo mucho a mi tierra y veo en ella, en sus tipos, en sus usos —a través de toda la prosa de lo ordinario— una poesía inmensa. La segunda, porque estoy hartado del cliché, del sistema, de las imitaciones que ahogan la personalidad del artista; aunque es bien cierto que esa nota no podría existir sin la primera, ó, a lo menos, que es forzoso se produzca con ésta, porque la primera condición para llegar al arte es sentir, no de cabeza, como muchas gentes, sino de corazón.

«Idiosincrasia y educación individual, personal», «sentimiento íntimo y suave», «sello de originalidad en el contar» en una lengua regional, la materna, que

3. La perfección formal y el gusto no eran excluyentes para Altamira porque, en tanto que pedagogo de formación krausista, atribuía a la literatura una función educadora. «El pueblo de baja cultura es como el niño ineducado», declaraba Altamira en *Mi primera campaña*. Al margen de las teorías estéticas y críticas, estudiando empíricamente la actividad lectora del gran público, concluía el crítico, sin juicios de valor, que un lector medio sincero nunca haría hincapié en procedimientos técnicos a la hora de destacar una obra de su gusto. La emoción artística es para él primer grado y eficaz modo de conocimiento: «Lo que no entienden, ni el pueblo ni el niño, es lo que llaman las gentes, *metafísicas*, es decir, las filosofías oscuras y cerradas, que no son nunca científicas; pero ¿quién niega que todos, absolutamente todos los problemas que los hombres serios discuten como cosa exclusiva, están puestos también, en sus términos más elementales y concretos, a los ojos del llamado vulgo, como a los del niño y son *sentidos* por ambos?»

Lo que importa es hacerles fijar la atención en lo que tienen como a la mano, sacándolos de la vulgaridad que produce la irreflexión; y para esto hay que educarlos en la lectura como en los demás órdenes de la vida intelectual, arrancándolos de los libros insignificantes, brutales o visionarios, para subirlos a los que les hablen de las muchas cosas que como hombres interesen a su sentimiento y a su idea» (Altamira, 1893: 54).

él también siente como particularmente suya y expresiva. Analizando su propia experiencia, sincero consigo mismo, sin trabas, Altamira desplaza el fiel de la balanza de la comunicación literaria. Si hasta ahora en el aforismo «estilo es el hombre», este hombre había sido el autor, Altamira acaba equilibrando los términos del binomio: frente a estilo exclusivo del acto de creación apuesta asimismo por el estilo del acto de recepción, de la potencialidad expresiva del texto a la hora de despertar emociones y sentimientos, pero, en particular, de la capacidad de desentrañamiento del lector, en términos modernos, según los momentos y la disposición del espíritu.

Aun si el escritor deja su alma en el texto, la expresividad que él le infiere —argumenta Altamira— ya no depende de él. Curiosamente, mientras aquellas formas, temas y *loci* eruditos de obras clásicas, por muy antiguos u obsoletos que parezcan pueden pervivir a través del tiempo despertando emociones y sentimientos, constata el crítico que no ocurre lo mismo con otros tipos de textos ni con la inmensa mayoría de lectores, porque:

La consideración artística sólo mueve a contadísimos lectores, a los dotados de una gran cultura y de un gusto exquisito y refinado. Los demás se dejan mover, en primer término por impresiones completamente personales que dicen referencia al pensamiento fundamental o a los incidentes de la obra, en cuanto evocan recuerdos de la propia vida o halagan sentimientos o ideas actuales del que lee (Altamira, 1929: 73).⁴

Por lo que al fin y al cabo, la emoción y la magia verbal se prefiguran como caprichosas e infinitas, por dos causas principales. En primer lugar, por ser la belleza subjetiva y estar subordinada a factores extraliterarios de la vida y las circunstancias de cada cual; de modo que, desde el punto de vista del lector:

la aprobación de la obra, en cada caso, no depende de las condiciones que ella reúne, sino las del lector mismo, de su disposición de ánimo, de sus preocupaciones, de su novela íntima, en virtud de la cual se suele ver, en lo escrito por el autor, lo que no hay, interpretando a su manera lo que éste dice o haciéndole decir cosas muy distintas de las que quiso expresar (Altamira, 1929: 73).

En segundo lugar, porque mantiene Altamira los mismos criterios que había utilizado al analizar *La barraca* respecto de la perfección de las obras literarias, ya que para él esta ya no es condición *sine qua non* para que gusten. Su deseo de llevar la literatura a un lector poco lego le induce a admitir que con solo «un elemento de belleza —entre tantos otros que el artista puede ver y expresar» (Altamira, 1929: 135) puede una obra hacerse accesible y «con él producir la emoción que a las obras de arte pedimos» (Altamira, 1929: 135).

4. Y sobre el tema del lector: Altamira, 1905: 22-41.

En ese extraño fenómeno psicológico de la lectura, observa Altamira como los conceptos de los tratadistas se convierten en relativos, cuando la emoción o la admiración hacen que se confundan el elemento estético y el puramente intelectual, el sentimiento y la racionalidad, la emoción y la ideología, la falsedad y la verdad, la belleza y la verdad, el pensamiento antiguo y el pensamiento moderno.

Para Altamira cualquiera de los términos de esas dicotomías carece de importancia mientras el artista pueda crear belleza insuflando la emoción de su alma a los textos y mientras los lectores —de espíritu flexible, amplia y sutil sensibilidad— tengan aptitudes para apreciarla. Lo importante es «la colaboración positiva del público»; porque en rigor, es lector «al interpretarla conforme su espíritu eventual, quien decide de la significación de los libros en la vida, la dirección y el propósito que los concibió y los trajo al mundo del arte» (Altamira, 1929: 73).

Por otra parte, recordemos en último lugar que también en la emoción deposita sus esperanzas educativas el crítico alicantino ya que confía en la importancia del conocimiento sensible como medio primer grado y modo de conocimiento. «El pueblo de baja cultura es como el niño ineducado» (Altamira, 1893: 54), escribe Altamira, pero si cualquier abstracción se le presenta en sus términos más elementales y concretos para que lo sienta, la literatura habrá cumplido su misión social:

Lo que importa es hacerles fijar la atención en lo que tienen como a la mano, sacándolos de la vulgaridad que produce la irreflexión; y para esto hay que educarlos en la lectura como en los demás órdenes de la vida intelectual, arrancándolos de los libros insignificantes, brutales o visionarios, para subirlos a los que les hablen de las muchas cosas que como hombres interesen a su sentimiento y a su idea (Altamira, 1893: 54).

Porque el mundo de la producción artística es infinito, insta Altamira a sus lectores, a abrir «el espíritu a los cuatro vientos, decididos a recibir, sin preguntarle la procedencia, todo lo que haga vibrar en nosotros las fibras de la emoción con eso que llamamos belleza y que no sabemos a punto fijo en qué consiste» (Altamira, 1929: 134).

Para Rafael Altamira derribar dogmas, no trabar el gusto con normas, dejarle libre para que se manifieste de manera espontánea para que escritores y lectores sigan sintiendo «la vibración simpática de los dolores y las alegrías» (Altamira, 1929: 114) y logren alcanzar las esferas superiores de la vida que pueden reunir «a todos los hombres en una comunidad de sentimientos que acalla las diferencias y los odios» (Altamira, 1929: 113), constituye, en última instancia, su utópico y moderno sueño de estética krausista.

Bibliografía

- ALAS «Clarín», L. (1893), «Prólogo», *Mi primera campaña. Crítica y Cuentos*, Madrid, Librería de José Jorro (10-11).
- ALTAMIRA, R. (1893), *Mi primera campaña. Crítica y cuentos*, Madrid, Librería de José Jorro.
- (1905), *Psicología y literatura*, Barcelona, Heinrich y Cía.
- (1907), *Cosas del día. Crónicas de literatura y de arte*, Valencia, F. Sempere y Cía.
- (1921), *Arte y realidad*, Barcelona, Cervantes.
- (1929), *Estudios de crítica literaria*, Madrid, Compañía Ibero-americana de Publicaciones.
- AYALA, M. Á.; CHARQUES, R.; RUBIO CREMADES, E.; VALERO, E. (2008), *La labor periodística de Rafael Altamira I, Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La España Moderna, Boletín de la Institución de Enseñanza y Nuestro Tiempo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (2011), *La labor periodística de Rafael Altamira II, Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica, Revista La España Regional, La Ilustración Artística y Álbum Salón*, Alicante, Universidad de Alicante.
- DÜRENMATT, J. (2010), «“Le style est l’homme même”. Destin d’une buffonnerie à l’époque romantique», *Romantisme*, 148, 2 (63-76).
- GINER DE LOS RÍOS, F. (2004), «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», *Obras selectas*, edición a cargo de I. Pérez-Villanueva Tovar, Madrid, Aguilar (661-713).
- GINER DE LOS RÍOS, H. (1894), *Programa de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales para el estudio de esta asignatura en los Institutos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, F. (2005), *Procesos de la poética clasicista: los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ SERRANO, U. (1973), «Consideraciones sobre el arte y la poesía» (1981), en J. López Morillas, *Krausismo. Estética y literatura*, Barcelona, Lumen (195-209).
- KRAUSE, K. C. F. (1995), *Compendio de Estética*, trad. de Giner de los Ríos, ed. de P. Auillón de Haro, Madrid, Verbum.
- REVILLA, M. de (1868), *Curso de Literatura General. La poesía y la palabra. Parte primera*. Madrid, Impr. de la Reforma (a cargo de D. Benigno Carranza).
- (1973), «La tendencia docente en la literatura contemporánea» (1877), en *Obras de don Manuel de la Revilla*, Madrid, 1883, reproducida en J. López Morillas, *Krausismo. Estética y literatura*, Barcelona, Lumen (185-194).

***La razón de la sinrazón,* una fábula inverosímil al servicio de la ética**

Dolores TRONCOSO
Universidade de Vigo

Galdós publica *La razón de la sinrazón* a los 72 años, casi ciego, cuando ha contemplado, durante los primeros quince años del siglo xx, el creciente agotamiento de una Restauración incapaz de responder a las necesidades de las nuevas clases sociales surgidas del proceso de industrialización y, simultáneamente, observa la constante renovación de la literatura en toda Europa a partir del simbolismo.

En consecuencia, toda su última obra va a estar marcada por un doble afán: el de que su mensaje sea útil a la regeneración del país, y el de experimentar nuevas fórmulas artísticas, no siempre bien entendidas por una crítica que en ocasiones, al encumbrarlo como el gran maestro del realismo decimonónico, no supo captar el afán experimentador de esa última época. Desde el punto de vista temático, el escritor había coincidido siempre con krausismo y regeneracionismo en su creencia en la historia como maestra de presente y futuro, en la necesidad de la educación, en la defensa de la tolerancia frente al fanatismo...; a finales del xix cuando la crisis del país se hace muy patente, sobre todo para quien había dedicado tantos años a observar y analizar la marcha de la sociedad española, el escritor se radicaliza. Desilusionado por la insensatez del sexenio revolucionario había concebido alguna esperanza en los primeros años de la Restauración, pero con la Regencia, la guerra de Cuba y los comienzos del reinado de Alfonso XIII, pierde toda fe en el sistema y de ahí su lucha contra él con el arma que mejor maneja: la palabra escrita.

Dedicará sus últimas novelas a cuestiones éticas que la sociedad finisecular no ha sabido resolver. Cuestiones esenciales, a juicio del autor, para la regeneración del país: en *El abuelo* (1897), la mala asimilación social de la llegada del capitalismo; en *Casandra* (1895), el pernicioso poder de la iglesia sobre el capital; en *El caballero encantado* (1909), la explotadora e inútil existencia de la clase alta apoyada en el sistema caciquil; en *La razón de la sinrazón* (1915), una síntesis de todos los problemas que han subvertido los valores que debieran regir la convivencia social.

La razón de la sinrazón (Fabula teatral absolutamente inverosímil)

La última novela de Galdós lleva por título un célebre y cómico fragmento del *Quijote* en que Cervantes parafrasea a Feliciano Silva, autor de varias continuaciones del *Amadís de Gaula*, «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece...» (*Quijote*, I, 1). El subtítulo «Fábula teatral...», ha hecho dudar a algunos críticos sobre el género de la obra, pero don Benito lo tiene claro en la única referencia a ella de su correspondencia con su último amor, Teodosia Gandarias:

mañana saldré, para continuar junto a mi Teo la tarea de *Ursaria* [nombre de la ciudad novelada para designar casi en clave el Madrid contemporáneo, aludido a través del oso de su escudo], que es *novela* no engaño y será una linda obra (Nuez Caballero, 1993: 112. *Subr. mío*).

Se trata pues de la última de sus novelas dialogadas,¹ en que recopila varios elementos ya empleados en toda su «etapa tardía»: la mezcla de lo fantástico y lo verosímil (*Casandra* y *El caballero encantado*), el uso más o menos humorístico de la demonología (*Casandra*), el mito de la aventura del héroe (*El caballero encantado*) aquí guiado por una maestra (*La primera República*), la fórmula dialogal (*El abuelo* y *Casandra*), la sátira de la sociedad capitalista en todas ellas, frente al «universo campesino como espacio alternativo», en palabras de Lieve Behiels (1989: 8), que, ya sugerido en *Ángel Guerra*, *Nazarín* y *Halma*, ocupa notable espacio en *Narváez* con la historia de Mita y Ley, y llega a su plena realización en *El caballero encantado*.

Pero en Galdós nada es nunca igual a lo anterior. Con esa «capacidad de remozamiento» que admiraba López Morillas (1986: 54), los elementos citados evolucionan: si subtitulaba *El caballero encantado* «cuento real... inverosímil», en esta última novela da un paso más: «fábula teatral totalmente inverosímil». Y así, la artífice y guía de un mundo mejor se llama Atenaida y, como la diosa hija de Zeus, posee sabiduría y estrategia para su justa guerra a la corrupción. Sus enemigos, tanto humanos como demoníacos tienen nombres de fábula oriental: Dióscoros, Hyperbolos, Arimán, Nadir..., a los que Galdós agrega con humor personajes de larga tradición literaria como Helena —si la de Troya provocó la célebre guerra, la galdosiana provoca un auténtico cataclismo entre las fuerzas de la sinrazón—, la bruja Celeste —degradada y cómica Celestina, que quiere modificar su nombre: «Lláname Celeste, nombre suave y peregrino, que me da calidad y me-

1. Con ese «cruzamiento de la Novela y el Teatro», como lo definió su autor en el prólogo a *Casandra* de 1905 (2004: 184), Galdós se incorporaba, ya desde *Realidad* (1889), al planteamiento simbolista de eliminar barreras entre las distintas artes. Pero además, en sus últimas novelas muy comprometidas con una determinada visión crítica de la realidad, esta fórmula permitía a su autor huir de la novela de tesis, de la apariencia de adoctrinamiento al lector que, en el fondo, pretendía.

timiento en mi trato con los mortales»—, Basilio —criado sensato y no rey imprudente como el calderoniano—, o el tabernero Malcarado cuyo nombre recuerda a los rufianes de Cervantes o Quevedo. Todos los nombres de los habitantes de Ursaria, excepto Alejandro (tal vez por Alejandro Magno) parecen querer subrayar un universo fantástico e inverosímil que, sin embargo, otros aspectos de la novela desmienten (tren mixto, buñolería, alcantarillado, consejo de ministros,...).

Si los demonios de *Cassandra* no eran tales, sino motes que daba a otros personajes el extravagante Rogelio, los de *La razón de la sinrazón* son auténticos diablos, dotados de poderes para ayudar al triunfo de la maldad, cuya participación en la novela incluye con frecuencia escenas cómicas. Tal vez con la comicidad y la incompetencia de estos diablos, Galdós trata de mostrar que el mal no proviene de fuerzas sobrenaturales sino que lo causan directamente los seres humanos.

En cuanto a la aventura del héroe, en *El caballero encantado* (Behiels, 1989: 8-13) las etapas seguidas eran preiniciática: ciudad (I-V), iniciática: campo (VI-XXVI), y postiniciática: ciudad (XVII), mientras *La razón de la sinrazón* desarrolla con mayor amplitud la primera etapa, que refleja la corrupción política, económica y social de la capital en durísima caricatura (Jornadas I-III). La simbólica Ursaria se eclipsa tras publicarse, significativamente, un ideal proyecto de ley agraria —segunda etapa— (Jornada IV). Será entonces, lejos de la ciudad, cuando los protagonistas se conviertan en «los creadores del bienestar humano», según Atenaida, tras haber afirmado que «somos pueblo y de pueblo queremos vestir» (Jornadas IV y V), tercera etapa. Esta última etapa queda envuelta en un marco ambiguo: en la penúltima escena, los protagonistas «*Recostados al amparo de un castaño corpulento, se quedan dormidos*». Al despertar, Alejandro cuenta su sueño y Atenaida afirma que «Todo es verdad», y así lo contemplamos en la tercera y última escena.

Esta última síntesis de sueños y realidad —comenta James Whiston (2004: 599)— representa el grado de inmersión completa del plano soñado en el mundo real de la educación, del matrimonio y del trabajo, contrapuesta a las apariencias engañosas, si bien espectaculares, efectuadas por diablos y brujas.

Como estudia Ángel Ruiz Pérez (2009: 126), en la obra galdosiana puede observarse una «progresiva inclinación a ver la vuelta al campo como un remedio para los males de España», paralela a la que encontramos en sus artículos y ensayos: en 1901, publica *Rura*,² un artículo calificado por Ara Torralba (2004: 934) de «regeneracionista de marcado cariz fisiocrático», en donde proyecta el utópico plan que Alejandro, el protagonista de la novela, inicia al final de la misma:

2. En *El progreso Agrícola y Pecuário*.

Sin renunciar a las luchas de la inteligencia, a las investigaciones científicas y a los afanes gloriosos de la industria y el arte, pongámonos en el mejor terreno, en el terreno inicial fecundo y primitivo, que es la sacra tierra, de donde todo sale y adonde todo ha de volver. [...] Seamos todos un poco *destripaterrones* y conciliemos la vida urbana con la vida agrícola, aspirando a la suprema síntesis.

En «Soñemos, alma, soñemos» (1903),³ en el cual considera «idea falsa» que «la catástrofe del 98 sugiera un inmenso bajón de la raza y de su energía», propone un plan de educación, que en la novela encargará a Atenaida: «Preciso es desencantar el viejo terruño [...]; preciso es vivificar la tierra. [...] Como el agua a los campos, es necesaria la educación a los entendimientos» (Pérez Galdós, 1903).

Al final de *La razón de la sinrazón* dicen Atenaida y Alejandro:

practicaremos la verdadera santidad, que consiste en cultivar la tierra para extraer de ella los elementos de vida, y cultivar los cerebros vírgenes, plantel de las inteligencias que en su madurez han de ser redentoras [...] Dos campos igualmente feraces nos ofrece la existencia humana: el campo físico y el campo espiritual.

En el prólogo a *Vieja España (impresión de Castilla)* (1907) de José María Salvaverría, la «madre España» es «desolado taller de nuestra historia». Galdós «se propone enterrar al Cid y a su recuerdo bélico» y, al mismo tiempo afirma que se precisa «un querer intenso para que el país de los Comuneros rescate su vigorosa personalidad, perdida en los repliegues oscuros del feudalismo caciquil». Es decir, don Benito rechaza la Castilla de nobleza guerrera —«el Cid»— de la historia oficial, para reivindicar la real, la del pueblo trabajador —los Comuneros— aplastada por el caciquismo de origen feudal. Es su «rechazo del sistema oligárquico dominante y [su] fe y [su] esperanza depositadas en las masas populares», en palabras de Víctor Fuentes (1982: 67). Estas ideas aparecen explícitas en *La razón de la sinrazón*, donde la feroz caricatura de la oligarquía que maneja la política para dominar la economía se contrapone a la idealizada maestra, «la criatura más laboriosa que se ha conocido», y no deja lugar a dudas interpretativas. En dicho prólogo anima a «infundirle [a Castilla] aliento y obligarla a sacudir su pesimismo perezoso y a escalar los altos escaños de la vida moderna», lo que vemos utópicamente realizado al final de *La razón de la sinrazón*.

Los finales de *Casandra*, de *El caballero encantado*, de *La razón de la sinrazón*, son sueños utópicos que responden a la animosa postura de don Benito, cuando todavía muy reciente la catástrofe de 1898, se autoalentaba con aquel célebre «So-

3. «Uno de los más célebres artículos de Galdós, [...] publicado (casi a modo de manifiesto programático de la revista) en el número inaugural de *Alma española* de noviembre de 1903» (Ara Torralba, 2004: 935).

ñemos, alma, soñemos» que, a más de un hermoso título, era, según vemos en su obra posterior, todo un programa a desarrollar.

Con estas obras, Galdós entra de lleno en la nómina de artistas cuyo «estilo tardío» remozó su creación porque, como explica Edward Said, «lo tardío es estar al final con la memoria intacta, y muy consciente del presente» (2009: 21). Como Beethoven, Mann, Adorno, Genet, Visconti..., Galdós «se convierte [...] en un comentarista escandaloso, extemporáneo, incluso catastrófico [aunque ofrezca un final felizmente utópico] del presente».

Bibliografía

- ARA TORRALBA, J. C. (2004), «Notas» a Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, Madrid, Espasa Calpe (930-936).
- BEHIELS, L. (1989), «El mito de la aventura del héroe en la obra tardía de Galdós», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert-Verlag (7-15).
- (1997), «El universo campesino como espacio alternativo en la obra tardía de Benito Pérez Galdós», J. Cova (ed.), *Historia, espacio imaginario*, Lille, Presses Universitaires de Septentrion (145-153).
- FUENTES, V. (1982), *Galdós demócrata y republicano. Escritos y discursos (1907-1913)*, Tenerife, Universidad de la Laguna.
- LÓPEZ MORILLAS, J. (1986), «Galdós y la historia: los últimos años», *Anales Galdosianos*, XXI (53-61).
- NUEZ CABALLERO, S. de la (1993), *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gándarias desde Santander (1907-1915)*, Santander, Pronillo.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1903), «Soñemos, alma, soñemos», *Alma Española*, 8 de noviembre, año I, 1 (1-2).
- (2004), «Prólogo a *Cassandra*», «Prólogo a *Vieja España*», «Rura», y «Soñemos, alma, soñemos» en J. C. Mainer (ed.), *Prosa Crítica*, Madrid, Espasa Calpe (184, 227-250, 859-864, 872-877).
- (2012), *La razón de la sinrazón*, en Dolores Troncoso (ed.), *Novelas completas*, t. IX, Madrid, Biblioteca Castro.
- RUIZ PÉREZ, Á. (2009), «Visión bucólica y regeneracionismo de Galdós», *VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (123-138).
- SAID, E. W. (2009), *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Barcelona, Mondadori.
- WHISTON, J. (2004), «Transformación y realismo en *La razón de la sinrazón* de Galdós», *VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (591-600).

Juan de la Rosa, crítico teatral

Irene VALLEJO GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

A mediados del siglo XIX, el vallisoletano Juan de la Rosa González (1820-1886) figuraba entre los críticos teatrales más destacados que escribían por entonces en la prensa madrileña.¹ Ejerció esta actividad brillantemente desde las páginas del diario liberal *La Iberia*, periódico político fundado en 1854 por su gran amigo y paisano Pedro Calvo Asensio. Habían sido condiscípulos en la Universidad de Valladolid y después en la de Madrid, donde ambos cursaron la carrera de Farmacia. Profesaron y defendieron con ardor el mismo ideario político progresista, y sintieron una gran atracción por el periodismo y la literatura.²

Cuando Calvo Asensio le llamó para que entrara a formar parte de la redacción de *La Iberia* y para que se ocupara especialmente de todo lo referente al teatro, él lo aceptó de buen grado. Además, tomó la decisión de abandonar su actividad como dramaturgo para dedicarse de lleno a la crítica. Así lo explicaba pasado el tiempo, en su artículo «Adiós a mis lectores»:

Cambié mi pluma de autor dramático por la de crítico, y desde entonces por creerlo incompatible, no volví a escribir nada para la escena, consagrándome, sin embargo, en cuerpo y alma a todo lo que con el teatro se relacionaba. Así, libre de lazos y de compromisos, podría a mi sabor juzgar a los autores y a los encargados de interpretar sus obras, sin atender a otra cosa que al mérito, dispuesto siempre a dar a cada cual lo que en mi concepto mereciese.³

1. En un artículo escrito por Francisco de Paula Madrazo en 1858, a la par que denunciaba la falta de «verdadera crítica», se refería a él como el único ejemplo notable en medio de un panorama desolador: «Hoy no vacilamos en decirlo, en el campo de la crítica profunda y concienzuda solo vemos un campeón denodado, a quien la soledad lejos de desalentar, le da nuevos bríos; aludimos al inteligente crítico de *La Iberia*, señor Rosa González.» (p. 282). Unos años después, Pedro Manuel Yago, en una elogiosa semblanza, le considera como el escritor joven que «vino a recoger el cetro de la crítica» que por distintas razones habían abandonado conocidos escritores como Guerra Orbe, Cañete o Hartzzenbusch (1864: 53).

2. Sobre cada una de las facetas que compartieron y la serie de trabajos que realizaron en común, véase el estudio de Ojeda y Vallejo (2001).

3. *La Iberia*, 29 de abril de 1866.

De este modo tan drástico daba por concluida una etapa que había iniciado con ilusión a mediados de los años cuarenta. Durante ese tiempo había compuesto un número significativo de obras originales, algunas en colaboración, y había hecho también arreglos de textos franceses para nuestra escena. Entre los títulos más exitosos de su producción cabe citar las comedias *Con razón y sin razón*, en tres actos y en verso, estrenada en el teatro Variedades el 6 de febrero de 1850, y *El honor y el dinero*, una adaptación en cuatro actos y en verso de *L'Honneur et l'argent* de François Ponsard, estrenada por Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona el 8 de febrero de 1854 en el Teatro del Príncipe.⁴

En calidad de crítico teatral realizó una importante labor periodística durante doce años.⁵ En este largo periodo escribió en la «Sección de Teatros», la «Revista de teatros», la «Gacetilla», etc. A partir de julio de 1857, habiéndose creado un segundo folletín coleccionable en el periódico, con el nombre de «El Álbum de *La Iberia*», Juan de la Rosa pudo disponer todos los domingos de un espacio más amplio que el que tenía asignado hasta entonces. Por tanto, la nueva sección le permitiría no solo comentar con detalle la actividad escénica desarrollada en los diversos coliseos de Madrid durante la semana, sino que también le brindaría la oportunidad de emitir juicios más razonados y serenos que las rápidas impresiones recogidas a vuela pluma la noche del estreno.⁶ Esta nueva ocupación de «folletinista dramático», como él la denominó alguna vez, fue la que le granjeó mayor popularidad. Con toda razón podía afirmar más adelante: «He sido más escritor literario que político, por más nunca haya rehuido —y en mi cuerpo llevo señales que lo acreditan— los compromisos que muchas veces surgen de las polémicas periodísticas».⁷

El mismo día que *La Iberia* salía a la calle, el jueves 15 de junio de 1854, el flamante crítico publicaba su primer artículo dramático en la «Sección de Varie-

4. Además de las dos piezas mencionadas, escribió las siguientes: *Perder fortuna y privanza* (1846); *A tal acción tal castigo* (1846); *El aventurero español* (1847); *Amor con amor se paga* (1848); *Juan sin pena* (1849); *Insultos de Alarcón* (1850); *El remedio del fastidio* (1850); *La esclava de su deber* (1851); *La gloria de la mujer* (1851); *La quinta en venta* (1851); *La dama del oso* (1852) y *Celos de un alma noble* (1853). En colaboración con Pedro Calvo Asensio compuso varias obras más, entre las que destaca el drama *Fernán González*, en dos partes (Vallejo, 2000).

5. Una serie de circunstancias adversas y desgraciadas le llevaron a tomar la decisión de dejar definitivamente la profesión periodística a finales del mes de abril de 1866. De este modo se despedía de sus lectores: «Abatido y fatigado mi espíritu, más que por el trabajo, que en realidad es poco, por los grandes pesares que ha producido en mi alma la pérdida de seres queridos ha llegado a ese periodo de postración moral en que todo cansa y en que se siente una necesidad absoluta de reposo y aislamiento» (*La Iberia*, 29 de abril de 1866).

6. Además del folletín dedicado a la novela por entregas, que era habitual en la primera plana, «El Álbum de la *Iberia*», ubicado en la última, según se anunciaba en el prospecto, saldría varios días a la semana y estaría dedicado a artículos de carácter variado: «político-burlescos y de costumbres, revistas de Madrid, reseñas teatrales, poesías, artículos biográficos y bibliográficos, de viajes, de descubrimientos importantes; en una palabra, todo cuanto pueda contribuir a hacer su lectura útil y agradable» (*La Iberia*, 19 de julio de 1857).

7. *La Iberia*, 29 de abril de 1866.

dades» y un par de días después el segundo, continuación del anterior.⁸ Uno y otro resultan de gran interés porque nos permiten conocer algunas circunstancias relativas a la situación que atravesaba el arte escénico español por aquellos años.

Comienza haciendo una serie de consideraciones sobre la función que debe desempeñar el crítico teatral. Muestra su desaprobación hacia quienes, en relación con los autores, practican la profesión como «un medio de satisfacer malas pasiones, convirtiéndose a menudo en personalidades que en vez de alentar a nuestra juventud la quitan la fe literaria, matando las más nobles aspiraciones de su alma». Tampoco acepta a los que se erigen en «censores inexorables de las obras ajenas», ni a aquellos otros que «dejándose arrastrar del espíritu de pandillaje» ponen en evidencia a sus amigos «prodigándoles elogios ridículos». En su opinión, el buen crítico, el que aspire a alcanzar reputación y a ser respetado, debe reunir una serie de cualidades:

Es necesario que el que la ejerza esté dotado de un fondo de rectitud y buena fe, y que, prescindiendo de las afecciones personales, se ocupe sola y exclusivamente de las obras. Es necesario que, antes de arrojar el desprecio sobre una producción, se haga cargo de los afanes y desvelos que ha costado al poeta, y de este modo, sin apartarse de la justicia, derramará en su crítica esa bondad que consuela, al mismo tiempo que corrige. Señalar solamente los defectos y ocultar las bellezas, más que de crítica, merece el nombre de envidia.

Aun reconociendo que él no es poseedor de todas esas nobles condiciones, no duda en proclamar su amor a la verdad: «Ella guiará nuestra pluma, y si desgraciadamente hallamos mayor campo para la censura que para el elogio, no será culpa nuestra, y sí del lastimoso estado en que la literatura dramática se encuentra en España». Una vez establecidos estos principios, centra su atención en las causas que han originado la decadencia de nuestro teatro. Deja muy claro que el problema fundamental no es la falta de buenos escritores, a pesar de que algunos de ellos se hayan ido retirando al sentirse postergados, mal valorados por la crítica y poco recompensados por su trabajo.⁹

A todas estas razones añade otra aún más importante, como es la escasez de buenos actores: «Sin ellos las más acabadas creaciones del talento humano aparecen lánguidas cuando no ridículas. Para que el espectador se conmueva, para que se deje arrastrar por el encanto del arte, es necesario que el actor se coloque a la altura del poeta». Además, señala que los pocos artistas notables que hay están desunidos. Ahora la época en la trabajaban en la misma compañía José Va-

8. Estos dos artículos aparecen sin firma. No será hasta mediados de 1857 cuando, ya siendo preceptivo, el nombre de Juan de la Rosa figure al pie de todos sus trabajos.

9. Los buenos escritores a los que se refiere De la Rosa son: Antonio García Gutiérrez, José Zorrilla, Tomás Rodríguez Rubí, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega y, entre los más jóvenes, Eulogio Florentino Sanz, Adelardo López de Ayala, Antonio Hurtado y Manuel Tamayo.

lero, Julián Romea y Joaquín Arjona. Piensa que de haber seguido así «la literatura dramática hubiera tomado nuevo impulso».

En el segundo artículo, insiste en la preocupante situación de los actores y continúa profundizando sobre este tema. Hace una certera valoración de las características de cada uno de ellos y explica más detalladamente las nefastas consecuencias que ha tenido para la escena la desunión de estos tres grandes intérpretes: Valero, con «aquella valentía de expresión que con tan prodigiosa facilidad sabe plegarse a todos los géneros», ha decidido marcharse a trabajar en teatros de provincia; Romea, «cuyos talentos artísticos se apresuran a reconocer hasta sus mismos enemigos», se queda al frente del Príncipe, aunque, salvo excepciones, rodeado de actores mediocres; y, por último Arjona, notable actor cómico, que se esfuerza por superarse cada día más en distintos coliseos en compañía de Teodora Lamadrid, «la más ideal de todas nuestras actrices», le parece, sin embargo, que no está dotado «para representar un carácter enérgico y valiente, y el público echa de menos allí la falta de otro primer actor». Una de las consecuencias de la dispersión de buenos actores es, según él, que los autores, si no quieren exponer sus obras a «correr el riesgo de una mala ejecución», han de escribirlas pensando antes en las facultades de un primer actor que las pueda interpretar, y con este factor condicionante «no es posible crear buenas obras dramáticas». Sin embargo, piensa que debería ser al contrario: «El poeta, pues, es el que ha de inspirar a los actores; de otro modo, las obras no tendrán más vida que la que alcancen aquellos para quienes se escribieron.» Es por ello por lo que, para estimular la creación dramática de calidad, recomienda a «los pocos actores notables» del momento que formen una compañía más completa, al tiempo que insta al gobierno a establecer «premios dignos a las mejores obras que se representen en el transcurso de cada año cómico».

Muchas de las ideas expresadas en estos dos artículos iniciales las seguirá manteniendo con una coherencia admirable hasta la finalización de su actividad periodística; es decir, hasta abril de 1866. En las páginas de *La Iberia* dejó constancia de los principales acontecimientos de nuestro teatro en un periodo de transición en el que confluyeron distintas tendencias estéticas. Procuró informarse a fondo y juzgar con imparcialidad las obras que se representaron cada temporada en los principales coliseos madrileños (Circo, Príncipe, Lope de Vega, Novedades, Zarzuela y Real). El número de piezas reseñadas por él es muy elevado, aunque la extensión dada a cada una de ellas varía mucho en función de su mérito e importancia.¹⁰

En el «Album de *La Iberia*» insertó sus mejores y más elaborados artículos de crítica dramática. Uno muy interesante, por lo que significó la obra en el contexto teatral del momento, fue el dedicado a la comedia *El tanto por ciento* de

10. Tomando como ejemplo el año de 1859, en el resumen que hace en el *Almanaque político y literario de La Iberia* contabiliza, entre originales y traducidas, 119 obras nuevas puestas en escena (1860: 109).

Adelardo López de Ayala, con motivo de su estreno en el teatro del Príncipe, la noche del 18 de mayo de 1861, a beneficio de Teodora Lamadrid.¹¹ La representación había constituido un acontecimiento cultural de primer orden, y fue acogida con unánime aplauso por el público y la crítica en general. En su extensa reseña, señaló especialmente la novedad que en la escena española suponía esta comedia, «una brillante y terrible protesta contra el materialismo grosero de nuestra sociedad». Analiza con detalle las principales partes del argumento, incluyendo una selección de textos, intentando así poner de relieve las numerosas bellezas de pensamiento y de estilo que encierra. En definitiva, todo son parabienes para López de Ayala, quien con su estimable trabajo «ha venido a levantar el teatro de la lamentable postración en que yacía».

A lo largo de su trayectoria, demostró ser un crítico serio e independiente, dotado de agudo ingenio, capaz no solo de apreciar y elogiar en su justa medida las cualidades y méritos artísticos de los escritores e intérpretes, sino también de censurar abiertamente y sin reparos los defectos y errores que a menudo observaba en las representaciones. Como cabe pensar, su actitud sincera y valiente no debió de ser del agrado de muchos. Él mismo era consciente de las reacciones adversas que suscitaba:

Entre los autores y actores dejo muy pocas simpatías, y esto se explica perfectamente si se considera que estando unos y otros como toda criatura humana más sujetos a errores que a aciertos, han tenido que sufrir por espacio de muchos años mayores censuras que elogios. Hay algunos que esto no lo perdonan fácilmente; pero luego que el olvido empiece a ejercer en ellos su natural influencia, esos odios y rencores dejarán de perseguirme.¹²

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente en relación con la situación de los actores y la permanente atención que continuó prestándoles, en este trabajo me he propuesto revisar aquellos artículos en los que Juan de la Rosa expresa su opinión al respecto de modo más claro y preciso.

A comienzos del año cómico de 1857, llegó a Madrid la célebre trágica Adelaida Ristori, al frente de una compañía italiana, para actuar en el teatro de la Zarzuela con un repertorio básicamente integrado por tragedias. Venía precedida de una gran reputación, avalada por más nunca haya rehuído —y en mi cuerpo llevo señales que lo acreditan— los compromisos que muchas veces surgen de las polémicas periodísticas, por los éxitos obtenidos en diferentes países europeos. El crítico de *La Iberia*, al igual que otros colegas de la prensa madrileña, hizo una amplia cobertura informativa de su estancia. Publicó una biografía de la actriz, reseñó con esmero cada una de sus representaciones y, con la finalidad de

11. Se publicó en *La Iberia* el 26 de mayo de 1861.

12. *La Iberia*, 29 de abril de 1866.

que pudieran comprender mejor la declamación en lengua italiana, ofreció a sus lectores el argumento de la obra que se iba a representar esa misma noche.¹³ Para su primera salida, la Ristori eligió la tragedia *Medea* de Legouvé, en palabras de Juan de la Rosa, «la más feroz y horripilante que se conoce en el teatro antiguo y moderno». Sin embargo, cuando la eminente actriz se presentó en escena, no tardó en deslumbrar al auditorio con sus extraordinarias facultades artísticas y portentoso genio, causando una impresión magnífica, inmejorable. Haciéndose eco del común sentir de los espectadores, escribía emocionado:

ya no se cuidaba del argumento, prescindía de lo que representaba, miraba a la artista, la seguía con ansiedad, sentía sus dolores, sufría su desesperación, se conmovía con su martirio, se horrorizaba de sus crímenes, y sin darse cuenta del desenfreno de aquellas pasiones, era presa del dominio de la actriz. ¿Y cómo no? El sentimiento, la ironía, el furor reconcentrado, el sarcasmo, la desesperación, el delirio, la dignidad de la reina herida, todo se pintaba instantáneamente en aquella fisonomía cuyos perfiles parecían acabados para toda clase de sensaciones.¹⁴

En sucesivas funciones, continuó representando tragedias (*María Estuardo*, de Schiller, *Mirra* de Alfieri, *Pia de Tolomei* de Marenco, *Rosmunda* de Alfieri, *Camma* de Montanelli, *Macbeth* de Shakespeare, *Francesca da Rimini* de Pelli-co, *Fedra* de Racine y *Giuditta* de Giacometti). Haciendo balance de las cuatro primeras, el crítico reconoce que en todas ellas, independientemente de su valor literario y del interés de su argumento, la Ristori brilla por igual:

Su talento universal sabe expresar con la misma verdad el furor que el sentimiento, la alegría que el dolor; y las fibras de su corazón responden igualmente a todos los afectos humanos. En su semblante se reflejan, como en un espejo fiel, todas las pasiones, todos los afectos, y ya se le ve descompuesto por el sufrimiento y la ira, como hermo-seado por el amor y la dignidad.¹⁵

Además del repertorio trágico, la compañía representó un pequeño grupo de obras pertenecientes a otros géneros: los dramas *Adriana de Lecouvreur* de Scribe y Legouvé y *Fazio* de Milman, la comedia *La locandiera* de Goldoni y algunas piezas breves. *Adriana*, puesta en escena el 12 de octubre en su versión italiana, era una obra bien conocida por el público madrileño, y se dio la circunstancia de que había sido repuesta pocos días antes en el teatro del Circo, interpretada una

13. El artículo biográfico sobre la Ristori apareció en *La Iberia* el 27 de septiembre de 1857. Este mismo texto se publicó posteriormente [1857] en Barcelona, A. Flotats.

14. *La Iberia*, 17 de septiembre de 1857.

15. *La Iberia*, 24 de septiembre de 1857.

vez más, con gran aplauso, por Teodora Lamadrid.¹⁶ Esta coincidencia hacía casi inevitable una comparación entre ambas representaciones, tanto por parte del público como por la crítica. Juan de la Rosa no rehuyó hacerlo en su reseña del 13 de octubre y, apelando a su amor a la verdad, emitió su parecer de modo sincero. Da por sentado que la Ristori no tiene rival en la interpretación del género sublime, pero ello no le impide reconocer que, al menos en este drama, la ejecución de la española se ajusta más y mejor al carácter del personaje:

Para nosotros, la Ristori en *Adriana* no ha conseguido eclipsar a Teodora. Nos ha parecido que por huir de la declamación trágica, ha caído esta eminente artista en el extremo opuesto, dando al carácter de Adriana cierta frialdad de que está exento. La Teodora nos ha hecho una Adriana más espiritual, más poética, y por lo tanto más interesante. La Ristori no ha conseguido, como ella, insinuarse en el ánimo del público, ni como ella tampoco conmover su corazón. En las escenas puramente cómicas en que no tienen lugar los grandes sacudimientos de la pasión, esta diferencia se ha hecho más notable todavía.

Para la función de despedida la Ristori repitió *Giuditta*, tragedia escrita expresamente para ella por Paolo Giacometti, que había estrenado seis días antes, cosechando otro gran triunfo: «Solo diremos que la gran trágica ha estado muy superior a todo lo que ha hecho anteriormente».¹⁷

La estancia de la célebre actriz había superado con creces las expectativas; había sido todo un éxito para los organizadores, y los críticos la valoraron, en su justa medida, muy positivamente. Juan de la Rosa atribuye a la Ristori el mérito de haber resucitado la tragedia en nuestra escena. Con el mismo entusiasmo sería recibida dos años después. Posteriormente, vendrían otras dos notables artistas italianas, Carolina Santoni (en 1861 y en 1862) y Carolina Civili (en 1864), con un repertorio preferentemente dramático. Ambas tuvieron también muy buena acogida. Refiriéndose a todas ellas, escribió:

La Ristori, la Santoni y la Civili forman esa trinidad artística tan rica de inspiración y de facultades. Las tres han sabido brillar con luz propia en las dilatadas esferas del arte, sin que tengamos que recurrir a comparaciones inconvenientes, cuando no odiosas, para colocarlas, sin que ninguna resulte humillada, en el alto puesto que por sus especiales condiciones y la índole de su talento han logrado conquistarse.¹⁸

16. La obra, traducida por Ventura de la Vega, se había estrenado por Teodora Lamadrid y Manuel Osorio, con éxito, en el teatro del Drama el 14 noviembre de 1851. Desde entonces se convirtió en una de las principales piezas del repertorio de la actriz española, y no faltó temporada en la que no se repusiera varias veces. Las últimas habían tenido lugar los días 3 y 4 de octubre de 1857.

17. *La Iberia*, 11 de octubre de 1857.

18. *La Iberia*, 12 de junio de 1864. Carolina Civili acabaría quedándose en nuestro país, trabajando también como actriz española. Sobre las compañías dramáticas italianas que actuaron en Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, véase I. Vallejo (2010).

El regreso de Matilde Díez a la escena madrileña, a comienzos de febrero de 1859, tras una larga gira, de seis o siete años, por América, le dio pie para redactar un extenso artículo sobre esta gran actriz.¹⁹ Había elegido para su reaparición, en el teatro del Circo, el drama *Borrascas del corazón* de Tomás Rodríguez Rubí, que ella misma había estrenado, con Julián Romea, once años antes.²⁰ El crítico evoca con emoción el ambiente que había rodeado aquel inolvidable estreno, en el que los aplausos, desde el comienzo hasta el final, interrumpieron frecuentemente la declamación de los actores. Matilde era en aquel entonces la actriz más sobresaliente de nuestro teatro:

dotada de una voz, cuyo sonoro y delicado timbre conmovía las más heladas fibras del corazón, y de una mirada elocuente y fascinadora que, empapada en lágrimas a través de las cuales hallaba con puro reflejo un destello de inspiración divina, tenía el irresistible poder de penetrar en el alma remontándola a desconocidas regiones, se había erigido en señora absoluta de todo el público, haciéndole pasar sucesivamente por las terribles y encontradas luchas de una mortal y prolongada agonía.

Recuerda que, por diversas razones, su prestigio se vio mermado y tomó la decisión de marcharse a América, y también puntualiza que, en su ausencia, Teodora Lamadrid «se encargó de ‘sostener el decoro y el prestigio del arte’». Ahora que Matilde ha vuelto, no desea otra cosa que entre ella y Teodora haya concordia, porque las dos «tienen ancha y dilatada esfera en que brillar».

Su retorno había despertado una inusitada expectación: «El anchuroso Circo ha sido estrecho a la aglomeración de espectadores, y los billetes de las cuatro o seis primeras representaciones se han visto agotados con prodigiosa prontitud».²¹ Era el reencuentro con una excelente e inolvidable actriz, que para muchos seguía siendo la mejor.

Antes de referirse a los grandes aplausos con que fue recibida, y premiada su actuación, dedica unos párrafos a comentar la situación de la artista que ha vuelto a ver. Advierte al lector sobre la influencia del público, tanto para explicar la del que ha tenido en América —que habiendo «hecho de ella su ídolo, puede haber contribuido con sus gustos a que la actriz haya dado rumbo distinto a sus facultades»—, como para prevenir la del que probablemente tendrá ahora en Madrid, un público que mayoritariamente está compuesto por «sus antiguos y entusiastas admiradores», pero también por otro sector:

más libre, más independiente en sus juicios y más legítimo representante de la nueva generación que asoma [...]. Ambos se encuentran hoy agitados por unos mismos de-

19. *La Iberia*, 6 de febrero de 1859.

20. Esa primera representación tuvo lugar en el teatro del Príncipe, el 29 de septiembre de 1847.

21. El teatro del Circo y el de la Zarzuela eran entonces los de mayor aforo de Madrid.

seos; pero como que los dos tienen diversos puntos de partida, pueden disentir fácilmente y establecerse entre ellos una línea divisoria funesta para la artista.

En cuanto a la función que acababa de presenciar, no quiso pasar por alto algunos de los fallos que observó. En su opinión, *Borrascas del corazón* es una obra pasada de moda, que no se aviene enteramente al gusto actual, por lo que, al haber elegido este drama, la actriz se «había colocado de antemano en un terreno desventajoso». Tampoco quedó del todo satisfecho con la actuación de la señora Díez:

El principal defecto de Matilde, nace de la exageración de su escuela, puramente española. La gala, la riqueza y sonoridad de nuestro idioma imprimen en todas nuestras creaciones, un carácter lírico muy marcado. La estructura de nuestros versos, su cadencia, su majestad, su abundancia rítmica, exigen el canto. Pero es necesario que el actor tenga el maravilloso instinto de suspenderle oportunamente para apartarle a las necesidades del diálogo, a sus inflexiones, a su intención, y entonces es cuando realiza el bello ideal del arte, tal como nosotros comprendemos y le sentimos.

Matilde canta demasiado el verso, y de aquí la falta de claro-oscuro que se advierte en su manera de decir, que llega a hacerse monótona, como una nota musical reproducida constantemente y sin alteración.

Advirtió ese amaneramiento en los tres primeros actos, pero también señala con satisfacción cómo supo evitarlo en el cuarto, en el que la encuentra sublime «dando a su conmovedora voz los distintos tonos que requiere el sentimiento». Y a propósito de su voz, la percibe «algo más opaca», ya no «tan pura, tan armoniosa y tan elástica» como antes. No obstante, todavía la identifica como la de la artista que tanto admiraba: «aún resuena en nuestro corazón una magia irresistible; aún nos hace sentir emociones por mucho tiempo muertas. En una palabra: ¡aún es Matilde!».

Estas mismas impresiones —«amaneramiento mientras no llegan los momentos supremos de la pasión y sublime cuando estos han llegado», así como el haber «perdido algo de aquel timbre purísimo» de su voz— son las que vuelve a sentir poco tiempo después en la representación del drama *Amor de madre*.²² Sin embargo, cuando juzga su interpretación en comedias de nuestros clásicos, como en *La niña boba* de Lope o *Mari-Hernández la gallega* de Tirso, le parece inimitable.²³

La buena armonía entre los primeros actores que ahora trabajaban en el Circo (Romea, Arjona, Lamadrid y Díez), tal y como Juan de la Rosa había deseado, duraría poco tiempo. A mediados de abril de ese año, él mismo anuncia, con pesar, que Matilde había decidido no seguir con ellos en la próxima temporada.²⁴

22. *La Iberia*, 20 de febrero de 1859.

23. *La Iberia*, 27 de marzo y 14 de abril de 1859, respectivamente.

24. *La Iberia*, 17 de abril de 1859. Antes de dar esa noticia, que inserta al final, bajo el epígrafe «Última hora», De la Rosa había dedicado todo su artículo a explicar las razones por las que debían permanecer uni-

La actriz cosecharía después nuevos triunfos en el teatro del Príncipe con la compañía dirigida por Manuel Catalina.²⁵

Apenas iniciada la temporada cómica de 1865, se produjo en Madrid un brote epidémico de cólera, que, entre otras consecuencias, provocó el cierre temporal de la mayor parte de los teatros. Uno de los pocos que continuó funcionando fue el del Príncipe. La empresa había logrado reunir un amplio grupo de artistas, a cuyo frente figuraban como primeros actores y directores Julián Romea y José Valero, y como primeras actrices Teodora Lamadrid, Josefa Palma y Salvadora Cairón.²⁶

A raíz de la reposición del drama histórico de Luis Eguilaz *Las querellas del Rey Sabio* en el referido coliseo,²⁷ Juan de la Rosa aprovechó para censurar a los actores encargados de su ejecución, incluido José Valero, por la marcada inclinación que notó en ellos a exagerar sus respectivos papeles, llegando, por lo ridículo, a provocar la hilaridad entre el público incluso en momentos dramáticos:

Aquello, más que declamar, es desgañitarse. Entre los *exagerados* merece especial mención el señor Pizarroso. Verdad es que la índole del drama, que tiene mucho de relumbrón, pide cierto tono enfático, pero los actores del Príncipe han ido en esta ocasión con sus roncós gritos hasta un punto deplorable.²⁸

Esta llamada de atención no debió de surtir el menor efecto, puesto que unos días después se escenificó la conocida obra de Hartzenbusch *Los amantes de Teruel*,²⁹ en la cual tuvo ocasión de ver una vez más a Antonio Pizarroso, a la sazón primer actor de carácter anciano de la compañía, actuando con su peculiar estilo: «abandonarse sin tener para qué a esas exageraciones y violencias que forman lo que tendremos que llamar su escuela». ³⁰ Lamenta que la declamación en nuestro teatro haya caído en dos extremos, «o frialdad o bramidos». Con el deseo de

dos: «Nosotros no concebimos ya un teatro que responda dignamente y a las aspiraciones del público sin que figuren en él estos cuatro nombres: Romea, Arjona, Matilde y Teodora. Si falta uno solo de estos nombres, el cuadro queda descolorido e imperfecto: es más, resulta destruido».

25. Con esta compañía trabajó en el referido teatro hasta 1865 y después, en la temporada siguiente, en el teatro del Circo. Son numerosas las obras en las que el crítico de *La Iberia* menciona la esmerada ejecución de la actriz, entre las que cabe citar *Por derecho de conquista*, nuevamente traducida del francés por Manuel Catalina «para dar más desarrollo al papel» interpretado por Matilde (*La Iberia*, 15 de abril de 1860); *Mañana* de Juan de Coupigny, *La oveja descarriada* de Narciso Serra, *Venganza catalana* de Antonio García Gutiérrez y *La sociedad de los trece*, traducción del francés (Scribe) de Ventura de la Vega.

26. La lista de todos los componentes de dicha compañía se publicó en el periódico *La España* el 13 de septiembre de 1865.

27. El drama se representó los días 17, 18 y 19 de octubre. Fueron sus principales actores José Valero, Salvadora Cairón, Antonio Pizarroso y Cándida Dardalla. El reparto completo figura en la cartelera del *Diario Oficial de Avisos de Madrid*.

28. *La Iberia*, 20 de octubre de 1865.

29. Estuvo en cartel los días 25 y 26 de octubre de 1865 (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*).

30. *La Iberia*, 29 de octubre de 1865.

que Pizarroso se corrija, recurre ingeniosamente a la autoridad de Shakespeare. Le pide a él, y también a Valero, que tenga muy en cuenta lo que se dice en la escena VIII del acto tercero de *Hamlet*, cuyo texto reproduce íntegro,³¹ donde el protagonista aconseja prudentemente a dos cómicos acerca del modo más conveniente y adecuado de declamar sin caer en defectos censurables.

En ese mismo teatro, la noche del 24 de febrero de 1866 tuvo lugar el esperado estreno de la tragedia *La muerte de César*. Desgraciadamente, su autor, Ventura de la Vega, había fallecido unos meses antes, sin poder ver representada su más lograda producción.³² Dado el amplio reparto que exigía la obra, la ejecución de la misma contó con un nutrido número de actores. Los principales papeles corrieron a cargo de Julián Romea (César), José Valero (Bruto), Teodora Lamadrid (Servilia) y Antonio Pizarroso (Marco Antonio). La empresa puso todos los medios para que la función resultara espectacular. Contó con cuatro excelentes decoraciones nuevas, pintadas por Ferri y Busato, que fueron muy elogiadas. Como cabría suponer, esta primera representación fue, a la vez, un relevante acto cultural y social. El distinguido público que llenaba el coliseo presenció con verdadero interés el desarrollo de la obra, cuyo mérito literario ya conocía, y la aplaudió con entusiasmo. Al final, se rindió homenaje a Ventura de la Vega. En el escenario se mostró «cubierto con un crespón negro el busto del insigne poeta, que fue coronado por los actores con lujosas coronas [...]». Julián Romea leyó unos versos escritos por el hijo del autor.³³

La tragedia permaneció en cartel hasta el día 13 de marzo. Por lo general, las críticas fueron relativamente benévolas a la hora de juzgar la interpretación de la misma. Sin embargo, la de Juan de la Rosa, publicada el día 4 de ese mismo mes, fue, en el amplio sentido del término, rigurosa. Denunció sin reservas que la ejecución de cada uno de los actores había sido «deplorable»:

Si Ventura de la Vega hubiera podido ver el aspecto grave y solemne que en aquellos momentos presentaba el teatro, de seguro se habría sentido orgulloso al encontrarse con un público como puede sentirse el autor más exigente. ¡Pero qué grande hubiera sido su dolor, qué amargo su desencanto, cuando al volver los ojos a la escena se hubiera encontrado de repente a César sin voz, a Bruto sin grandeza, a Servilia llorona,

31. Tomado de la traducción hecha por Leandro Fernández de Moratín.

32. Desde finales de octubre de 1865, los periódicos de Madrid informaban de que ya habían comenzado los ensayos de la tragedia «para poner en escena a la mayor brevedad». Se sabe que Vega, después de dar a la imprenta su obra (en 1863), no había dejado de hacer gestiones para que *La muerte de César* se estrenara en el teatro del Príncipe y fuera representada por los mejores actores del momento. La correspondencia que intercambió con Julián Romera, José Valero, Hartzenbusch, Barbieri o Miguel Vicente Roca, el empresario del citado teatro, deja bien patente la ilusión que tenía por ver escenificada su obra más querida, la que había elaborado con tanto esmero durante años. Sobre el autor y esta obra, véanse, entre otros, José Alonso Montero (1951) y Joaquín Montaner (1954).

33. Todos estos detalles de la primera representación, y el reparto completo de los personajes y actores, se publicaron en el diario *La Época*, el 25 de febrero de 1866.

a Marco-Antonio hinchado, a Casio pretenciosillo y hueco, a Decio-Bruto amanerado, a Quinto-Ligario quejumbroso, a Publio-Siro desdeñoso, a Casio sin inteligencia, a Cicerón sin saber hablar, y a los demás personajes sin acertar a decir bien una frase ni aún por casualidad! ¡Ah! Si esto hubiera llegado a presenciar, ¡cómo se habría arrepentido de aquel ardiente y generoso deseo de ver puesta en escena su querida tragedia, sueño que con tan tenaz insistencia acarició durante el último periodo de su vida!

En su artículo puso en cuestión el sistema interpretativo de Romea, basado en la «naturalidad», cuando lo ha pretendido aplicar a la tragedia, así como otras peculiaridades del gran actor:

A falta de voz, buscamos en el gesto, en la acción, en la apostura, algo que nos die-
ra a conocer la grandeza y majestad del héroe romano: nada encontramos más que una naturalidad afflictiva; esa naturalidad tan seductora en la comedia de costum-
bres, pero que bajo el manto de un César degenera en prosaico y mortal amanera-
miento. [...] Tiene además el señor Romea un defecto, para nosotros imperdona-
ble, y es el de no abdicar jamás de su personalidad para asimilarse y confundirse
con el personaje creado por el poeta. [...] El señor Romea, ya represente a un hé-
roe, ya a un humilde artesano, es siempre el señor Romea. Verdad es que su gran
talento nos hace olvidar de continuo este defecto; pero no por eso dejará de ser fun-
dada nuestra observación.³⁴

Tampoco disculpó algunos defectos relativos a la puesta en escena, reparan-
do especialmente en lo inapropiado del vestuario: «Los directores de este teatro,
señores Romea y Valero, no han sabido presentarla con el decoro y propiedad en
los trajes que la obra reclamaba». A su modo de ver, la representación de *La muer-
te de César* sirvió, sobre todo, para:

demostrar a los más obcecados que los viejos actores del Príncipe no sólo son impo-
tentes para *regenerar el arte*, como al principio se dijo con tono enfático, sino que ni

34. Ya José Zorrilla, en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, había señalado este rasgo de la personalidad artística de Romea, excelente para la comedia de costumbres, pero arriesgado a la hora asignarle determinados papeles dramáticos. Así lo expresaba en el diálogo que mantuvo con el actor a propósito de la puesta en escena de su drama *Traidor, inconfeso y mártir*:

«Tú eres Julián Romea, y puedes serlo en la comedia actual: pero el drama es un cuadro, es un paisaje, cuyas veladuras, que son el tiempo y la distancia, se entonan de una manera ideal y poética, en cuyo campo jura y se tira a los ojos la verdad de la naturaleza, la realidad de una personalidad: yo necesito un personaje para el papel de mi rey D. Sebastián.

—Y le tendrás, Pepe, le tendrás: —exclamó Julián.— ¡Qué diablos de autores! A vosotros os toca escribir y a nosotros representar.

—Eso, eso quiero; que representes, no que te presentes.» (*Obras completas. II*, Valladolid, Santarén, 1943: 1819).

aún son capaces de conservar sus buenas tradiciones, que es lo que todos teníamos derecho a esperar, atendidos sus nombres y antecedentes.

En su libro *Los héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*, Julián Romea no tardó en responder a las críticas recibidas y explicar las razones que había tenido para interpretar *La muerte de César* como lo había hecho.³⁵ Mostró su desacuerdo con aquellos que creían que la «entonación trágica» ha de tener un determinado «sello particular», relativo al tono, la acción, el gesto o las posturas *académicas* y poco más, sin detenerse en otras cuestiones esenciales. Expuso sus ideas con claridad y revisó los principales hitos en la trayectoria histórica del arte de la declamación. Pretendió demostrar que su «sistema» era válido para cualquier género:

Guiado por la fe de mis convicciones, he recorrido en mi larga carrera todos los géneros, viendo si había alguno que, lógica y razonablemente, no admitiese el sistema de la naturalidad; y muchas, repetidas, muy trascendentales experiencias, han venido siempre a confirmar mi pensamiento de que *el arte es la verdad*.

Culminó su defensa afirmando que en *La muerte de César* había puesto en práctica sus ideas estéticas, en la seguridad de que habían sido aprobadas por el propio autor: «He hablado, no he declamado: he procurado hacer de César *un hombre* natural y sencillo, como lo son cuantos tienen verdadera conciencia de lo que valen.»

La reseña dedicada al estreno de la tragedia de Ventura de la Vega fue, sin duda, la más importante que redactó Juan de la Rosa antes de abandonar definitivamente la actividad periodística. Con su marcha desaparecía de la prensa madrileña un gran analista dramático. Por la manera de entender la verdadera función del crítico, por su amplia concepción del fenómeno teatral y por su admirable estilo literario, se le podría considerar un aventajado seguidor de Larra.³⁶ Los numerosos artículos que publicó, especialmente los insertados en el folletín semanal de *La Iberia*, constituyen una inapreciable fuente de información que permite seguir muy de cerca la historia de nuestro arte escénico en un periodo particularmente interesante.

35. Se publicó en Madrid, Imprenta de Francisco Abienzo, 1866. Este texto y el *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* han sido editados recientemente por Jesús Rubio Jiménez, acompañados de una documentada introducción (2009).

36. A raíz de su fallecimiento, en una nota necrológica así se le valoraba: «Se distinguió muy joven como autor dramático, aplaudido en aquella época; pero su reputación de crítico rayó a mayor altura, siendo el continuador del ilustre Figaro y compartiendo con Balart la penosa cuanto ingrata tarea de corregir los extravíos y errores del mal gusto en las obras escritas para el teatro» (*La Iberia*, 29 de noviembre de 1886).

Bibliografía

- MADRAZO, F. de P. (1858), «La prensa y el teatro», *La España Artística*, II, 37 (281-282).
- MONTANER, J. (1954), *El estreno de La muerte de César de Ventura de la Vega, (1866)*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- MONTERO ALONSO, J. (1951), *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*, Madrid, Editora Nacional.
- OJEDA, P. y VALLEJO, I. (2002), *Pedro Calvo Asensio (1821-1863). Progresista puro, escritor romántico y periodista*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- ROMEA, J. (2009), *Manual para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes en el teatro (Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia)*, ed., introducción y notas de J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos.
- ROSA GONZÁLEZ, J. de la (1860), «Teatros», en *Almanaque político y literario de La Iberia, para el año bisiesto de 1860*, Madrid, Imprenta y Redacción de La Iberia (105-110).
- (1862), «Año dramático de 1861», en *Almanaque político y literario de La Iberia, para 1862*, Madrid, Imprenta y Redacción de La Iberia (242-246).
- VALLEJO, I. (2000), «*Fernán González*, drama histórico romántico de Juan de la Rosa y Pedro Calvo Asensio», en *Homenaje a José María Martínez Cachero. III*, Oviedo, Universidad de Oviedo (667-681).
- (2010), «Compañías dramáticas italianas en Madrid (1857-1884)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVI, pp. 279-313.
- VALLEJO, I.; OJEDA, P. (2001), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*.
- YAGO, P. M. (1864), «D. Juan de la Rosa González», *El Museo Literario*, 7 (53).

La raza y el racismo como elementos estilísticos en obras de teatro ochocentistas

Mercedes VIDAL TIBBITS
Howard University

En la obra *Panchito*, de Morales de Castro, alguien comenta, al enterarse de que su amigo va a casarse con una mujer negra: «Pues no comprendo su gusto/en contraer matrimonio/con quien al mismo demonio/es capaz de dar un susto» (1865: 27-28). El siguiente diálogo entre Víctor y Lucía es de *Negro y blanco*, de Manuel Silvela y Antonio Barreras:

VÍCTOR. Es la peor de todas las manías. Está inaguantable con sus negros.

LUCÍA. A quienes, por más que digan, yo no tengo por hombres.

VÍCTOR. Ni yo tampoco. A lo sumo les concedo que son una especie de monos.

LUCÍA. Tienes razón (1851: 5).

Estas citas son unos ejemplos de los innumerables que encontramos en las, aproximadamente, ochenta obras de teatro ochocentistas en las que aparecen personajes negros. La mayor parte de estas obras, unas de las cuales son comedias y otras dramas, transcurren en el Caribe, generalmente en Cuba, y un pequeño porcentaje de ellas son adaptaciones o traducciones al castellano de obras francesas. Empleamos la denominación «comedias» para referirnos, en general, a obras pertenecientes al llamado «género chico», tales como juguetes, episodios, apropósitos cómico-líricos, sainetes, zarzuelas, y otros. En cuanto a los «dramas», todos son, más bien, melodramas.

Muchos críticos proponen que el estilo es lo que individualiza a un autor y, así mismo, una obra literaria. De entre ellos citaremos a Carsten Henrik Meiner: «In a surprisingly general way poetics, from say Aristotle to Riffaterre, has endowed the concept of style with one single function: that of identifying the individuality of texts. [...] In rhetoric and in literary theory, style expresses how a text deviates in an individual way» (1998: 157). Si aceptamos al pie de la letra este razonamiento y otros semejantes, podríamos afirmar que las obras de teatro que nos ocupan no tienen estilo, pues sería prácticamente imposible reconocer a un autor a través de cualquiera de ellas, o identificar una u otra sin ayuda de algún detalle específico, como el nombre de un personaje, por ejemplo. Pero como ex-

isten muchos y diversos conceptos de estilo, podemos emplear para analizar estas obras un concepto diferente, inspirado, en parte, en los postulados de Roger Fowler. Aunque él estudia la novela, sus palabras pueden igualmente aplicarse al teatro. Escribe Fowler: «My general point is that structures “in the text” imply patterns of relationships, and systems of knowledge, in the community which has produced the text and its readers» (1977: 124). Y, continúa: «[The writer] chooses patterns of language which encode in conventional ways his community’s organization and valuation of their experiences. These choices are expressed by linguistic patterns which [...] signal a diversity of conventions» (1977: 126). Los dramaturgos que comentaremos pertenecen a una «comunidad», con una organización y unos valores similares, que se reflejan en sus textos. Los aspectos que estos textos tienen en común pueden ser considerados como la base del estilo «de grupo» que comparten los autores. En este ensayo nos proponemos identificar y enfocar nuestro análisis en las principales particularidades de este estilo, que está ligado directamente al propósito de los dramaturgos al escribir sus obras y, en los dramas específicamente, al papel que estos desempeñan dentro de la sociedad peninsular ochocentista.

El objetivo es o bien divertir al espectador, en el caso de las comedias, o bien, en el de muchos de los dramas, presentar el punto de vista del autor en relación con el sistema esclavista, que se manifiesta, generalmente, en un ataque más o menos vehemente contra la crueldad e injusticia inherentes en ese sistema. Los chistes y las situaciones cómicas en unas y las situaciones trágicas en otras tienen como componentes fundamentales ciertos elementos relacionados con la raza, específicamente la raza negra, de uno o varios de los personajes, por lo que podemos afirmar que la raza y/o el racismo, en sus variadas manifestaciones, son una parte esencial del estilo de estas obras. No se incluirán en este estudio obras publicadas en la última década del siglo, cuando se peleaba por la independencia de la isla, pues en ellas el mensaje central es un mensaje abiertamente político de apoyo incondicional a la autoridad de la madre patria y a la abnegada labor de los jóvenes soldados españoles, y los personajes negros son generalmente insurrectos, a quienes se les desprecia y se les insulta no como miembros de otra raza sino, al igual que a los insurrectos de raza blanca, como enemigos de España y de su soberanía.

El estilo de un autor, según Gilles Deleuze, incluye, entre otros elementos, una crítica moral y política: «[...] identification of style as the means of a writer’s original vision. As such, style entails both ethical and political critique, and releases new possibilities of individuation and becoming» (citado en Hughes, 2010: 269). Deleuze se refiere a la visión individual de cada autor, y quizás no estuviera de acuerdo en aplicarla, como hacemos, a nuestro grupo de dramaturgos. Pero no la aplicamos a todos ellos. Aquí debemos hacer una distinción que iremos repitiendo a lo largo del estudio: aunque dramas y comedias comparten elementos estilísticos de tipo general, únicamente en aquellos se puede hablar de una actitud crítica, sea moral o social, la cual aparece en la mayoría de ellos, o política,

la cual no es tan frecuente. La motivación para el empleo de personajes negros en las obras cómicas es distinta a la de su empleo en los dramas, sin embargo, en todas las obras esos personajes son presentados, en parte, a través de imágenes, comparaciones y conceptos ofensivos, basados en estereotipos racistas; pero en los dramas aparece también la perspectiva opuesta, representada por personajes que tienen una visión amplia y compasiva del mundo y de los hombres. Luis Quintana Tejera, en un artículo sobre el estilo de Balzac se pregunta: «¿De dónde provienen los elementos discursivos que nuestros narradores utilizan frecuentemente?». Y continúa: «En el pasado cultural de los pueblos arraiga quizás la esencia que daría fundamento a la respuesta que se necesita.» Aplicando este intento de respuesta a las obras que analizamos, podríamos acercarnos a una explicación: ya que la presencia física del negro no era habitual en la España de la época, y no lo había sido por uno o dos siglos, la sociedad en general parece sentirse distanciada de las personas de esa raza, por lo que aparentemente ciertos elementos de esa sociedad no consideran cruel o, al menos, de mal gusto, hacer burla de ellas. El empleo de imágenes, comparaciones y conceptos semejantes, cuando no idénticos, en cada una de estas obras, es, precisamente, la base de su estilo y la de nuestra tesis en este trabajo. Esos estereotipos podrían agruparse en tres categorías generales: el primero, que es el más obvio y el más utilizado, es su aspecto físico, específicamente su color, que inspira símiles con animales u objetos inanimados feos, desagradables o nocivos; en segundo lugar, el habla de muchos de ellos, salpicada de errores gramaticales y de pronunciación; y, en tercer lugar, su inteligencia, considerada inferior a la de los blancos. Incluso cuando el personaje tiene un físico agraciado, habla correcta y educadamente, y da muestras de talento y agudeza, si su piel tiene aunque sea un ligero tono negro o se le pueden atribuir antepasados o sangre negra, es víctima de un tratamiento humillante y, como no, estereotipado. En las comedias estos estereotipos son expresados por muchos de los personajes, sin distinción de clases, ya que no hay en ellas una visión ética, social o política que el autor quiere formular. En los dramas, sin embargo, esta visión es el punto central de la obra, y son los personajes considerados «malos» quienes los articulan, mientras que los personajes «buenos» defienden con vehemencia juicios opuestos. En cuanto a la opinión, o quizás podríamos decir la visión, de sí mismos que manifiestan los personajes negros, es también generalizada, especialmente en los dramas y, por tanto, parte esencial del estilo: lamentan su deplorable suerte, la cual atribuyen a su color, a la vez que la consideran, hasta cierto punto, lógica, por la misma razón. Muchos de ellos se sienten orgullosos de su inteligencia, de sus valores humanos y morales, de su fortaleza, pero casi podríamos decir que aceptan, con más o menos resignación, su sufrimiento y su triste destino como una de las consecuencias de haber nacido negros.

A muchos personajes negros se les designa, simplemente, por su color. O bien son directamente los autores quienes lo hacen, o los otros personajes. Esto refleja la falta de respeto que por ellos tiene la sociedad que, para emplear una palabra moderna, les «ningunea» como individuos y como miembros de ella. *Tres*

blanchs i un negre, de E. Aulés y Garriga, es un ejemplo óptimo: el hombre negro no tiene nombre en la lista de personajes, pero los tres blancos sí lo tienen; además, es mudo. El silencio del hombre negro es significativo de su papel en la sociedad: se le ve, incluso más que a otras personas, pues su apariencia es distinta y, por tanto, llama más la atención, pero no se le escucha; su voz, o sea, lo que pueda decir o, por extensión, lo que pueda pensar, no tiene importancia. En cuanto a su color, no afecta ni la acción ni el contenido humorístico, un blanco podría hacer el mismo papel; sin embargo, el color es, incluso, parte del título, probablemente como indicación al público de que la pieza es ligera, divertida. Creemos que es por esta misma razón por la que muchas de las obras pertenecientes al género chico incluyen la palabra «negro» en el título y, lo que es peor, chistes, muy crueles a veces, basados en la negrura, como hemos visto al principio de este estudio. Citaremos otro ejemplo, este de *Los dos esclavos*, de Antonio Roig Civera: el soldado Carrasco se despide de un grupo de mujeres negras diciendo «Adiós, morcillas» (1886: 53), a pesar de que le hubiera sido muy fácil al autor emplear otra palabra de tres sílabas que fuera más amable.

De mayor interés es el empleo del color de la piel de los personajes en los dramas pues, como se ha comentado ya, varía según sea quién lo emplea: los personajes que defienden la abolición de la esclavitud repiten una y otra vez que a nadie se le debe tratar de manera diferente (léase cruel, brutal, inhumana, etc.) a causa de su color, mencionan las cualidades de las personas negras e insisten en que la raza de una persona no indica un cierto tipo de carácter o personalidad; por otro lado, los personajes racistas, que son invariablemente los «malos» o, en ocasiones, sirvientes o soldados con poca cultura, consideran inferiores a los negros y con frecuencia se dirigen a estos, sean o no esclavos, empleando el color como insulto y como base para comparaciones y expresiones ultrajantes. En *La cadena rota*, de Faustina Sáez de Melgar, por ejemplo, uno de los personajes, dirigiéndose a unos esclavos, dice:

[...] vuestra abyecta raza sirve
tan solo para el trabajo (1998: 70).

En *Los negros*, de Wenceslao Ayguales de Izco, el esclavizante Guillermo exclama:

[...] nada se hace de provecho
con gente de Bercebú
como esos negros malditos (1836: 159).

Mientras que en *La cadena del esclavo* (1867), de Miguel de los Santos Barrios, un personaje afirma que hay gente que

considera y estima
 á los hombres por sus méritos,
 fijándose solamente
 en el color de sus hechos (1867: 12).

De todos los puntos expuestos en este estudio, estilísticamente este es quizás el más interesante, a causa de que el contraste formal del lenguaje de unos y otros refleja el contraste filosófico, conceptual, o cultural entre ellos.

La significación de la raza en la vida de una persona en esa época la evidencian con extrema claridad las múltiples ocasiones en las que es el mismo personaje negro quien menciona, con profundo dolor, su color, reconociendo repetidamente que el color es la causa de su infelicidad, sea esta la esclavitud misma o bien el hecho de que su amor no es correspondido si el objeto de ese amor es una mujer o un hombre blancos, como ocurre con frecuencia. Los términos que usan para expresar su tristeza y desespero son semejantes en todos los dramas, no muy distintos al lamento del rey Gondar, en *El negro y la blanca* (1802), de Vicente Rodríguez de Arellano:

[...] naturaleza endurecida
 de horrorosa color tiñó mi cuerpo [...] (1802: 3).

Mucho se ha escrito acerca de la habla de los negros en obras españolas publicadas a partir de la Edad Media, especialmente en el Siglo de Oro. No deseo repetir lo dicho por otros críticos o por mí misma, ni detenerme en los detalles de la jerga empleada por numerosos personajes de las obras que analizamos, cuyas particularidades son casi idénticas a las de sus hermanos de raza en esas obras escritas varios siglos antes, pero ya que la manera de expresarse los personajes, especialmente en el teatro, es un factor estilístico esencial, apuntaremos un par de consideraciones de tipo general. En primer lugar se debe destacar que el uso de esa jerga, prevalente en las comedias, no se limita únicamente a ellas, sino que aparece también en varios de los dramas, los menos trágicos, siempre con propósito humorístico, en boca de esclavos, generalmente, o de sirvientes cuyo papel es semejante al del «gracioso» del teatro del Siglo de Oro. Usualmente son muchachos jóvenes, joviales y vivarachos, en ocasiones muchachas también jóvenes, alegres y retozonas, fieles a su amo, o a su ama, a quien ayudan por afecto, no por interés. La segunda observación pertinente es que muchos de los dramas están escritos en verso y tanto los esclavizantes como los esclavizados emplean el mismo castellano erudito y refinado, demasiado elegante para poder ser utilizado por hombres recién llegados de África, aunque fueran reyes o imponentes guerreros en su país, o por esclavos que han nacido, han vivido y han trabajado siempre en los campos. Si a esto se añade que algunos de los comentarios o diálogos de estos últimos tienen un contenido que podríamos calificar de filosófico (en relación a la libertad, el amor, la vida, la muerte, etc.), el resultado es un len-

guaje culto que suena, por tanto, tan falso, que le resta credibilidad al personaje y, hasta cierto punto, fuerza dramática a la obra. Por otro lado, es innegable que un personaje que expresa sus sentimientos con elegancia y elocuencia provoca más fácilmente la simpatía y la comprensión de quien le escucha, o sea, del público, lo cual explica su empleo en los dramas. Algunos autores intentan justificarlo mediante un técnica recurrente: ciertos esclavos o esclavas, generalmente hermosos y de piel clara, han recibido una esmerada educación en casa de sus amos.

El último estereotipo que comentaremos, aunque estilísticamente tiene menos relevancia que los otros dos pues no es tan frecuente, es la limitada inteligencia de las personas negras que, unida a una mayor resistencia corporal que los blancos a duras condiciones físicas, las hace semejantes a animales. En varios países y durante varios siglos, especialmente en el XVIII y el XIX, se popularizaron ciertas teorías pseudocientíficas que alegaban demostrar la reducida capacidad cerebral de los negros y, por tanto, su falta de inteligencia. Estas teorías eran esgrimidas por cualquier persona de cierta educación que quería presentar un argumento sólido para explotar a los negros y para someterlos a duros y crueles castigos. Este es el aspecto del racismo que se manifiesta en los dramas. Los personajes no letrados no necesitaban una base científica para apoyar sus insultos: muchos de ellos, generalmente mujeres o criados, en las comedias, así como algunos criados en los dramas (y también bastantes de los soldados o sus criados en las obras cuya acción transcurre durante las luchas por la independencia de Cuba) comparan a los negros con diferentes animales, generalmente con los monos, un insulto doble ya que hace referencia a la falta de inteligencia y también a su aspecto físico. El empleo de estas comparaciones responde, como el de los otros estereotipos, a querer hacer reír. Pero, así como en los dramas la enorme insensibilidad, podríamos decir la crueldad, hacia la raza negra que implican estas imágenes queda, hasta cierto punto (y solo hasta cierto punto pues lo dicho no se puede borrar) compensada por las palabras y acciones de los personajes que consideran a los negros iguales a los blancos, en las comedias esta compensación no aparece: ahí quedan las burlas, repetidas por unos y otros, sin que nadie salga en defensa de los agraviados o, al menos, indique que lo dicho es injusto o insultante.

Como puede sobreentenderse por lo expuesto aquí, la actitud hacia la raza negra que aflora en muchas de estas obras y que constituye uno de sus elementos estilísticos principales, nos atreveríamos a asegurar que el más importante, se manifiesta de dos maneras que, aunque diferentes, tienen un resultado semejante: unos personajes son abiertamente racistas, y por lo general sus ideas quedan compensadas por personajes cuyos principios antagónicos tienen una gran fuerza moral y triunfan/se imponen, si no a nivel de la acción, pues no consiguen lo que desean, sí en cuanto al mensaje de humanidad e igualdad entre los hombres que imparten; otros personajes y, por tanto, los autores que los han creado, parecen inconscientes de que sus palabras, sus chistes, sus bromas constituyen verdaderos ejemplos de racismo, un racismo quizás más disimulado, pero tan evi-

dente, aunque no tan físicamente doloroso, como el racismo patente en la conducta inhumana de los esclavizantes.

Antes de concluir queremos apuntar una posibilidad de estudio de algunos o muchos de los elementos analizados aquí con el fin de llegar a una visión cuantitativamente más exacta del estilo de este grupo de autores. Josep Guia en «Hacia una caracterización fraseológica de los estilos literarios» indica que un

fraseologismo generalizado (fg) es una porción de texto que, conteniendo determinados términos dotados de contenido semántico, se presenta repetido (en el corpus analizado o fuera de él), con una cierta estabilidad y una significación discursiva análoga en las distintas recurrencias, sin que la repetición conlleve necesariamente fijación (2000: 75).

Y, en su estudio, propone y define «los conceptos básicos para el desarrollo y la formalización de una *fraseología generalizada*, con la finalidad de construir una teoría que permita caracterizar fraseológicamente los estilos literarios» (2000: 75). Dado el elevado número de repeticiones de todo tipo en estas obras, aplicando el método analítico propuesto por Guia podríamos cuantificarlas según su modalidad y establecer una fraseología generalizada de los dramas y las comedias ochocentistas que incluyen a personajes negros.

No se puede disociar una obra literaria, especialmente una obra dramática, del lugar y la época en que se ha escrito, ya que va dirigida a un público que la juzgará, aplaudiéndola o rechazándola, no solamente por sus valores literarios, sino también, frecuentemente, por su contenido social, moral o político. David Gies, en la conclusión a *El teatro en la España del siglo XIX*, parafraseando a Jesús Rubio Jiménez («Melodrama y teatro político») declara que «el teatro era política en el sentido más general, pero también lo era en tanto en cuanto reflejaba las polémicas, los temores, las ideologías y los deseos de la España del XIX» (1994: 491-92). Los elementos estilísticos que forman la base del grupo de obras que acabamos de analizar someramente están basados en la realidad social de la época, en los valores morales y en las ideas políticas en vigor, tanto del público como de los autores, en cuanto a la raza y la esclavitud, en el momento en que aquellas se estaban escribiendo, en otras palabras, en ellas hay una conexión indiscutible entre el estilo y la raza, la raza negra, de algunos de los personajes, y las actitudes racistas de muchos otros, ya que la abolición de la trata, primero, y, más tarde, de la esclavitud, eran temas de interés en la España ochocentista, especialmente para algunos sectores de la sociedad.

Bibliografía

- AULÉS Y GARRIGA, E. (1871), *Tres blancs i un negre*, Barcelona.
 AYGUALS DE IZCO, W. (1836), *Los negros*.

- BLANC Y NAVARRO, L. (1873), *Romper cadenas*, Madrid.
- FOWLER, R. (1977), *Linguistics and the Novel*, London, Methuen.
- GIES, D. (1994), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge UP (491-92).
- GUIA, J. (2000), «Hacia una caracterización fraseológica de los estilos literarios», en Gloria Corpas (ed.), *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares (75-93).
- HUGHES, J. (2010), «Deleuze, Style and Literature», *Literature Interpretation Theory*, 21,4 (269-84).
- MEINER, C. H. (1998), «Deleuze and the Question of Style», *Symploke*, 6, 1 (157-73).
- MORALES DE CASTRO, R. (1865), *Panchito*, Madrid.
- QUINTANA TEJERA, L. (2009), «Recursos de estilo y características del discurso balzaciano», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/esbalzac.html>
- RODRÍGUEZ DE ARELLANO, V. (1802), *El negro y la blanca*.
- ROIG CIVERA, A. (1886), *Los dos esclavos*, Valencia.
- SÁEZ DE MELGAR, F. (1879) (1998), *La cadena rota*, ed. de E. Pérez-Rasilla, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- SANTOS BARRIOS, M. de los (1867), *La cadena del esclavo*, Madrid.
- SILVELA Y DE LA VILLEUZE, M., BARRERAS, A. (1851), *Negro y blanco*, Madrid.



U

B

Universitat de Barcelona

Publicacions i Edicions