SOCIEDAD DE LITERATURA
· ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX ·

La crítica literaria en el siglo XIX

Marisa Sotelo Vázquez
Blanca Ripoll Sintes
Ana González Tornero (eds.)

UBe

La crítica literaria en el siglo XIX

SOCIEDAD DE LITERATURA
· ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX ·

La crítica literaria en el siglo XIX

Marisa Sotelo Vázquez
Blanca Ripoll Sintes
Ana González Tornero (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

Fecha de edición: 2024

ISBN: 978-84-1050-045-7

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

Índice

Presentación. 10

La crítica literaria durante el Romanticismo

La crítica a la obra de Antonio de Trueba en México
Montserrat Amores. 13

La crítica literaria a la obra del duque de Rivas desde tres perspectivas: la correspondencia, la prensa y la visión galdosiana
Antonio Arroyo Almaraz. 28

Tres cuentos de Jacinto Salas y Quiroga, Eugenio de Ochoa y Ángel Gálvez al servicio del progreso social
Julia Bernal Ferriz. 38

Juan Nicolás Böhl de Faber visto a través de sus cartas a Agustín Durán
Carmen Calzada Borrallo. 51

El buen y el mal romanticismo. Espronceda y el romanticismo español en la prensa alemana entre 1835 y 1842
Mercedes Comellas 62

Cartografía del romanticismo en la crítica literaria de Enrique Gil y Carrasco
José María Ferri Coll. 79

Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos, de Juan Martínez Villergas (1817-1894)
Asunción García Tarancón 89

Patricio de la Escosura, crítico literario
Raquel Gutiérrez Sebastián. 103

Críticas y reseñas de libros de viajes en el Viejo y el Nuevo Mundo: tras los pasos de Enrique Gil y Carrasco y Manuel Payno
Raquel Pérez Valle. 112

La evolución del relato de viajes en el *Semanario Pintoresco Español*
Nieves Pujalte Castelló 128

La crítica literaria en la primera época del *Semanario Pintoresco Español* (1836-1842)
Enrique Rubio Cremades. 137

Gustavo Adolfo Bécquer, crítico literario
Jesús Rubio Jiménez 148

La teoría crítica de Félix José Reinoso sobre el dialecto poético en los prolegómenos románticos
Fátima Rueda Giráldez y Manuel Contreras Jiménez 167

Jacint Verdaguer ante la crítica privada epistolar
Joan Santanach Suñol 182

La crítica y la prensa en el siglo XIX

Los retratos literarios como proyección de presencia: "Escritoras españolas" de María Pilar Sinués de Marco en *El Correo de la Moda* (1861-1862)
Susana Bardavío Estevan. 198

Breve semblanza de quince críticos literarios docentes del siglo XIX vinculados a Cataluña y/o a Mallorca
Carles Bastons Vivanco 214

El antirromanticismo de una sedicente revista femenina. *El Iris del Bello Sexo: Periódico de literatura y costumbres* (Santiago de Compostela, 1841)
José Manuel González Herrán 228

Josefa Pujol, directora-propietaria de *El Parthenon. Revista de Literatura, Ciencias y Artes*. Un caso peculiar en la prensa de la Restauración
Elena Losada Soler 245

La crítica ante las crónicas de las exposiciones universales del siglo XIX
Julia Morillo Morales 258

Fobia a la novedad poética: críticos andaluces contra simbolistas y decadentistas
Emilio José Ocampos Palomar. 273

¿Escribir/leer con sambenitos? La disociación entre teoría y praxis escritural en la obra de Concepción Gimeno de Flaquer
Antonio Francisco Pedrós-Gascón 288

"La semana en el cartel" de la *Ilustración Artística*: un ojo de la cerradura hacia el rol de la mujer y las principales tendencias culturales de las últimas décadas del siglo XIX"
Ambra Pinello 302

La recepción crítico-literaria en la *Ilustración Artística*: las aportaciones de Emilio Castelar
Assunta Polizzi. 314

Zola e Ibsen a finales del siglo XIX. La labor crítica de José Ortega Munilla
Blanca Ripoll Sintes 325

Benito Pérez Galdós y la crítica

Función del crítico y función de la crítica: el pensamiento de Manuel de la Revilla
Marta Cristina Carbonell 339

La reciprocidad de la influencia: Mesonero Romanos, Galdós y el oficio de contar la historia
Toni Dorca 350

La recepción de la obra de Galdós en la prensa norteamericana de su tiempo
Ana M.ª Freire López 362

La masculinidad como marco crítico de *La familia de León Roch*: Giner de los Ríos, Revilla y Clarín
David R. George, Jr. 377

Benito Pérez Galdós como corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires (1884-1905): la crítica a través del retrato literario
Valeria Grancini 386

Padres entre remordimientos: Galdós ante la masculinidad limitante
Sergio Martín Jiménez. 401

Ramón del Valle-Inclán, crítico de Benito Pérez Galdós
Ermitas Penas Varela 414

Benito Pérez Galdós: de la crítica literaria a la crítica política
María Isabel Rovira Martínez de Contrasta. 427

Benito Pérez Galdós, los cuentos inverosímiles y la crítica literaria
Assunta Claudia Scotto di Carlo 437

El prólogo alógrafo en la crítica literaria del siglo xix. De Alcalá Galiano a Galdós
Margalida María Socías Colomar. 448

Benito Pérez Galdós y Narcís Oller: la configuración del personaje-tipo en sus novelas
Cristina Tejerina Medina 459

Emilia Pardo Bazán, crítica; la crítica y Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán, crítica cultural. Autopresentación y poder de convicción en *La nueva cuestión palpitante*
Lieve Behiels. 471

Concomitancia entre la crítica literaria y la obra de Emilia Pardo Bazán a finales del siglo xix
María Luisa Guardiola Tey 479

Las discrepancias de doña Emilia con el cervantismo de la época
Isabel Navas Ocaña 487

En torno a la primera obra traducida al japonés de Emilia Pardo Bazán por Daigaku Horiguchi
Eizo Ogusu 494

De la crítica a la cátedra: *El lirismo en la poesía francesa* de Emilia Pardo Bazán
Marisa Sotelo Vázquez 510

Emilia Pardo Bazán y la crítica biográfica
Dolores Thion Soriano-Mollá 520

De críticos y de crítica

Un hombre que amaba las montañas: la crítica paisajística de Francisco Giner
Ana González Tornero 535

La recepción crítica de *Pepita Jiménez* (1874): convergencias y divergencias
Alba Guimerà Galiana 549

Una lectura neohistoricista de *La sociedad presente como materia novelable* de Benito Pérez Galdós y la *Contestación al discurso*... de Marcelino Menéndez Pelayo
Vladimir Karanović 565

Jacinto Octavio Picón (1852-1923), crítico literario en la España de la Restauración
Aymar Mackaya 576

Retórica del alcantarillado y otras hierbas: la definición descaminada de novela naturalista en la crítica española del siglo xix
Gemma Márquez Fernández 589

La crítica literaria entre generaciones, géneros y literaturas en *Vida Nueva* (1898-1900)
Patricia McDermott 602

Carlos Coello resucita a Cervantes
Juan Molina Porras 614

Alarcón, el primer escritor español decimonónico traducido al japonés
Takako Otsuki 619

Menéndez Pelayo y Calderón. Un odio difícil de admitir
Borja Rodríguez Gutiérrez 631

Flaubert y Clarín: crítica y novela
Adolfo Sotelo Vázquez 645

El teatro ante los críticos

Los inicios periodísticos de Ignacio José Escobar como cronista y crítico de teatros
Ana Isabel Ballesteros Dorado 657

El prólogo como medio transmisor de la teoría literaria y teatral de Jacinto Benavente
María Pilar Espín Templado 672

La falibilidad de los juicios en la crítica teatral decimonónica. A propósito de *La esposa del vengador* (1874), de José Echegaray
José Luis González Subías 689

La dramaturgia de José Echegaray a través de la mirada crítica de Manuel de la Revilla
Raquel Velázquez Velázquez 699

Presentación

Más de setenta profesores e investigadores, procedentes de universidades o centros de investigación y docencia de diferentes países —España, Francia, Italia, Inglaterra, Bélgica, Serbia, Estados Unidos, Japón—, y miembros de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX se reunieron entre los días 25 y 28 de octubre de 2022 en la Facultad de Filología y Comunicación de la Universidad de Barcelona. El marco fue el IX Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, titulado La Crítica Literaria en el Siglo XIX, temática escogida mediante votación de todos los socios a partir de una serie de propuestas sugeridas en la asamblea general del 8 de noviembre de 2018.

Veinte sesiones agruparon las comunicaciones presentadas por los socios, en torno a temas variados y con el denominador común de la crítica decimonónica: "La literatura romántica desde la crítica", "La crítica en la prensa decimonónica", "La recepción crítica del Romanticismo", "Juan Valera, crítico y entre críticos", "Poesía y crítica decimonónica", "En torno a Benito Pérez Galdós", "De crítica, novela y epistolarios en el siglo XIX", "Benito Pérez Galdós y la crítica", "La recepción crítica del teatro decimonónico", "La crítica desde los paratextos y la prensa", "Del Romanticismo al realismo", "El naturalismo en España", "Críticos entre Cataluña y España", "Emilia Pardo Bazán, crítica literaria", "Desde Marcelino Menéndez Pelayo", "La crítica literaria y Emilia Pardo Bazán", "Crítica literaria y prensa femenina", "Del viaje a la ecocrítica", "Prensa, escritoras y crítica literaria" y "Fin de siglo". Queremos destacar, asimismo, la organización, por primera vez en nuestra historia como Sociedad, de dos mesas de jóvenes investigadores en literatura del siglo XIX: la convocatoria fue un auténtico éxito y permitió el recíproco intercambio entre jóvenes doctorandos y la SLESXIX, con el ánimo de favorecer los estudios decimonónicos y rejuvenecer las actividades de la Sociedad.

Este volumen se presenta ante sus posibles lectores como representación rigurosa de las comunicaciones expuestas en el congreso y como panorámica completa de todas las sesiones que lo conformaron. El libro se ha organizado a partir de seis grandes bloques: "La crítica literaria durante el Romanticismo" (integrado por 14 trabajos); "La crítica y la prensa en el siglo XIX" (10 artículos); "Benito Pérez Galdós y la crítica" (11 trabajos); "Emilia Pardo Bazán, crítica; la crítica y Emilia Pardo Bazán" (6 artículos); "De críticos y de crítica" (10 contribuciones); y "El teatro ante los críticos" (4 trabajos).

La Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX se encamina, desde esta publicación, hacia la futura convocatoria de su X Coloquio. En la última asam-

blea general de socios de 2022, renovó el comité científico y su junta directiva, por lo que queremos aprovechar esta ocasión para agradecer la disposición y la dedicación a todos los profesores e investigadores que integraron el comité y la junta salientes, en especial la pulcritud y la generosidad del Dr. José Manuel González Herrán, que ocupó la presidencia entre 2014 y 2022.

Concluimos con el grato y obligado párrafo de agradecimientos a cuantos colaboraron en la organización, financiación y funcionamiento del IX Coloquio. En el acto de apertura pudimos contar con la presencia y el apoyo de la vicedecana de la Facultad de Filología y Comunicación, la Dra. Ana Moya, y de la directora del Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación, la Dra. María Luisa Sotelo; y en el de clausura, con el decano de nuestra facultad, el Dr. Javier Velaza. Asimismo, queremos agradecer la contribución económica del Decanato de la Facultad de Filología y Comunicación, y del Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Universidad de Barcelona.

La Junta Directiva de la SLESXIX

La crítica literaria durante el Romanticismo

La crítica a la obra de Antonio de Trueba en México

Montserrat Amores
Universitat Autònoma de Barcelona

A pesar de tratarse de un escritor de segundo orden en las historias de la literatura española, Antonio de Trueba (1819-1889) consiguió una notable celebridad durante la segunda mitad del siglo XIX. Con la publicación en 1852 del *Libro de los cantares* y sus numerosas reediciones, se adscribió a la poesía popular convirtiéndose en el afamado Antón el de los Cantares. A partir de 1859 sus cuentos se multiplicaron en la prensa periódica y se reunieron sucesivamente en diez volúmenes. De menor alcance fueron sus novelas históricas, como *El Cid Campeador* (1851), *Las hijas del Cid* (1859) o *La paloma y los halcones* (1865), frente a las de costumbres populares: *Cielo con nubecillas* (1871), *El gabán y la chaqueta* (1872), *Mari-Santa* (1874) o *El redentor moderno* (1875). Su obra se ajusta y contribuye a la consolidación de los valores morales y estéticos del "canon isabelino". Que en 1862 la reina sufragase la quinta edición de *El libro de los cantares* y las segundas de los *Cuentos de color de rosa*, *Cuentos populares* y *Cuentos campesinos* editadas en la Imprenta de D. Luis Palacios le proporcionó a Trueba el impulso que necesitaba para conseguir cierta notoriedad, al conferirle un carácter institucional. El espacio representado en sus obras, sobre todo el de la comarca vizcaína de las Encartaciones, supuso la ampliación de la cartografía de las letras españolas de su tiempo.

Ciertamente, Trueba ocupa un modesto papel junto con José Selgas, Eulogio Florentino Sanz, Narciso Campillo o Vicente Barrantes, entre otros, como renovador de la poesía romántica. Fue, con Fernán Caballero, un incansable recopilador de cuentos folclóricos y un amable escritor costumbrista vascongado. Sin embargo, su obra debe ocupar un lugar fundamental e insoslayable en el proceso de construcción de la identidad colectiva por su popularidad durante las agitadas décadas de los sesenta y setenta del siglo XIX, pues en ellas se dirimió el paso del realismo romántico al que cultivaría la generación de la Restauración, y empezaron a deslindarse las diferencias entre la literatura española y otras literaturas nacionales.

La proyección europea de Trueba, sobre todo en Francia, fue notable. Sus cuentos y poesías se tradujeron al francés y al alemán y formaron parte de varias antologías. Algunos periodistas y escritores le dedicaron diversos artículos publicados en la prensa europea. Antoine de Latour lo destacó entre los nuevos escritores en un artículo publicado en la *Revue Britannique* en 1862 y le dedicó un extenso capítulo en sus *Études sur l'Espagne contemporaine* (Latour, 1864: 36-155), y Louis-Lucien Lande escribió un largo artículo sobre la vida y obra del autor, publicado en la *Revue des Deux Mondes* en 1876.[1]

Más interesante puede ser analizar la recepción crítica de la obra de Antonio de Trueba al otro lado del Atlántico en un momento en el que las nuevas repúblicas intentan construir su identidad nacional sin poder sustraerse de un pasado, una lengua y una cultura compartidos con la española. En el caso de México, España es un referente cultural que se percibe como problemático, en una época "particularmente importante en la historia de las letras mexicanas, pues se gestaba en ella lo que podemos llamar con propiedad literatura mexicana" (Martínez, 1951: 45). Como advertía Ignacio Manuel Altamirano en "Carta a una poetisa" (1872), los mexicanos empezaban a analizar las creaciones literarias españolas con espíritu crítico:

> Aquí en México, señorita, todavía no nos hemos atrevido *todos* a dar el *grito de Dolores* en *todas* materias. Todavía recibimos de la exmetrópoli preceptos comerciales, industriales, agrícolas y literarios, con el mismo "temor y reverencia" con que recibían nuestros abuelos las antiguas reales cédulas en que los déspotas nombraban virreyes, prescribían fiestas, o daban la noticia interesante del embarazo de la reina.
>
> Así es que basta a nuestra juventud que hayan llegado a nuestras librerías las obras de un don Fulano de Tal cualquiera, impresas en Madrid y recomendadas por un aviso de periódico, para que las consideremos desde luego como cosa sobrenatural y digna de leerse y de imitarse.
>
> —¡Ah! ¡Mire usted que este libro vino de España —dice el primer pelucón a quien usted pregunta en la calle, y que se da toda la importancia de un don Timoteo, de un literatazo del tiempo de Bustamante y de Alamán! Y como los muchachos, particularmente los meticulosos, suelen tener a esos vestigios por oráculos infalibles, he aquí cómo una recomendación tan poco fundada pone en boga sandeces que no valen un ardite [...].

1. José Fernández Espino tradujo el artículo de Latour para la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes de Sevilla* (Domínguez Guzmán, 1969: 323). El de Lande se publicó como apéndice en la edición de 1876 de los *Cuentos del hogar*, traducido y comentado por el mismo Trueba.

> Sin embargo, ya la generación de ahora va siendo menos asustadiza, ya va comprendiendo lo que significa la independencia de México y, aceptando sus trascendencias, ya se atreve a examinar lo que llega de España, y así como aplaude y admira lo bueno de allá, censura lo malo y lo desdeña. He ahí el principio de una regeneración saludable y sensata (Altamirano, 1996: 247-248).

Me centraré en la crítica de la obra de Trueba en el periodo más intenso de la recepción de su obra en México, durante las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XIX. Son veinte años de agitada vida política en los que, tras la intervención tripartita y la instauración del Segundo Imperio (1863-1867), se rompen las relaciones diplomáticas entre España y México. Estas no se restablecerían hasta 1874, durante la República Restaurada (1867-1876), y a partir de 1876 se impondría el modelo cultural francés durante el Porfiriato. Sin embargo, como ha mostrado en sus estudios Erika Pani, resulta igualmente sustancial considerar la profundidad y concentración del legado cultural español:

> [...] y la presencia física de los españoles como productores de cultura e ideología. La obra de hombres como Clavé, Vilar, Zorrilla, Zamacois, De la Portilla y la actitud de muchos intelectuales mexicanos demuestran que, en el intento de crear lo mexicano, en el siglo XIX, no se podía —y en muchos casos no se quería— separar radicalmente lo mexicano de lo español. Esto último representaba para muchos un elemento legítimo del bagaje cultural propio. México y España pertenecían a un mismo mundo, si bien algunos mexicanos realizaban esfuerzos importantes por desgajarse de él (Pani, 1999: 252).

Se trata, además, de un momento en el que la comunidad española muestra su cohesión en la ciudad de México con la fundación del Casino Español (1864) y se consolida una plataforma de periódicos y de editoriales liderados por españoles, como Anselmo de la Portilla, Adolfo Llanos y Alcaraz, Niceto Zamacois o Telésforo García, que intentaban cumplir con las necesidades del colectivo español en México y acercar las dos comunidades lectoras. Periódicos como *La Iberia* (1867-¿1876?), *La Colonia Española* (1873-1879) o *El Centinela Español* e impresores y editores estrechamente relacionados con la comunidad española se muestran como piezas sustanciales para la continuidad del sustrato español en México (Mora, 2015).[2] Las redes de escritores y empresarios culturales establecidas entre los dos países son esenciales para explicar la presencia de literatos españoles en la República. Por otra parte, el proyecto literario de Trueba y su imagen de escritor popular, cuya obra exaltaba los valores del liberalismo burgués basado en la laboriosidad, la moderación y la moralidad, acrecentados con el

2. En 1877 la República contaba con aproximadamente 6.380 españoles en México y 1.300 en la Ciudad de México (Gamboa Ojeda, 1999: 87). La *Estadística* de 1887 registra 9.553 españoles en el país (Secretaría, 1956: 34).

catolicismo y el patriotismo, hacían su obra susceptible de convertirse en un posible modelo para la literatura mexicana.

1. La obra de Antonio de Trueba en México

Un primer análisis del catálogo de periódicos disponibles en la Hemeroteca de México y del Catálogo de la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales de México ofrece información lo suficientemente significativa como para establecer tres etapas en la recepción de la obra de Trueba en la República. El primer texto del escritor que se publica en México es de 1859. Se trata de la leyenda "Jaun Zuría", reproducida por el *Diario Oficial del Supremo Gobierno*. Sin embargo, habrá que esperar hasta 1862 para encontrar las primeras noticias sobre Trueba y la publicación de algunas poesías y cuentos del escritor en periódicos mexicanos, como *La Sociedad* o *El Monitor Republicano*. Entre 1866 y 1872 se editan sus primeros volúmenes de cuentos (*Cuentos populares* y *Cuentos de vivos y muertos*, ambos en la Imprenta de M. Villanueva, editor mexicano nacido de padres españoles) y varias narraciones y poesías en diarios y revistas mexicanas. Trueba adquiere cierta notoriedad como poeta popular. Desde 1866 se anuncia la venta de ediciones de obras del autor en la Librería Madrileña de Juan Buxó. Así, el 20 de diciembre de 1874, *La Iberia* informa sobre la venta de *Mari-Santa* junto con, entre otras, *Cosas del día* de Selgas, y el 13 de agosto de 1875 *La Colonia Española* comunica a sus lectores que ya pueden comprarse en la imprenta de la casa la novela de Trueba junto con *El sombrero de tres picos* de Alarcón o *Siete años en África* de Adolfo Llanos.

Además de la llegada de las ediciones de sus libros a Ciudad de México mediante la Librería Madrileña, se publican en el país dos de sus novelas (*El gabán y la chaqueta*, en 1874, y *Mari-Santa*, en 1875) y sus *Narraciones populares* (1876); la primera, en el folletín del diario *El Siglo Diez y Nueve*, dirigido por el editor mexicano liberal Ignacio Cumplido; la segunda y el volumen de cuentos, en la imprenta de La Colonia Española. Todas estas impresiones demuestran el diverso e incluso dispar horizonte de expectativas que se abre en el público lector mexicano: por un lado, los lectores estrechamente ligados a España que leerían los textos de Trueba como un vínculo gracias al que se reencuentran espacial y emotivamente con el país; por otro, aquellos que verían refrendados en las obras del escritor español los valores morales que pueden transferirse a la República, independientemente de su ideología política.

Son los años centrales, 1873 y 1875, en los que se publican los artículos de crítica literaria sobre las obras de Antonio de Trueba que se van a analizar en este trabajo. Por entonces, algunos periodistas españoles emigrados a México, especialmente Anselmo de la Portilla a través de las páginas de *La Iberia*, trasladarán a las páginas del periódico un número considerable de artículos políticos del autor, procedentes de *La Época* o *El Cascabel*, coincidiendo en España con

los meses previos a la Restauración borbónica y centrales en la tercera guerra carlista. De la Portilla se había trasladado a México en 1840; diez años después fundaba el periódico *El Español* y, en 1867, *La Iberia*, con el apoyo del Casino Español y con el propósito de fortalecer los vínculos entre españoles y mexicanos (Gutiérrez Hernández, 2008: 78; Mora, 2015: 155). Son igualmente, como se verá, los años de publicación en el mismo periódico de las reseñas de Victoriano Agüeros a las obras de Trueba.

A partir de entonces y hasta su muerte, la presencia del escritor en las librerías y en la prensa mexicanas se concreta en la edición del volumen *Cuentos de madres e hijos* (1880), el juguete dialogado *El expósito* (1879) y el volumen misceláneo *De flor en flor* (1883). Los periódicos relacionados con la comunidad española en México y, también, los conservadores mexicanos dirigidos a las familias cristianas publican una muestra nada despreciable de sus poesías y cuentos. La imagen de Trueba es la de un escritor popular, cantor y narrador de sentimientos y ficciones campesinas apropiados especialmente para el público infantil (Amores, en prensa).

2. La "literatura del hogar" de Antonio de Trueba

El Siglo Diez y Nueve, periódico liberal representante del México independiente de Ignacio Cumplido, no solo publica una de las novelas de Trueba, *El gabán y la chaqueta*, sino que además ofrece en sus páginas dos comentarios críticos dispares de sus obras. El primero pertenece a Manuel de Olaguíbel (1845-1900), autor del artículo "La literatura del hogar" que publicó el diario los días 14, 15 y 16 de enero de 1873 dividido en tres capítulos. El texto formaba parte del volumen *Después de la lectura. Ensayos literarios*, volumen misceláneo que recoge breves reseñas, algún artículo costumbrista y reflexiones en torno al arte, la religión o la patria.

En "La literatura del hogar", Manuel de Olaguíbel, miembro del Liceo Hidalgo y cofundador del Círculo Literario Gustavo Adolfo Bécquer (1877-¿1878?) (Ademe González, 2016: 9), califica la literatura del momento como realista e identifica ese membrete, procedente de lo que los ingleses llaman *Homely* y los alemanes, *Heimlich*, con aquellas creaciones que representan "los sencillos y honrados cuadros de la vida doméstica, debidos a la pluma de los grandes maestros" (Olaguíbel, 1873: 40). En ellas el hombre encuentra la virtud. Su lectura fortalece el amor a la familia, a la patria y a los nobles sentimientos. A continuación, Olaguíbel presenta a aquellos autores cuyas obras encarnan este tipo de literatura: en la inglesa, los cuentos de Navidad de Charles Dickens —elude al Dickens humorístico y satírico—; en la sueca, el *Diario de un pobre vicario de Wilshire* de Heinrich Zschokke; las *Aventuras de una luciérnaga* de Johanna Kinkel en Alemania; en Francia, las novelas nacionales de Erckmann-Chatrian, entre las que destaca *El amigo Fritz*.

Antonio de Trueba es el representante español de este tipo de literatura que puede encontrarse en sus *Cuentos de color de rosa* y en sus poesías, de las que Olaguíbel reproduce dos incluidas en el *Libro de las montañas*.

> Trueba es el tipo del vizcaíno inteligente. Corazón de oro, sabe encontrar en sus obras de prosa y verso las escenas más tiernas, el lenguaje más delicado para conmover. Idólatra de su patria, evoca los recuerdos de la noble Cantabria y hace que aún los extranjeros admiren y amen a las Provincias Vascongadas; apasionado por los goces de la familia, habla directamente al corazón de las madres. Por esto sus libros han alcanzado la más dulce de las glorias, sobre ellos caen siempre, como otras tantas bendiciones, las lágrimas purísimas del enternecimiento.
>
> Hay en las obras de Trueba cierto perfume de honradez que ensancha el corazón, junto con el colorido tan dulce, con una entonación tan tierna, que indudablemente cansará al lector despreocupado, pero que las ha hecho populares do quiera que se conserven esos dos tesoros que el autor ha cantado: la religión y la familia [...]. Casi todas las composiciones de Trueba debían ser admitidas en las escuelas, con el objeto de exaltar en los corazones infantiles la honradez y el patriotismo, el amor al trabajo y a la libertad (Olaguíbel, 1873: 48-49).

Olaguíbel describe y reseña al Trueba sensible y emotivo, cuyas obras despiertan el amor a la patria, a la familia, a la fe. Adviértase la importancia que adquiere para este crítico el público en el que encontrará mejor acomodo: las madres y los niños, lectores de revistas dedicadas a la lectura familiar, como *La Familia* (1883-1892), en la que se publicarán algunos de sus cuentos y poesías a lo largo de la década de los ochenta.[3]

En lo que concierne al continente americano, Olaguíbel adscribirá a este tipo de literatura "las novelas y cuentos de Nathaniel Hawthorne y de Isaac Marvel"[4] (Norteamérica) y a Jorge Isaacs y su *María* (América del Sur). Finalmente, en la tercera parte del artículo y centrándose en México, señala a los escritores eminentes de su país: "Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Manuel Peredo, Manuel Flores, Francisco Guzmán, José Rosas, Justo y Santiago Sierra, José M.ª Roa

3. En *La Familia* se publican: "De patas en el infierno" (16, 24 de mayo y 1 de junio de 1884) (8-10, 8-11, 4-6); "La buenaventura" (24 de abril y 1 de mayo de 1884) (3-6, 9-11 de 1884); fragmentos de "Lo que es poesía" (8 de julio de 1884) (5-7); "Los consejos" (1 y 8 de marzo de 1886) (241-242, 354-357); "El sacristán de Garaizar" (1, 6, 16, 24 de agosto y 1 de septiembre de 1886) (241-242, 354-357); "La portería del cielo" (16 y 24 de febrero y 1 de marzo de 1890) (322-323, 328-329, 340-341); y la poesía "Oros son triunfos" (24 de septiembre de 1884) (90).

4. Se refiere a Ik Marvel, seudónimo de Donald Grant Michell, autor de *Dream Life: a Fable of the Seasons* (1851), del que destaca "un libro con el título de 'Delante de mi fuego o ¿haré yo bien en casarme?'" (1873: 50). El texto pertenece a la primera parte del volumen *Reveries of a Bachelor or A Book of the Heart* (1850) ("First reverie"). Con toda probabilidad Olaguíbel leyó la traducción publicada en la madrileña *La Ilustración* los días 18 y 25 de febrero y 3 de marzo de 1856, pues coincide en citar erróneamente a Ik Marvel como Isaak Marvel y reproduce algunos fragmentos de esa traducción.

Bárcenas y otros, tanto de los que han muerto ya, como los que en este momento luchan por llegar a hacerse de una reputación", sin encontrar obra alguna de ellos que pueda adscribirse a la literatura del hogar, salvo Ignacio Manuel Altamirano y "el joven poeta Gustavo A. Baz" (Olaguíbel, 1873: 56).

Esta última parte del artículo revela la intención de Olaguíbel de proponer ese modelo de literatura para la nueva generación de escritores mexicanos entre los que se incluye, pues él mismo había publicado un libro de *Poesías* (1872).[5] El crítico literario se desvincula de la herencia colonial, pues la literatura española se representa al mismo nivel que la europea y la americana.

El artículo de Olaguíbel tuvo cierta fortuna. Tras la publicación en el folletín de *El Siglo Diez y Nueve*, las dos primeras partes, es decir, las referidas a los autores europeos y americanos, se reprodujeron con la firma "Anónimo" en el mismo diario, ahora en la primera de sus páginas, el 19 de abril de 1874. Tomado de esa versión "anónima" en la que se eliden las reflexiones sobre la literatura mexicana, se trasladó a la revista colombiana *El Cauca. Periódico Literario Dedicado a la Juventud*. En un contexto mucho más restringido, esta vez la comunidad española en México, el periódico *La Iberia* selecciona y reproduce únicamente el comentario referido a Antonio de Trueba el día 21 de abril de 1874: "*El Siglo* publicó el domingo un artículo tomado de *La América* con el título que encabeza estas líneas. Habla de los escritores que más han sobresalido en este género de literatura tanto en Europa como en América, y dice de nuestro Trueba lo que sigue".[6]

Será precisamente Gustavo A. Baz (1852-1904), ese "joven poeta" que, según Olaguíbel, podía engrosar las filas de la literatura del hogar, quien dedique unas palabras a Antonio de Trueba en su "Ensayo sobre la poesía española en nuestros días", aunque no lo considere su poeta español preferido. El artículo se publicó en la sección de "Variedades" entre los días 1 y 5 de abril de 1873. Baz muestra su predilección por la poesía patriótica, lamentándose de que la española no supiese mostrar en los tiempos de esplendor del imperio "su poder sin límites" y "sus maravillosas conquistas", salvo en el caso de Herrera (Baz, 1873, 1 de abril, p. 2). Baz parte del estado de postración en el que se halla en la actualidad España para destacar a Quintana, a Lista y a Ángel de Saavedra por encima de Espronceda entre los poetas románticos. Tras la "muerte del romanticismo", destaca a Antonio de Trueba, Ramón de Campoamor y José Monroy. El primero es el cantor de la niñez, de "la fe en el alma", del "amor de una madre", de "los bosques de su país natal, la honradez campesina de sus compatriotas, la majestad sublime de sus tradiciones patrias" (Baz, 1873, 4 de abril, p. 3). No obstante, Baz se distancia especialmente del fuerte componente religioso de la poesía de Trueba, de ahí que la lea con condescendencia:

5. Pablo Mora considera excesivamente restringida la noción de "literatura del hogar" de Olaguíbel en su análisis sobre la poesía de Ramón López Velarde (Mora, 1995: 176-177).

6. Quizá se trate del periódico mexicano *La América Libre* (1874), aunque no he podido consultar toda la colección.

> Nosotros no admiramos en Trueba sus inspiraciones religiosas, no nos conmueve su fe, porque hemos perdido las creencias que él canta, porque hemos tomado por bandera la bandera de nuestra época, la duda y el examen. Pero sí nos conmueve la generosidad de sus sentimientos, su honradez, su amor a la libertad, su afección a la patria, y jamás ha vagado en nuestros labios la sonrisa del sarcasmo al leer sus páginas consagradas a las patrañas religiosas, porque siempre hemos tenido presente la sinceridad de sus opiniones (Baz, 1873, 4 de abril, p. 3).

Gustavo A. Baz no se siente representado en la literatura de Trueba debido justamente a aquello que más atraía a Olaguíbel: el componente moralizante y religioso.

3. Trueba y la comunidad española en México. Victoriano Agüeros en *La Iberia*

Este será uno de los elementos que despierta la admiración y la simpatía de otro crítico literario mexicano que se ocupa, esta vez, de la prosa de Antonio de Trueba. Se trata de Victoriano Agüeros (1854-1911), que con veinte años recién cumplidos había empezado a trabajar en el diario *La Iberia*, dirigido por el santanderino Anselmo de la Portilla. Del interés por la obra de Trueba en el periódico da fe el hecho de que el director destacara ya en 1874 la admiración que despertaba el autor. En "Libros y periódicos", del 6 de abril de ese año destaca, de entre los nuevos tomos que se amontonan en su mesa, el primer volumen de la *Biblioteca escogida* de Fermín Herrán, que contiene un texto del escritor vasco[7] y tres libros: *Recuerdos de Italia* de Castelar, *El gabán y la chaqueta* de Trueba y la segunda parte de *Los pequeños poemas* de Campoamor. Sin tiempo para detenerse en un comentario detenido, califica a Trueba como "castizo", "concienzudo" y "original" (Libros, 1874: 2).

En 1875 Victoriano Agüeros publicará en las páginas de *La Iberia* con el seudónimo de José la serie de artículos titulados *Cartas literarias*, volumen que editaría, revisado y ampliado, la imprenta de La Colonia Española en 1877 con un prólogo del mismo Anselmo de la Portilla.

Agüeros debe considerarse un mediador de las culturas españolas y mexicanas. Entre 1878 y 1879 publicó en *La Ilustración Española y Americana* una serie de artículos en los que reproduce parte de sus *Cartas literarias* y los retratos de tres *Escritores mexicanos contemporáneos*: Joaquín García Icazbalceta, José Sebastián Segura y Anselmo de la Portilla (Hernández Prieto, 1995: 207-208). Años después, en 1883, se convertirá en el fundador de *El Tiempo*, "importante

7. Herrán, Fermín (1872). *Biblioteca escogida*. Vitoria: Imprenta de los H. Manteli. La aportación de Trueba es "La vida del campo" (103-119).

vehículo de la opinión del elemento católico del país" (Carreño, 2004: 16), y trasladará el formato de *La Ilustración Española y Americana* a la *Edición Ilustrada* de *El Tiempo*, que se publicó a partir del 5 de julio de 1891 (Vieyra, 2016-2017: 33-36). Fue nombrado miembro de la Academia Mexicana correspondiente a la Española en 1902 y miembro de número en 1909.

Como señala José Luis Martínez, la crítica de Victoriano Agüeros se escribe desde una perspectiva ideológica y política opuesta a la de críticos como "Altamirano, Santacilia, Olavarría y Ferrari y aun el mismo Peza", quienes "consideraban con criterio liberal el curso de las letras nacionales; Agüeros, por el contrario, lo reduciría a la perspectiva del partido conservador" (Martínez, 1951: 53) y a un hondo catolicismo, principios que determinan su criterio estético. Agüeros antepone la moral al arte: "Yo, primero que la elegancia en el decir, busco las ideas, la decencia y la moralidad" (José, 1875a). Dedica buena parte de sus comentarios a la Biblia y a las obras de Chateaubriand y de Lamartine, y su posición respecto de la novela es la de una prevención acusada.

A pesar de que Agüeros distingue las novelas beneficiosas que enseñan a "educar el corazón y formar los buenos sentimientos", rechaza en general las francesas por considerarlas "llenas de peligrosos defectos y muy a propósito para corromper y casi borrar del corazón los sentimientos más generosos y puros" (José, 1875a). Sus modelos son Walter Scott, Dickens, Jorge Isaacs y, en España, las novelas de Fernán Caballero y de Antonio de Trueba. El artículo publicado en *La Iberia* el 9 de enero de 1875 sobre la novela española contiene un breve comentario acerca del escritor y en el mes de junio verán la luz en las páginas del periódico las reseñas de sus novelas *El gabán y la chaqueta* y *Mari-Santa* (José, 1875b, 1875c). Dado que Agüeros revisó y amplió los textos para que formasen parte del volumen de 1877, seguiré la versión del tomo de *Cartas literarias*, en concreto parte de la "Carta novena" destinada a la novela y en especial a Fernán Caballero, Antonio de Trueba, Pedro Antonio de Alarcón, José Selgas e, inopinadamente, "el novelista inglés Carlos Dickens", y la "Carta décima", consagrada únicamente al escritor vasco, en especial a las novelas reseñadas en *La Iberia*.

En la "Carta novena", Trueba, "de modesto ingenio y corazón sensible", va de la mano de Fernán Caballero, a quien Agüeros dedica una aproximación de más hondura que la dedicada al escritor vasco. "Hay tanta semejanza entre las producciones de ambos, tanta uniformidad en sus conceptos, que con razón puede decirse que es una misma musa que los inspira" (Agüeros, 1877: 386). Los dos son escritores eminentemente populares, solo que la obra de Fernán Caballero está dotada de la delicadeza que la naturaleza concede a las mujeres, sentencia el autor. La "Carta décima" se inicia con la reseña a *El gabán y la chaqueta*. Recordemos que la novela había sido publicada por la madrileña imprenta de Fortanet en 1872, en un volumen editado a instancias de Abelardo de Carlos "como delicado agasajo del año nuevo, para premiar la constancia de sus numerosos suscritores en ambos hemisferios" (Huelin, 1873: 223), y que había llegado a la redacción de *La Iberia*. En febrero de 1874 Ignacio Cumplido la había pu-

blicado en el folletín de *El Siglo Diez y Nueve*. En la larga introducción en primera persona, Agüeros refiere que hacía poco más de un año había vuelto a su pueblo cuando uno de sus amigos le dejó la novela, recién llegada a México. Esa experiencia autobiográfica revela de qué forma los sentimientos de Agüeros se identifican con las circunstancias personales de Trueba que también se expresan en la novela mediante la voz narrativa y la de su protagonista: "¡Dichoso, dichoso el que teniendo un corazón sensible vuelve lleno de santa alegría a su aldea nativa! ¡Qué feliz será si observa que todos lo ven con cariñosa atención, que sus antiguos amigos le saludan regocijados!" (Agüeros, 1877: 413). Resume muy pormenorizadamente su argumento, reproduce algunos fragmentos y describe las escenas que despiertan en el crítico exclamaciones como la que sigue: "¡Qué palabras tan bellas y tan tiernas hay en el libro dedicadas a referir los pormenores de estas santas visitas! ¡Con qué verdad están allí pintados los recuerdos que hace el joven al recorrer la casa de sus padres y las emociones que nacen en su corazón! (417). Para el joven crítico literario, que otorga sobre todo importancia al fin moral, la novela es digna de admiración. Se identifica con el Trueba que despierta emociones: "La sencillez de su estilo, la amenidad de sus descripciones, y sobre todo, el sentimiento de que están llenas las páginas de aquel libro fueron para mí seguras prendas de la moralidad y cristianas dotes del autor" (425).

Por ello busca otros libros de Trueba hasta llegar a *Mari-Santa*, muy probablemente en la versión madrileña de Abelardo de Carlos de 1874, puesto que la impresión mexicana debió de publicarse uno o dos meses después. Agüeros encuentra en *Mari-Santa* un canto al hogar, a la familia y a la religión que contrasta con una sociedad cuya juventud considera corrompida, desmoralizada, libertina:

> Para muchos es el hogar doméstico una cárcel, el amor de la esposa y de los hijos un molesto estorbo, los deberes para con ellos, carga insoportable. En lugar de las dulces afecciones de la familia, quieren las conversaciones licenciosas de corrompidos amigos, en lugar de las inocentes caricias de candorosos niños, buscan los deshonrosos halagos de impuras cortesanas... [...]. Ahora bien, *Mari-Santa*, al contrario de otras obras que encaminan a la perdición, es como el faro que llama a seguro puerto a los náufragos en el agitado océano de las pasiones; es un precioso código donde pueden aprender a ser felices los que hastiados y desengañados de los placeres del mundo buscan el retiro y desean la tranquilidad de su conciencia (427-428).

Agüeros presenta una apología de la literatura del hogar, de las obras que describen los "pacíficos deleites de la vida doméstica" (426), aunque, a diferencia de Olaguíbel, lo hace para criticar las costumbres de la sociedad en que vive, arremetiendo contra los hábitos y los sentimientos, según su opinión, de la juventud descreída que le rodea, con la que se identificaba Baz en su análisis sobre la poesía española.

En la protagonista de la novela ve el crítico el tipo de esposa, madre cristiana, *mujer fuerte* de la que hablan los libros santos. No se detiene, como en la novela anterior, en el resumen de la trama, que ciertamente es mínima; ni tampoco en la presencia del autor en el relato, puesto que centra su interés en la moralidad que desprende la obra del escritor vasco. Solo dedica el siguiente comentario a las características estéticas de la novela:

> En cuanto a las bellezas literarias de este libro solo diré que son modestas, sencillas y de una frescura verdaderamente agradable: hay amenidad, interés, poesía exquisita y delicada en todo el libro. Los personajes son todos simpáticos por sus nobles sentimientos; hablan un lenguaje lleno de ingenuidad y de decoro, y en las escenas nunca faltan los apacibles destellos de la caridad que adornaba el alma de Mari-Santa (429-430).[8]

El último apartado de la "Carta décima" es una ampliación de las *Cartas literarias*. En él, Agüeros presenta brevemente al Antonio de Trueba narrador de cuentos —siete son los volúmenes que menciona— y al poeta. Reproduce algunas de sus reflexiones sobre la literatura popular y la "originalidad y gracia" (431) con que las presenta, ofrece noticias sobre su vida y su fama, todas ellas tomadas de los prólogos y apéndices que acompañan a los volúmenes de sus obras. Para Agüeros, Trueba es un escritor:

> [...] que se complace en ensalzar y cantar todo lo que es bello, bueno y puro; de un escritor que hace olvidar con sus rosadas inspiraciones las tristezas, el enfado y el mal estar que en estos días de escepticismo tanto abundan en la vida de los corazones honrados; de un escritor que nos deja ver su bella alma y que nos revela sus íntimos sentimientos para darnos ejemplos de fe, de piedad, de resignación y de esperanza (Agüeros, 1877: 435).

El 12 de abril de 1879 Agüeros publicaría en el folletín de *El Siglo Diez y Nueve* un breve artículo titulado "Antonio de Trueba", que firmaría como "A." y que contiene los fragmentos con los que amplió sus reflexiones críticas sobre las obras de Trueba para este volumen de *Cartas literarias* correspondientes al capítulo v de la "Carta novena" y al final del apartado iv de la "Carta décima". En ese artículo, publicado ahora en el diario liberal, se atemperan los principios ideológicos del escritor vasco. Trueba es el escritor que expresa los sentimientos del pueblo, "su fe, su patriotismo y sus glorias", las "dulzuras del hogar y de la familia". Ahora el crítico conservador acomoda su criterio al del diario en el que publica.

8. La primera parte de esta reseña se reprodujo sin firma en *La Voz de América*, el 25 de junio de 1875, diez días después de la publicación en *La Iberia.*

4. Coda

No debería olvidarse, volviendo al contexto cultural en el que se producen estos textos y a los medios en los que se publican, la tensión entre los sectores de la crítica que proponían construir la literatura nacional desespañolizándola, según promulgaba Ignacio Ramírez en 1865 (1996), y la posición de españoles e intelectuales mexicanos, como Anselmo de la Portilla o Victoriano Agüeros, que, desde plataformas impresas, se encargaban de introducir autores y textos españoles en México. Los escritores españoles tenían cabida tanto en los periódicos e imprentas de la comunidad española en la República, como en los diarios liberales del México independiente que seguían la consigna de "mexicanizar", en palabras de Guillermo Prieto, la literatura del país. Como se ha visto, de la mano de Anselmo de la Portilla en *La Iberia*, Victoriano Agüeros ensalza la obra de Trueba y la defiende frente al descreimiento en el que, según su opinión, está sumida la juventud. Por otra parte, las obras de Trueba y la crítica literaria referida a ellas se publican también en las páginas de *El Siglo Diez y Nueve* de Ignacio Cumplido con dos posiciones muy diferentes, pues mientras Manuel de Olaguíbel encuentra en las obras del escritor español el consuelo que también le ofrece la fe, Gustavo A. Baz mira con condescendencia su poesía henchida de "patrañas religiosas".

Ese mismo diario publicaría el 18 de febrero de 1875 un artículo titulado "Correspondencia particular del siglo XIX" cuyo autor, J. G. Carbó, sostenía con saña:

> *España llena el mundo* no ya, ciertamente, con su heroísmo ni conquistas, no ya con su literatura ni tradiciones, no ya con sus glorias ni grandezas, *llénalo* con su debilidad, ignorancia y pequeñez [...]. El carácter español no es hoy, ciertamente, de todo a todo el mismo ahora tres siglos, pero las modificaciones que ha sufrido no han tocado su esencia. Y ese carácter y esas virtudes que antes engendraron grandeza, hoy no engendran más que miserias (Carbó, 1875).

El autor considera "mendicante" la literatura española coetánea que "se arrastra y fatiga como el mulo de la tahona". Seis días después, el 24 de febrero, *La Colonia Española* contestaba con un extenso editorial, con toda probabilidad escrito por su director, Adolfo Llanos y Alcaraz, que ocupaba tres de las cuatro páginas del diario. En su respuesta contrarrestaba todos los vituperios recordando a algunos autores que "bastan para nuestro crédito", entre ellos "Fernán Caballero, escritora capaz de enaltecer a un pueblo; tenemos a Antonio de Trueba, a Benito Pérez Galdós, a Antonio Flores, a Hurtado, a Pedro Alarcón y a Fernández y González" (Llanos y Alcaraz, 1875).

La recepción de las novelas de Fernán Caballero y de Galdós fue mucho más exitosa que la de Trueba. Como ha mostrado Marieta Cantos Casenave, un número notable de las novelas de Fernán Caballero se imprimieron en México y fue

escritora leída durante la República Restaurada (Cantos Casenave, 2021: 130). Por su parte, John Sinnigen y Lilia Vieyra Sánchez (2001, 2005) han dado cuenta de la recepción de la obra de Galdós en México y su presencia en los periódicos. Entre 1874 y 1875, los mismos años en los que se publican buena parte de los artículos aquí presentados, *La Iberia* edita en folletín la primera serie de los Episodios Nacionales y, entre 1877 y 1885, *El Siglo Diez y Nueve* imprime siete de sus novelas. La obra de Galdós también se difundió en periódicos católicos, como *El Nacional* y *La Voz de México* (Sinnigen, Vieyra, 2005: 39-40). De distinto signo, mediante diferentes miradas, en las obras de estos escritores, representantes de estéticas diversas, confluyen los caminos de los empresarios, editores y críticos literarios mexicanos y españoles para construir un espacio hispánico transnacional.

Bibliografía

A. [El mismo], "Antonio de Trueba" (1879), *El Siglo Diez y Nueve* (12 de abril).

Ademe González, Dulce María (2016). "Los otros poetas: notas en torno a los trabajos del Círculo Literario Gustavo Adolfo Bécquer (1877)", Tercer Coloquio Internacional La República de las Letras 1835-1931. Disponible en: www.academia.edu/38509556/Los_otros_poetas_notas_en_torno_a_los_trabajos_del_C%C3%ADrculo_Literario_Gustavo_Adolfo_B%C3%A9cquer_1877_.

Agüeros, Victoriano [José] (1875a). "Variedades. Cartas literarias". *La Iberia* (9 de enero). Firmado en "Diciembre de 1874".

Agüeros, Victoriano [José] (1875b). "Variedades. Don Antonio de Trueba (*El gabán y la chaqueta*)". *La Iberia* (2, 3 y 4 de junio).

Agüeros, Victoriano [José] (1875c). "Variedades, Mari-Santa". *La Iberia* (13 y 15 de junio).

Agüeros, Victoriano (1877). *Cartas literarias*. México: Imprenta de "La Colonia Española" de A. Llanos.

Altamirano, Ignacio Manuel (1996). "Carta a una poetisa". En: *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo xix*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-250.

Amores, Montserrat (2020). "Antonio de Trueba y su obra literaria". En: Barrio, Javier (coord.). *Antonio de Trueba (1819-1889). Bizkaiko Kronista / Cronista de Bizkaia*. Bilbao: Juntas Generales Bizkaia, pp. 103-153.

— (en prensa). "La recepción de la obra de Antonio de Trueba en México". *Bibliographica* (México).

Anónimo (1874). "La literatura del hogar". *El Cauca. Periódico Literario Dedicado a la Juventud* (Colombia), ii, 23 (10 de octubre), pp. 178-182.

Baz, Gustavo (1873). "Variedades. Ensayo sobre la poesía española en nuestros días". *La Iberia* (1-5 de abril).

Carbó, J. G. (1875). "Extranjero. Correspondencia particular del siglo xix". *El Siglo Diez y Nueve* (18 de febrero).

Cantos Casenave, Marieta (2021). "Fernán Caballero en algunos periódicos mexicanos: de *La Gaviota* a la *Farisea*", *Hispanófila*, 191 (primavera), pp. 155-133.

Carreño, Alberto María [A. M. C.] (2004). "Agüeros, Victoriano". En: Martínez, José Luis (ed.). *Semblanzas de académicos antiguas, recientes y nuevas*. México: Academia Mexicana; Fondo de Cultura Económica, pp. 16-17.

Domínguez Guzmán, Aurora (1969). "Índice de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (Sevilla, 1855-1860)". *Archivo Hispalense*, 153, 50-51, pp. 203-392.

Gamboa Ojeda, Leticia (1999). "De 'indios' y 'gachupines'. Las fobias en las fábricas textiles en Puebla". *Tiempos de América*, 3-4, pp. 85-98.

Gutiérrez Hernández, Adriana (2008). "Anselmo de la Portilla, *La Iberia* y el Casino Español". En: Mora, Pablo; Miquel, Ángel (eds.). *Españoles en el periodismo mexicano*. México: UNAM; IIB; Universidad Autónoma de Morelos, pp. 77-106.

Hernández Prieto, María Isabel (1995). "Escritores hispanoamericanos en *La Ilustración Española y Americana* (1869-1899)". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, pp. 205-223.

Huelin, Emilio (1873). "Libros nuevos". *La Ilustración Española y Americana* (8 de abril), pp. 223-224.

José (véase *Agüeros, Victoriano*).

Lande, L.-Louis (1876). "Un conteur espagnol: Antonio de Trueba". *Revue des Deux Mondes*, 13, 2 (15 de enero), pp. 410-432.

Latour, Antoine de (1862). "Le mouvement litteraire en Espagne.- Auteurs nouveaux, et- Prosateurs et poetes.- Historiens, conteurs et dramaturques". *Revue Britannique*, viii, pp. 479-483.

— (1864). "Don Antonio de Trueba". En: *Études littéraires sur l'Espagne contemporaine*. París: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, pp. 36-155.

"Libros y periódicos" (1874), *La Iberia* (6 de abril).

[Llanos y Alcaraz, Adolfo] (1875). "Editorial. La España moderna". *La Colonia Española* (24 de febrero).

Martínez, José Luis (1951). "Historiografía de la literatura mexicana". *Nueva Revista de Filología Española*, v, 1, pp. 39-68.

Marvel, Isaak (1856). "Delante de mi fuego o ¿haré yo bien en casarme?". *La Ilustración* (18 y 25 de febrero y 3 de marzo), pp. 70-71, 79-80, 89-90.

Mora, Pablo (1995). "La provincia en la poesía del siglo xix mexicano: claves para la alquimia de Ramón López Velarde". *Tema y Variaciones de Literatura*, 5, pp. 169-203.

Mora, Pablo (2015). "Anotaciones y estrategias para la recuperación de la historia de las revistas y periódicos españoles del siglo xix en México". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, xx, 1-2 (primer y segundo semestre), pp. 145-163.

Olaguíbel, Manuel de (1873). *Después de la lectura. Ensayos literarios*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido; Edición del "Siglo XIX".

Pani, Erika (1999). "Cultura nacional, canon español". En: Lida, Clara E. (ed.). *España y el imperio de Maximiliano: finanzas, diplomacia, cultura e inmigración*. México: El Colegio de México, pp. 215-260.

Ramírez, Ignacio (1996). "La desespañolización". En: *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo xix*. Organización y presentación de Jorge Ruedas de la Serna. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 189-192.

Secretaría de Economía (1956). *Estadísticas sociales del porfiriato (1877-1910)*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

Sinnigen, John; Vieyra Sánchez, Lilia (2001). "La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México: Un estudio bibliohemerográfico en vida del autor". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vi, 1-2 (primer y segundo semestre), pp. 223-262.

— (colab.) (2005). *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*. México: UNAM.

Trueba, Antonio de [A.] (1876). "Un narrador español: Antonio de Trueba". Trad. de A. de Trueba en el apéndice a *Cuentos del hogar*, con anotaciones y rectificaciones. Madrid: Librería de don Antonio Rubiños, pp. 354-409.

Vieyra Sánchez, Lilia (2016-2017). "La Ilustración española y americana (1869-1921). Producto mercantil y cultural". *Caleidoscopio*, 35-36 (julio-diciembre de 2016, enero-junio de 2017), pp. 15-42. Disponible en: doi.org/10.33064/35-36crscsh107.

La crítica literaria a la obra del duque de Rivas desde tres perspectivas: la correspondencia, la prensa y la visión galdosiana

Antonio Arroyo Almaraz
Universidad Complutense de Madrid

El objetivo de este trabajo es destacar la significación que tuvo la obra de Ángel Saavedra, desde distintas perspectivas de la crítica literaria. La primera, desde lo que podemos considerar una crítica privada que se llevó a cabo a través de la correspondencia, como fue el caso de la carta (Arroyo, 2010a, 2010b) escrita por Antonio Ranz Romanillos (1759-1830), datada en Córdoba, el 15 de marzo de 1819, con la que respondía a otra anterior enviada por Ángel Saavedra, acompañada de su tragedia *Doña Blanca de Castilla*, a través de la que le solicitaba su valoración sobre la obra que se había estrenado en Sevilla, el 28 de noviembre de 1817, sin alcanzar el éxito que él deseaba, al menos como el que habían tenido *Ataulfo* (1814) o *Aliatar* (1814). Como se puede deducir, Ranz Romanillos contó con la amistad y la confianza del joven Ángel Saavedra para que le censurara su tragedia.

La respuesta fue a través de nueve cuartillas, escritas por las dos caras, estructuradas en dos partes; aparte de una breve introducción, donde se excusa de la tardanza en responderle, la primera es un tratado teórico sobre la tragedia siguiendo las preceptivas vigentes en la época, principalmente I. Luzán y V. Alfieri, pese a que Saavedra disentía de este último. Conviene destacar esta discordancia con la preceptiva neoclásica vigente, la cual creo que pudo deberse en buena parte al conocimiento que debió de tener en Cádiz, en 1813, de las novedosas ideas que estaba difundiendo Böhl de Faber y la polémica que generó.

Por otro lado, para el romanticismo schlegeliano, Calderón tuvo una destacada significación, y veremos en la década de los años cuarenta del siglo XIX cómo los críticos se quejarán de la excesiva presencia de él en la obra de Rivas, que debió de aprender en este periodo,[1] como digo, además de reconocer su importancia durante su estancia en la isla de Malta, y su amistad con John Frere (Boussagol, 2018: 56-58).

1. Sabemos por el periódico *El Conciso* (28/1/1813, 13/3/1813; referencia a las Cortes, 26/1/1813) que Saavedra estaba presente en las Cortes de Cádiz, donde jugó un papel muy secundario, pero no ajeno a lo que estaba sucediendo; así como de su amistad con escritores que se habían refugiado allí huyendo de los franceses.

A partir de aquí se centra en *Doña Blanca de Castilla*, que constituye la segunda parte de la carta, y propiamente el cuerpo de la crítica. Destaca Ranz Romanillos que cumple con las reglas señaladas por la preceptiva: es una historia conocida y nacional, los nombres de los principales personajes están tomados de la historia —don Pedro I el Cruel, doña Blanca...—, sin embargo, otros no, como el alcalde Zúñiga o Hernando, que pertenecen a la ficción. El interés de Ángel Saavedra, era destacar a doña Blanca dándole, en función de su adversidad, tintes de heroína, aspecto que no debió de conseguir porque lamenta no haber despertado en el público el interés que él buscaba con la protagonista; ella, perseguida por un destino adverso —don Pedro—, ya señala la posterior construcción de doña Leonor en *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Y prosigue Ranz Romanillos aconsejando al escritor cómo se puede significar más la tragedia a partir de este personaje y de don Pedro, destacando también su habilidad como dramaturgo.

El manuscrito de la obra, que no tuvo una versión impresa que sepamos, se perdió en 1823, desapareciendo en el saqueo que padeció la embarcación de Saavedra en Sevilla el día de San Antonio, el 13 de junio, como consecuencia del saqueo general que padecieron los liberales perseguidos por los realistas. Desde entonces lo que se ha encontrado en el Palacio de Viana de Córdoba, publicado por el profesor Diego Martínez Torrón, es el parlamento, con el pie de entrada, de uno de los personajes: el alcalde Zúñiga. Sin embargo, esta extensa carta y los comentarios y análisis de la obra realizados por Antonio Ranz Romanillos aportan un conocimiento de la tragedia como hasta el momento no había.

En segundo lugar, siguiendo las perspectivas que mencionaba al principio, me voy a centrar en la crítica pública a través de la prensa. Una vez revisada una bibliografía básica sobre el tema (Jesús Castañón, 1973; Enrique Anderson Imbert, 1984; David Viñas, 2002; Domingo Ródenas, 2003), podemos establecer una primera etapa caracterizada por la transición entre la poética clasicista dieciochesca y la romántica, es decir, en la encrucijada[2] de dos estéticas (Viñas,

2. Reflejaba lo que durante el XVIII se había realizado respecto a la literatura: la difusión de la teoría literaria —por ejemplo, la *Poética* de Luzán, a través del *Diario de los literatos de España*, *El Pensador o el Censor*—. Las cuestiones teatrales, incluidas las polémicas, se prestaron a la crítica en los periódicos por su directa relación con la actualidad, como *Memorial Literario* (1786-1787) o el *Diario de Madrid* (1789). Los difusos contornos del ensayo (*Semanario erudito*). Las reseñas de diferentes obras; tratados sobre la sátira (*Censor*, 1789); críticas de géneros poéticos, la traducción de obras, como *Semanario erudito y curioso* de Salamanca (1793-1798) o las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1803-1805). En torno a 1790 se trataba con frecuencia el tema del "buen gusto", por ejemplo, Nifo en el *Caxón de Sastre*. La prohibición de la prensa en 1791, con la excepción del *Diario de Madrid*, y posteriormente el estallido de las invasiones napoleónicas en 1808, al acabar estas, y tras la reimplantación del régimen absolutista, las cosas empezaron a cambiar definitivamente. Sus ideas llegaron a España (Nicolás Böhl de Faber, en el *Mercurio Gaditano*, 1814). Las polémicas sobre la novela o fragmentos, la crítica, reseñas, anuncios, la difusión de noticias literarias en periódicos, como el *Memorial Literario* (1784-1808), donde mejor se pudo apreciar cómo evolucionó el concepto de la novela. También fue un vehículo novedoso, al igual que *El Pensador*, para la creación literaria: la prosa de ficción o las creaciones poéticas; y posteriormente la creación de una prensa literaria.

2002: 269) que abarcó hasta la llegada de los emigrados en 1833 y 1834. Este último año representó el regreso de Saavedra a España, después de más de diez años de exilio, como consecuencia de su implicación en la defensa del liberalismo, por lo que fue condenado a muerte,[3] en 1823, como diputado por Córdoba, a través de la Causa de Estado instruida contra los diputados a Cortes que concurrieron a la sesión del 11 de junio de 1823 y que tomaron parte en la deliberación en la que se resolvió la destitución de Fernando VII y la creación de una Regencia. Junto con él estuvieron Istúriz y Alcalá Galiano, como diputados por Cádiz; Agustín Argüelles, diputado por Asturias, y Ramón Gil de la Cuadra, Dionisio Valdés y Juan Antonio Castejón, diputados por Madrid; así, hasta un total de sesenta y seis diputados que integraron esa condena.

Respecto a la crítica de su obra poética y dramática hay que señalar principalmente dos periódicos del Trienio, como fueron *El Espectador* y *El Indicador*, donde encontraremos los artículos de mayor interés. Estos han sido estudiados por Enrique Rubio (2010), quien señaló la posible autoría del artículo de *El Espectador* en Evaristo San Miguel, fundador del periódico; y del artículo de *El Indicador*, en Ramón de Mesonero Romanos, entonces redactor del diario. De ellos debemos destacar la significación que tuvo el estreno de *Lanuza* en el teatro de la Cruz, el 17 de diciembre de 1822, recogida en estos artículos, por su destacada defensa del liberalismo. Por otra parte, la obra de Ángel Saavedra "se deslizaba ya hacia la dramaturgia romántica, de ahí que algunos diálogos, especialmente los existentes entre Elvira y Lanuza, reflejen la pasión característica del Romanticismo con sus sentimientos, desahogos y pasiones" (Rubio, 2010: 46-47).

Estos periódicos buscaban un equilibrio entre la utilidad —está principalmente en la finalidad moral de la obra que es "el gran esfuerzo que hay que hacer por la libertad", como leemos en las páginas— y el deleite de los espectadores, es decir, su armazón neoclásico, rigurosamente seguido de una pasión propia del Romanticismo; sus cualidades poéticas y, finalmente, su alto valor patriótico: "interesa a la nación española", leemos; y es oportuno "por la relación que se descubre en aquellos graves acontecimientos y los del día", es decir, la actualidad, como leemos en *El Indicador*, que tuvo como lema, debajo de la cabecera del periódico, "Lo útil y lo agradable", la búsqueda de ese equilibrio entre el delite y la utilidad, postulados neoclásicos todavía vigentes en este decenio.

La pasión señalada entre Elvira, hija del general de las tropas del rey, y Lanuza se sitúa en un relato de amor irrealizable, que ya había aparecido en obras anteriores, como la relación de Malek-Adel y Matilde, y la de Aliatar y la cautiva doña Elvira, que culminarán en la de don Álvaro con doña Leonor.

3. AHN, Signatura: CONSEJOS, 6305, Exp. 1. Código de referencia: ES.28079.

La crítica prima el enaltecimiento de las ideas liberales y patrióticas en la obra, hecho que años más tarde volvería a repetirse, en la reposición de la tragedia en 1836, durante la Regencia de María Cristina, época de enfrentamientos, revueltas y levantamientos. *Lanuza* tuvo mucho éxito no solo en Madrid sino también en provincias, como señalaron Alcalá Galiano[4] o A. Ferrer del Río.[5]

En la siguiente etapa, a lo largo del segundo tercio del siglo XIX, se consolidaron los periódicos y revistas como vehículos necesarios para la nueva estética, creando su propia prensa, como *El Artista*, *No me Olvides*... A través de ella articularon la polémica dentro de la crítica literaria como vehículo en la defensa del Romanticismo, como recurso para argumentar y consolidarse frente a un opositor identificado como clasicista. Esta etapa, centrada en la significación romántica de la revista *El Artista* y del duque de Rivas, ha sido estudiada en reiteradas ocasiones, por lo que requiere de menos atención por nuestra parte. Para ello remito a los trabajos de Alonso Seoane (2002), Arroyo Almaraz (2010a, 2010b, 2013, 2020a, 2020b, 2021), Ayala Aracil (2002), Ermanno Caldera (1995, 2016), Ferri Coll (2012), Martínez Torrón (2009, 2012, 2015), Enrique Rubio (2010) y Vaíllo Rodríguez (2013), entre otros; todo ello señala aspectos imprescindibles sobre la revista y el escritor, para un mejor conocimiento.

Hay que destacar el papel significativo que tuvo el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, reflejado en el *Semanario Pintoresco Español* (11/12/1842) por Ramón de Mesonero Romanos, quien señaló ser "el primero propiamente de la escuela romántica que señalan nuestros fastos teatrales", como leemos. Igualmente lo mencionó años después Gavino Tejado en *El Siglo Pintoresco* de 1845 (véase nota 8). Y desde ese estreno, la polémica que ocasionó, como no había sucedido con el reestreno en Madrid de *La Conjuración de Venecia* o con el estreno de *Macías*.

En esta revista, hay que resaltar las aportaciones que subrayaron a Rivas como escritor emblemático del Romanticismo español, realizadas por Eugenio Ochoa; José de Negrete, conde de Campo Alange; Leopoldo A. Cueto y Antonio Alcalá Galiano en la *Revista Española*, junto con las incorporaciones novedosas de la biografía y la litografía,[6] entre otras las de Federico Madrazo, cofundador de la revista artística, a las que se sumó la polémica sobre el estreno de

4. Alcalá Galiano, Antonio. *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*, p. 125. Referencia tomada de Enrique Rubio (2010: 48).

5. A. Ferrer del Río señala al respecto que Lanuza "obtuvo un señalado triunfo, prolongándose mucho tiempo el eco de aquellos aplausos en todos los teatros de provincia, donde Lanuza vino a ser la función de moda", en *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1846, pp. 102-103. Referencia tomada de Enrique Rubio (2010: 48).

6. La litografía sustituyó de forma revolucionaria al grabado; tuvo un primer momento como sistema visual de apoyo al régimen constitucional del trienio 1820-1823, centrado en José María Cardano y Francisco de Goya, pero fue fundamentalmente bajo el absolutismo fernandino cuando José de Madrazo creó y dirigió el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, desde 1825 hasta 1836, y con él su hijo Federico Madrazo y su labor en *El Artista*.

Don Álvaro[7] mantenida en prensa y estudiada por René Andioc (1982) y Ermanno Caldera (1995), entre otros.

Un referente significativo sobre la biografía y la polémica fue la *Biographia literaria* (1817) de S. T. Coleridge, escrita, como señaló David Viñas (2002: 288), con la intención de contar sus ideas sobre literatura y las cosas más importantes que en el ámbito de lo literario le habían sucedido, así como para combatir algunos principios neoclásicos. Visión que podemos exportar a la "Galería de ingenios contemporáneos" de Eugenio Ochoa en *El Artista*. La litografía reflejó el proceso del cambio del gusto ilustrado al romántico. A ello se sumó el uso de la ironía en los ataques a los clasicistas y de la sátira contra los críticos estadistas, como podemos leer en la reseña de *Don Álvaro* de Campo Alange, en *El Artista* (tomo I, pp. 153-156).

En el marco de la crítica literaria aparecida en libro, y anterior a los dos artículos de Antonio Alcalá Galiano de la *Revista Española* de l835, hay que destacar el prólogo que escribió a *El moro expósito*, publicado en París, en 1834. Como señaló Leonardo Romero Tobar (1994: 211), no solo alcanzó notoriedad sino que además supuso "una documentada apropiación de las tendencias románticas contemporáneas", de especial significación al contener y reflejar el cambio de sensibilidad y de expresión en la obra de Saavedra. *El moro expósito* fue un buen ejemplo para Galiano, como apuntó también Vicente Llorens (1980: 76), de la poesía nacional y natural que él preconizaba.

Antonio Alcalá Galiano (1969: 122), el principal crítico de Ángel Saavedra, le dedicó posteriormente un espacio significativo en su *Literatura española del siglo XIX*, cerrando el volumen en el que afirmaba que "ha ascendido al alto lugar que ocupa entre los poetas españoles, sin que su derecho a mantenerlo sea disputado". Hizo un recorrido por la vida literaria de Saavedra hasta su etapa del exilio, con atención especial a *El moro expósito.*

Por último, dentro de esta perspectiva de periódicos y revistas, me centraré en la década de los años cuarenta, ya que aparecieron varios artículos[8] que revitalizaron la significación de Rivas al realizar reseñas críticas de los recién publi-

7. En *El Artista*: Campo Alange: *Teatro del Príncipe*. *Don Álvaro o la fuerza del sino*, drama en cinco jornadas de Don Ángel Saavedra, Duque de Rivas. Páginas 153-156, entrega XIII. Eugenio Ochoa: *Literatura. Galería de ingenios contemporáneos. Don Ángel Saavedra, duque de Rivas*, páginas 175-177, entrega XV; ambos artículos del tomo I. Y las litografías de Federico Madrazo (estampa de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas; entrega XV) y de Carlos Luis de Rivera (estampa de Ruy Velázquez, personaje de *El Moro Expósito;* entrega XX). Y Leopoldo A. Cueto: *Examen del Don Álvaro o la fuerza del sino*..., páginas 106-108 y 110-114, tomo III. En *La Revista Española*: artículos de Antonio Alcalá Galiano los días 25 de marzo y 12 de abril, de 1835.

8. "Romances históricos por don Ángel Saavedra, duque de Rivas" de Enrique Gil y Carrasco (1815-1846). "Romances históricos del Sr. D. Ángel Saavedra, duque de Rivas" de Diego Coello y Quesada (1820-1897). "Rápida ojeada sobre 'La historia del teatro español' (Conclusión)", de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882). Del mismo periódico, la "Revista de teatro" del 9 de julio de 1843. "El duque de Rivas, considerado como poeta dramático", de Fermín Gonzalo Morón (1816-1871). "Escritores contemporáneos. El duque de Rivas", de Gavino Tejado y Rodríguez (1819-1891).

cados *Romances históricos*, en Madrid y París simultáneamente, en 1841, que incluyeron la crítica a *El moro expósito*, cuyos autores fueron Enrique Gil y Carrasco, Diego Coello y Quesada, Fermín Gonzalo Morón y Gavino Tejado y Rodríguez. Ya fuera del ámbito del Romanticismo, hay que señalar el artículo de Eugenio Ochoa, en *La España*, en 1851, dedicado a la leyenda *La azucena milagrosa*. O el de Juan Valera: "Ángel Saavedra, duque de Rivas", en *El Ateneo*, en 1888-1889.

Podemos observar varios temas comunes en estos artículos, como, en primer lugar, la polémica sobre la trayectoria calderoniana de Rivas que ya he mencionado. Gavino Tejado criticó en la "Revista de teatro", a propósito de *El crisol de la lealtad*, que "hay en ella [...] menos afectación de imitar la escuela de Calderón, escollo principal de las obras dramáticas del Duque de Rivas". Sin embargo, para Fermín Gonzalo, a Rivas se le debió la nueva dirección de la literatura y, contraviniendo lo anterior, mantuvo que "[e]stos versos [del *Don Álvaro*] son tal vez los más magníficos del drama [...] notándose cierto sabor a Calderón, cuyo genio ha estudiado mucho sin duda y comprendido admirablemente el duque de Rivas".

En segundo lugar, tanto para Gavino Tejado como para Gil y Carrasco, la literatura debe tener una vinculación con la sociedad, y con el individuo respecto a los sentimientos. El primero lo señala al considerar que el romanticismo "comenzó a desarrollarse bajo el influjo de la última revolución política de nuestro país, y principalmente la comprendida en el periodo de la última década transcurrida" —la de los años treinta—. Para el segundo, su visión del Romanticismo en 1841 se fundamentaba, por un lado, en los sentimientos: "fundando la teoría del sentimiento en los fenómenos psicológicos de la naturaleza humana", como leemos. Algo similar a lo planteado por Gavino Tejado, quien también destacó que el presente de los años cuarenta era de un romanticismo moderado que evolucionaba hacia un eclecticismo literario, al igual que ocurría con la crítica.

En tercer lugar, se reflejó la significación de una literatura nacional que empezó con la aparición de *El moro expósito*, obra de la que se pensó que había pasado sin pena ni gloria por España, como señalaron tanto Vicente Llorens (1979: 148) como Juan Luis Alborg (1988: 466), al afirmar que a los pocos meses de su edición estaba prácticamente silenciada. De él aparecieron dos reseñas tardías y sin importancia en *La Revista Española*, los días 23 y 24 de mayo de 1834, que había localizado E. Allison Peers. Sin embargo, fue en esta década de los años cuarenta cuando se valoró esta obra como señera de una literatura nacional e inicio de la escuela romántica, por parte de los cuatro críticos que estoy mencionando; aspecto poco conocido, como podemos observar.

Su modelo próximo, para Gil y Carrasco, que la considera "novela poética", fueron las *novelas poéticas* de Walter Scott, con ciertas limitaciones. Gavino Tejado coincide con este planteamiento. Para Diego Coello, *El moro expósito* "es un magnífico ensayo de ese gran poema por hacer de la España árabe y goda de

los siglos medios". Esta misma idea está en el artículo de Fermín Gonzalo Morón, quien dice: "el duque de Rivas, llevado por su numen a lo ideal y a lo romántico rehabilitó entre nosotros la verdadera poesía, la poesía nacional con su bellísimo poema del Moro espósito".

Por último, en estos artículos se destacó la visión narrativa, novelesca, de la obra literaria de Ángel Saavedra. Gavino Tejado subrayó esa condición en la imaginación del escritor cuando afirmó: "Bien pronto debía encontrar el ilustre poeta cordobés el fondo de la rica mina que atesoraba su novelesca imaginación". También Fermín Gonzalo reafirmó esta visión. E incluso, posteriormente, Rusell P. Sebold publicó un artículo en *ABC*, el 16 de abril de 1988, con el título "El duque de Rivas, novelista".

Finalmente, una perspectiva diferente, alejada en el tiempo y desde la visión de una nueva y joven generación de escritores, nos la ofrece Galdós. Empezaremos por la nota necrológica escrita por un joven Benito, a raíz de la muerte de Rivas, y publicada en *La Nación*, el 2 de julio de 1865, donde le dedicaba las siguientes palabras:

> En esta semana ha perdido España a uno de sus más ilustres hijos, al duque de Rivas, eminente poeta y patricio insigne, al autor del *Moro expósito*, de *Don Álvaro* y de *La revolución de Nápoles* [...].
>
> El duque de Rivas ha bajado al sepulcro con la solemne modestia de los grandes hombres, de los que dejan bastante recuerdo en los corazones amigos, bastante vacío en las letras españolas para no necesitar esa gloria trasnochada que se engalana con el oropel de exequias escandalosas.
>
> Una reunión de literatos ha discutido las solemnidades que han de celebrar la memoria del célebre poeta, y entre ellas la más acertada es la representación, en el teatro del Príncipe, del drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que ha sido desterrado de la escena durante muchos años; más que por falta de actores que lo desempeñen, por sobra de obrillas traducidas o mal engendradas que con tanto placer saborea el público de estos tiempos.

Centrándonos más en su obra, hay que destacar la presencia de Saavedra en distintos *Episodios nacionales*; principalmente en las segunda y tercera series, ya que jugó un papel destacado como político junto con Istúriz y Alcalá Galiano, sin dejar de lado su principal significación como poeta y dramaturgo; en ellos Galdós también diferenció al liberal del conservador, como habían hecho Nicomedes Pastor Díaz, Manuel Cañete o el mismo Gustavo A. Bécquer en su artículo necrológico publicado en *El Museo Universal* del 2 de julio de 1865, siendo en ocasiones "don Ángel de Saavedra, después duque de Rivas" en *Los cien mil Hijos de San Luis* (Galdós, 1987: 98), es decir, diferenciando al liberal del conservador. En *Mendizábal* (Galdós, 2007: 210-211) leemos:

> Usted, Milagro, ponga una carta a Alcalá Galiano, citándole para esta noche aquí... Y otra, lo mismo, a Saavedra [don Ángel] [...]. Conferenció con Galiano, a la hora convenida, sobre asuntos electorales; con Saavedra, sobre la probable benevolencia de los moderados Toreno y Martínez de la Rosa...

Un retrato más certero hizo en *De Oñate a La Granja* (Galdós, 2007: 339), donde, además del político, destacó al dramaturgo:

> ¿Quiénes eran los tres? Alcalá Galiano, Istúriz, el duque de Rivas. Este fue a la conjuración llevado por amistades más fuertes que sus convencimientos políticos, de ningún modo por ambición, pues un hombre que había hecho el *don Álvaro*, bien podía conformarse con un papel incoloro y secundario en aquel teatro todo mentira y rencores. Los otros dos eran ambiciosos, con motivos para serlo, y su presente y su porvenir estaban dentro del escenario político.

En *Luchana* (Galdós, 2007: 475), aparece igualmente la referencia a él cuando a través de una carta dirigida a Fernando Calpena se hace mención a la Sargentada de la Granja: "Entre tanto, no quiero decirte la quina que habrán tragado a estas horas Istúriz, Galiano, Saavedra y los agarrados a ese Ministerio, que vino al mundo con la intriga que puso en el arroyo a nuestro bonísimo don Juan Álvarez". Vuelve a aparecer de nuevo en su dimensión política más adelante, en *Bodas reales* (Galdós, 2007: 1270), donde podemos leer: "En el círculo de la amistad y en la conversación privada, hemos podido hacer confesar a Ángel Saavedra, a Pastor Díaz y al mismo Sartorius, con ser tan arrimadillo a Narváez, que esto es un escándalo".

Como el autor de *Don Álvaro...*, en *Los apostólicos* (Galdós, 1976: 177), donde Galdós abordó la etapa del romanticismo: "pero ya sonaban cerca las espuelas de *don Álvaro*. *Marsilla* y *Manrique* estaban más lejos". O en *Mendizábal* (Galdós, 2007: 198): "Y si repiten el *Don Álvaro*, de Angelito Saavedra, no dejes de ir a verlo". Desde una perspectiva de autor más consagrado lo cita también en *Bodas reales* (Galdós, 2007: 1349): "El segundo hijo de Carrasco, Mateo, era menos imaginativo que su hermano, y aunque el teatro le tiraba como diversión, jamás pensó en disputar sus laureles a Zorrilla, Saavedra y Hartzenbusch".

Aparte de los *Episodios nacionales*, también aparece mencionado en *Tristana* (Galdós, 1984: 19-20): "... pues tuvo dos tíos académicos y otro que fue emigrado en Londres con el duque de Rivas y Alcalá Galiano [referencia a la madre de Tristana]".

Galdós nos muestra la significación que tuvieron las principales obras de Rivas. Para él, el duque de Rivas no ocupó el lugar de Larra o Moratín, pero sí reconoce la singularidad de su obra literaria, por encima de su labor política, sin lugar a dudas, y su valor como autor clásico sobre todo desde el *Don Álvaro*.

Bibliografía

Alborg, Juan Luis (1988). *Historia de la literatura española*. Vol. iv: *El Romanticismo*. Madrid: Gredos.

Alcalá Galiano, Antonio (1969). *Literatura española del siglo xix. De Moratín a Rivas*. Trad., intr. y notas de Vicente Llorens. Madrid: Alianza Editorial.

Alonso Seoane, M.ª José (2002). "La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico". En: Díaz Larios, Luis E., *et al.* (eds.). *La elaboración del canon en la literatura española del siglo xix*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 11-26.

Anderson Imbert, Enrique (1984). *La crítica literaria: sus métodos y problemas*. Madrid: Alianza Editorial.

Andioc, René (1982). "Sobre el estreno de *Don Álvaro*". En: Amor y Vázquez, José; Kossoff, David A. (eds.). *Homenaje a Juan López-Morillas*. Madrid: Castalia, pp. 63-86.

Arroyo Almaraz, Antonio (2010a). "Carta de Antonio Ranz Romanillos a Ángel Saavedra, a propósito de la tragedia Doña Blanca de Castilla". En: Arroyo, Antonio; Torres, Begoña; Valle, Carlos del (eds.). *Ángel Saavedra, escritor emblemático del romanticismo español*. Chile: Ediciones Universidad de La Frontera, pp. 23-42.

— (2010b). "Documentación complementaria sobre *Doña Blanca de Castilla*, de Ángel Saavedra, duque de Rivas: edición de la carta de Antonio Ranz Romanillos (1819)". *Revista de Filología Románica*, vol. 27, pp. 363-376.

— (2013). "Ángel Saavedra, duque de Rivas, en las revistas literarias españolas". *Anales de Literatura Española. Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868)*. Ed. de José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades, n.º 25, Universidad de Alicante, pp. 69-88.

— (2020a). *El duque de Rivas en el periodismo*. Madrid: Fragua, col. Biblioteca de Ciencias de la Comunicación.

— (2020b). "Posibles textos desconocidos de Ángel Saavedra, duque de Rivas, según el hispanista francés G. Boussagol". *Revista de Filología Románica*, n.º 37, pp. 181-196.

— (2022). "La eclosión romántica de la maurofilia desde una doble perspectiva: el duque de Rivas y *El Artista*". En: Fine, Ruth; Goldberg, Florinda F.; Hasson, Or (eds.). *Mundos del hispanismo, una cartografía para el siglo xxi*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert; Asociación Internacional del Hispanismo Jerusalén, pp. 1-9.

Ayala, M.ª Ángeles (2002). "La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*". En: *Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Bolonia: Il Capitello del Sole, pp. 35-46.

Boussagol, Gabriel (2018). *Ángel Saavedra, duque de Rivas. Su vida, su obra literaria*. Ed., trad., intr. y notas de Antonio Arroyo. Sevilla: Alfar.

Caldera, Ermanno (1995). "La polémica sobre el *Don Álvaro*". *Crítica Hispánica*, vol. 17, n.º 1, pp. 22-35. Versión electrónica: Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007.

— (2016). "De *Aliatar* a *Don Álvaro* sobre el aprendizaje clasicista del Duque de Rivas". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Castañón, Jesús (1973). *La crítica literaria en la prensa española del siglo xviii (1700-1750)*. Madrid: Taurus.

Coello y Quesada, Diego (1841). "Romances históricos del Sr. D. Ángel Saavedra, duque de Rivas". *El Corresponsal* (10 de febrero).

El Artista (1835-1836). Ed. de la Biblioteca Nacional de España. 3 vols. Madrid: Imp. de Sancha; Hemeroteca Digital.

Ferrer del Río, Antonio (1846). *Galería de la literatura española*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado.

Ferri Coll, José María (2012). "El Artista y la ideación romántica de los géneros". En: Arroyo, Antonio (ed.). *Arbor*, *Literatura y prensa romántica.* El Artista *y el* Semanario Pintoresco Español *en sus aniversarios*, vol. 188, 757 (septiembre-octubre). Madrid: CSIC, pp. 959-964.

Gil y Carrasco, Enrique (1841). "Romances históricos por don Ángel Saavedra, duque de Rivas". *El Pensamiento*, t. i.

Gonzalo Morón, Fermín (1844). "El duque de Rivas, considerado como poeta dramático". *Revista de España y del Extranjero*, t. ix.

Llorens, Vicente (1980). *El romanticismo español*. Madrid: Castalia; Fundación Juan March.

Martínez Torrón, Diego (2009). *El universo literario del duque de Rivas*. Sevilla: Alfar.

— (2012). *Edición de "Poesías completas". Ángel Saavedra, duque de Rivas*. Sevilla: Alfar.

— (2015). *Edición de "Teatro completo". Ángel Saavedra, duque de Rivas*. 2 vols. Sevilla: Alfar.

Mesonero Romanos, Ramón (1842). "Rápida ojeada sobre *La historia del teatro español* (Conclusión)". *Semanario Pintoresco Español* (11 de diciembre).

Ródenas, Domingo (ed.) (2003). *La crítica literaria en la prensa*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.

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

Rubio Cremades, Enrique (2010). "Lanuza o el símbolo del liberalismo frente a la tiranía absolutista". En: Arroyo, Antonio, *et al*. (eds.). *Ángel Saavedra, escritor emblemático del romanticismo español*. Temuco (Chile): Ediciones Universidad de La Frontera.

Ruiz Ramón, Francisco (1979). *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.

Tejado y Rodríguez, Gavino (1845). "Escritores contemporáneos. El duque de Rivas". *El Siglo Pintoresco* (1 de noviembre).

Vaíllo Rodríguez, Nadia (2013). "Crítica teatral en *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico". En: Ferri, José M.ª; Rubio Cremades, Enrique (eds.). *Anales de Literatura Española, Revistas Literarias Españolas e Hispanoamericanas (1835-1868)*, n.º 25, Serie monográfica n.º 15, Universidad de Alicante, pp. 383-395.

Viñas Piquer, David (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Tres cuentos de Jacinto Salas y Quiroga, Eugenio de Ochoa y Ángel Gálvez al servicio del progreso social

Julia Bernal Ferriz
Universidad de Alicante – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

1. El progreso social en la tercera década del siglo XIX

Hablar de progreso en el primer tercio del siglo XIX parece absolutamente inapropiado cuando precisamente las circunstancias eran de una clara regresión. Las muertes causadas por la epidemia de cólera y la guerra civil hacían que los motines, asesinatos e incendios estuvieran a la orden del día. Pero en 1834 se produce un hecho clave: María Cristina permite el regreso de los exiliados[1] y son estas personas quienes conociendo el panorama foráneo y con la euforia de regreso a la patria se ponen manos a la obra, colaborando en periódicos, para intentar regenerar el país. Entre ellos, Jacinto de Salas y Quiroga, que parte del firme convencimiento —así lo manifiesta en su artículo "Influencia de la literatura en las costumbres"— de que un solo hombre que tenga el bastante ingenio y saber puede alumbrar grandes creaciones capaces de ejercer dominio en sus semejantes, de influir en las costumbres populares. Eso sí, el pensamiento de ese "escritor sublime" debe tener fuerza y ser moral (*NmO*, 3: 1). Tanto Salas como Eugenio de Ochoa y Ángel Gálvez, fundadores de distintas revistas artísticas de esa nueva etapa, conciben la literatura como algo más que un mero pasatiempo: creen que puede influir de un modo activo en la transmisión de la moralidad y la virtud para lograr el bien.

El activismo que la crítica artístico-literaria desarrolla en los periódicos dedicados a las bellas artes es fundamental para entender el poder de la prensa para conducir opiniones. No es un activismo de orientación política, de adscribirse a tal o cual partido, ni siquiera en el ámbito literario. Es cierto que en su mayoría los redactores podrían tildarse de monárquicos y liberales, pero su compromiso individual y social está por encima de filias y fobias porque nace de un sueño utópico, de una ilusión de felicidad. Hablando de las publicaciones artísticas respecto a la situación del país se dirá en el *No me Olvides*:

1. En 1834 se aprueba el Real Decreto de la reina gobernadora de España amnistiando a los masones, pero condenando a quienes pertenecieran a sociedades secretas a partir de esa fecha.

> [*La España*] cuando las más terribles maldiciones pesan sobre ella; cuando recorriendo las fases de su vida este pueblo de encantamientos llegó a leer en el libro de su destino "mataos unos a otros" y lo ejecutó con furibunda saña; cuando las riquezas de sus frutos fueron taladas e incendiadas, entonces fue cuando empezó a soñar, no teniendo realidades en qué ocuparse [...]. Por eso de pocos años a esta parte contamos con varios periódicos dedicados exclusivamente a las artes y a la bella literatura: *El Artista*, lindo y lujoso aventurero, fue el primer paladín de esta cruzada de fantásticas ideas que venían a conquistar sus arenas al materialismo [...]. M[asarnau], "Publicaciones artísticas" (*NmO*, 7: 3-5).

Efectivamente, *El Artista* fue el primero y a él le seguirían el *No me Olvides*, que surge prácticamente al mismo tiempo que el *Observatorio Pintoresco*, solo unas escasas semanas de diferencia les separan. Pero mientras que en el *No me Olvides* participan varias plumas aparecidas en *El Artista* y mantiene el mismo tono editorial densificándolo, el *Observatorio Pintoresco* se distancia para lograr llegar a más público, siguiendo así la estela del *Semanario Pintoresco Español*. Quizá por ello, dentro de la misma sección citada anteriormente, pese a que se elogia la iniciativa y se ensalzan los grabados, "en conciencia" quien firma el artículo no puede alabar la parte literaria del *Observatorio* (*NmO*, 7: 3-5). Pese a esta observación, las tres publicaciones contienen una parte dedicada a la creación literaria que contribuye, en sintonía con las diferentes secciones, a intentar lograr el objetivo común fundamental: regenerar España, haciéndola progresar. Se valen del arte para informar y formar conciencias tendentes a la bondad, porque parten del firme convencimiento de que para lograr el bienestar se hace necesaria la tolerancia y la moderación, acciones que sin duda son requeridas en el sentir estético. Un sentir estético que para despertar el entusiasmo en el lector-oyente-espectador por su verdad y originalidad debe llevar el sello de su creador. Esta idea la recoge Pedro de Madrazo en el artículo "Filosofía de la creación" de la sección de 'Bellas artes'; para él, las artes participan del sentimiento moral y del pensamiento, y este es el signo más elevado de la individualidad humana. De ahí que el verdadero arte sea biográfico, porque contiene el secreto de una existencia y lo palpita. Afirma que los grandes artistas lo son porque logran que su doble existencia, la pública y la privada, se confunda en una sola (*NmO*, 14: 1-3).

En general, los directores editoriales de este tipo de prensa se resisten a considerar el siglo XIX como siglo de hierro y era de materialismo; más bien, al ver que en él empiezan a germinan grandes genios, lo tienen como una época de filosofía en la que es posible la reconstrucción social. Creen que las directrices para progresar deben provenir de la contemplación de la Naturaleza, la filosofía de las costumbres y el entusiasmo del corazón donde hay un sustrato de ideas común de varias naciones.

> Los periódicos dedicados a las Bellas Artes serán los que muestren a tales maestros participando así del ambiente progresista de la época, en el que hay un fondo de pen-

samiento sólido e invulnerable que es obra de muchas sociedades (la alemana, la francesa, la inglesa y la española) (*NmO*, 12: 7-8).

2. Cuentos al servicio del progreso social

En general, los relatos —o textos de creación— no fueron creados o elegidos para ser incorporados de manera arbitraria en las revistas. Aunque aparentemente son de lo más variopinto, su verdadera dimensión interpretativa se capta solo si nos acercamos a ellos teniendo en cuenta la intencionalidad manifiesta expuesta en cada uno de los tres prospectos y haciendo el ejercicio de extrapolar las ideas centrales de cada publicación relacionándolas con las biografías de los escritores. Entre las tres revistas, *El Artista*, *No me Olvides* y *Observatorio Pintoresco*, recopilamos más de un centenar de relatos entre los que hay resúmenes y traducciones de obras; recreaciones novelescas de situaciones o personajes coetáneos; expresiones de desahogo, hastío o dolor; ejemplos de un determinado tipo de romanticismo —aquí podríamos clasificar "Una visita a Victor Hugo"— o incluso la diatriba entre clásicos y románticos. La integración de estas narraciones en las revistas rara vez es aleatoria. Generalmente son la parte más experimental y creativa y contribuyen a reforzar un tema o idea que tiene otros correlatos en la publicación. Muchos de estos relatos son guías de acción ejemplarizantes o consejas y peticiones dirigidas a los órganos de poder. En ellos se ensalza la valía del pueblo español y se incide en la importancia de un buen gobierno en el que el monarca y la justicia sean ejemplares, donde prevalezca el honor y el servicio a Dios —donde incluimos "Siglo xi"—, entendiendo que la religión solo es útil si es bondadosa. A veces, la crítica social va directa a señalar el abuso de poder de jueces, recaudadores de impuestos —lo veremos en "Un pensamiento malo"—, etc. Por otra parte, también hay breves narraciones que ofrecen una panorámica de los vicios de la sociedad y advierten de las repercusiones. Se pone el foco en las nefastas consecuencias de los matrimonios de conveniencia, en el incipiente materialismo, en la relajación de costumbres y en la debilidad humana.

Eugenio de Ochoa, Jacinto Salas y Quiroga y Ángel Gálvez —cuyo nombre extendido es Rohisindo Ángel Gálvez Solá—[2] son los fundadores o cofundadores de las tres revistas de arte mencionadas, *El Artista*, *No me Olvides* y *Observatorio Pintoresco*, respectivamente. Y por ello hemos elegido tres de sus relatos para analizar sus conexiones con la realidad social del momento y escudriñar el mensaje implícito.

2. Las firmas "Rohisindo Solá", editor de la revista, y "A. G.", abreviatura de Ángel Gálvez, referencian a la misma persona, según el hallazgo de Alonso Seoane (2017: 386) al consultar la partida de bautismo de Ángel Gálvez (1810-1871), un funcionario de Hacienda aficionado a la literatura.

De Jacinto de Salas y Quiroga,[3] nos detendremos en "Una visita a Victor Hugo" para ver cómo el autor sitúa los acontecimientos del relato entre la ensoñación y la cruda realidad.

De Ángel Gálvez, el cofundador "oculto" del *Observatorio Pintoresco* junto con Basilio Sebastián Castellanos, nos fijaremos en "Un pensamiento malo" (*OP*, 1/13: 97-98), publicado el 30 de julio de 1837, por proseguir con un relato ambientado en época contemporánea, pero sin por ello dejar de mencionar "Siglo XI" (*OP*, 1/7: 49-50), una de las diez narraciones de ficción histórica que inserta Gálvez en la revista. Este último nos servirá como muestra para constatar la "ficcionalización" (Alonso Seoane, 2017: 386) que Gálvez hace del asunto para adecuarlo al ideario general del *Observatorio Pintoresco*.

Con respecto a Eugenio de Ochoa —el gran conocedor de la literatura francesa, sobre todo por ser un excelente traductor de las obras de Victor Hugo, George Sand, Gustave Drouineau, Dumas o Soulié—, analizaremos "Zenobia". Juan Martínez Villergas aseveraba que Eugenio de Ochoa era un buen traductor, pero un mal autor de dramas porque en esas composiciones no hay un fin moral, una idea filosófica o pensamientos elevados, es decir, "aquellas palabras inesperadas y felices con que los fundadores del romanticismo lograron asombrar cuando no acertaron a conmover" (Martínez Villergas, 1854: 185-193, citado por Menarini, 1984: 320). Esos rasgos que busca son los que vamos a ver que sí están presentes en el relato "Zenobia" al proyectar una imagen de la protagonista como una mujer con gran fortaleza de carácter e inteligencia en una época en la que se seguía calificando a la mujer como un "femenil ingenio a quien la natura no dio grandes fuerzas contra la lisonja, y sí suficiente veleidad y decidida inclinación a mudar de querencias".[4]

2.1. "Una visita a Victor Hugo", de Jacinto de Salas y Quiroga, entre la ensoñación y la cruda realidad

El relato Jacinto de Salas y Quiroga, "Una visita a Víctor Hugo",[5] publicado en *El Artista* (II: 294-296), narra el sentir vital de un muchacho romántico y sus tristes pensamientos. El personaje aparece como un ser movido por el entorno

3. Salas era un gran admirador de Hugo, Byron y Lamartine. Era consciente de vivir en una época de cambio, como lo demuestra el hecho de que dedicara el prólogo de *Poesías* (1834) "al pueblo en la época de su regeneración política y literaria".

4. Así la define Pedro de Madrazo al ensalzar la virtud de Penélope, la mujer de Ulises, en *El Artista*.

5. Era sumamente frecuente la visita al escritor consagrado por parte de un aspirante; por ejemplo, sabemos que Eugenio de Ochoa visitó por primera vez a Victor Hugo en su casa de París en 1836, cuando la traducción de Ochoa de *Nuestra Señora de París* ya se había editado en Madrid. El mismo Ochoa lo cuenta en *París, Londres y Madrid*, donde dice que le trató "como a un amigo, a un hermano de poesía y arte" (Ochoa, 1861: 202). Aunque no tenemos la certeza de que Salas también visitara a Hugo, para Alonso Seoane (2020) es probable que lo hiciera entre 1832 y 1833, cuando proyectaba la traducción de la obra poética del francés. En cualquier caso, téngase en cuenta que ambos traductores —Ochoa y Salas— confluyeron en *El Artista*, donde Salas publicó traducciones de las poesías de Hugo.

que, abstraído, sube a un carruaje y participa de una especie de excursión cultural hasta que se topa con Victor Hugo y establece una conversación con él y con algunos familiares y personas de su entorno. El diálogo entre los dos artistas —inspirados, Hugo, por la gracia divina, y el protagonista, por la cercanía de un genio consagrado como Hugo— revela cuál es el papel del artista en la sociedad. Salas confiesa estar convencido de la intervención divina para asignar gracia a los artistas. Dice así:

> —Yo creo [...] que, queriendo Dios dar a los hombres de este siglo, que son los verdaderos dueños del mundo, una muestra de los moradores del cielo y del infierno, arrojó a la tierra a esos hombres de los siglos que han de ser, como muestra de los ángeles, y a los de pasados bárbaros tiempos como señal de los espíritus malos.

En definitiva, que la confluencia en el siglo XIX de hombres de tan extrañas condiciones y gustos no es más que una muestra para que los artistas "que se sienten verdaderos dueños del mundo" cocreen. Y ese muestrario se cifra en términos de bondad y maldad.

Una afirmación de tal envergadura hecha por un entusiasta artista español, y admitida como una tesis plausible por un genio como Hugo, solo podía ser admisible enmascarándola como fruto de un letárgico sueño.

La reflexión anterior constituye el núcleo conceptual del relato, pero Salas, también por boca de su protagonista, no perderá la ocasión de aludir a la realidad más cruda y tangible: el deterioro de la mansión de Catalina de Médicis y el horrendo recuerdo que provocan algunos símbolos de la Inquisición.[6]

En esta composición Jacinto Salas y Quiroga hace alarde de su ingenio al confesar lo que sabe y decir abiertamente su opinión, pero enmascarándola prudentemente utilizando a su personaje de ficción como *alter ego*.

La idea que se transmite con este relato es la primacía del artista sobre el resto de los mortales por el poder que les ha dado Dios con su don. Y esta misma idea queda reforzada con las definiciones de ser sincero e ingenioso y con la importancia de practicar la virtud de la moderación que van repitiéndose en las páginas del periódico. Por otra parte, Salas ejercita las recomendaciones de Luis de Usoz en cuanto a la necesidad de expresarse con exactitud y llaneza con el objetivo de que la idea sea comprensible para el lector.

Este relato "de ficción" bien podría pasar por cuento, por novela corta o por un simple pensamiento o las reflexiones del artista hechas palabra. Pero su mensaje se sobredimensiona al tener como interlocutor a Victor Hugo, "el poeta mesiánico, profeta y redentor", cuyo mesianismo "tiene más dimensión social que

6. Téngase en cuenta que la Inquisición no fue abolida definitivamente hasta 1833; es normal que el recuerdo de sus estragos estuviera presente, pues ni siquiera habían pasado tres años cuando Salas y Quiroga escribe esto.

nacional, tiende más a exaltar la humanidad o el 'pueblo' que un pueblo en particular" (Tollinchi, 1989: 829).

2.2. "Un pensamiento malo" y "Siglo XI", de Ángel Gálvez

Varios autores se han ocupado de las interconexiones entre imagen y texto circunscritas al siglo XIX,[7] una relación bidireccional. El relato titulado "Un pensamiento malo", publicado el 30 de junio de 1837 en el *Observatorio Pintoresco* (1/13: 97-98), es un claro ejemplo de que el arte engendra arte, puesto que la viñeta que precede al texto es la que lo inspira. Pero además es el medio para evidenciar la mala justicia de la época. En este caso, poniendo en tela de juicio el abuso de poder "en nombre del rey".

El argumento es sencillo y puede quedar resumido así: la vieja hilandera Eulalia ha rezado toda la noche para que la Virgen favorezca a Alfonso. El chico ha recibido una herencia, un arcón de su tío el regidor de Teruel, y espera a la noche para descargarlo con la ayuda de Juan. Pero el escribano, al que debía algo de dinero, le descubre y le detiene en nombre del rey; no sin antes tratarles a ellos de tunantuelos y a Elvira de bruja. La idea de descargar el baúl de noche para evitar pagar había sido de Elvira, por intentar defender los intereses del pobre chico. Al recordarles el escribano que pagar es de justicia, ellos replican que sí, pero que hacerlo a él es "del demonio". En esta ocasión las peticiones a la Virgen son desoídas, quizá porque su comportamiento no es del todo bondadoso y Eulalia, en el fondo, lo presiente: "el corazón me da, me da... no sé". La astucia de los pobres honrados no sirve contra el recaudador de impuestos.

El pensamiento malo de este cuento es el del escribano al suponerles ladrones cuando lo único que intentan es salvaguardar su modestísimo patrimonio del abuso de poder. Teniendo en cuenta que el autor del escrito era funcionario de Hacienda, entramos en una dimensión interpretativa no exenta de ironía. Cabe preguntarse si Ángel Gálvez, al tiempo que demuestra la eficacia de su profesión, no hace un guiño cómplice a la parte de la sociedad más desfavorecida al retratarles en esta historia como víctimas. Nótese además que Juan de Padilla, regidor de Toledo en el siglo XVI, también defendió los intereses del pueblo en contra de la política fiscal de la Corte y en la publicación se incluye su biografía por ese hecho modélico.

La elección de un cuento de tintes histórico-legendarios cuando se trata de Ángel Gálvez es casi obligada, ya que buena parte de sus textos de creación firmados responden a esta tipología. El relato "Siglo XI", incluido en el *Observatorio Pintoresco* (7: 49-50), no está firmado; sin embargo, forma parte de una serie coherente compuesta de "Siglo XIV", "Siglo XII", "Año de 1028", "Año de 1212",

7. Véase, por ejemplo, la relación bibliográfica recogida en el espacio temático dedicado a la literatura ilustrada decimonónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Gutiérrez Sebastián, 2016).

"Siglo XI", "Año 956", "1519", "1096. Estudio histórico" y "Año 704. Estudio histórico", en la que solo los tres últimos escritos aparecen firmados por G., misma rúbrica que aparece en "Un pensamiento malo". M.ª José Alonso Seoane (2017) demostró la autoría común al tratar el tema de la ficcionalización de la historia en las narraciones de Ángel Gálvez publicadas en el *Observatorio Pintoresco*.

El asunto histórico de "Siglo XI" es el siguiente: la infanta doña Teresa, hermana de Alonso V, rey de León, llega a Toledo para reunirse con su prometido, Abdalá, rey de Toledo. Se casará con él con la condición de que él y sus hombres apostaten de la religión musulmana y se conviertan al catolicismo. Pero Abdalá es un bárbaro africano y esa misma noche, al finalizar la fiesta de bienvenida, fuerza a su prometida porque le vence el deseo. Los dos sirvientes de Teresa, al conocer la causa de su abatimiento, envenenan a Abdalá y este enferma. La explicación sobre el detonante que ha originado la enfermedad es diferente para cada personaje: Abdalá cree que su enfermedad le ha sobrevenido por un poder sobrenatural para castigarle por su mala acción; sin embargo, los súbditos de Abdalá razonan que es una señal para disuadirle de la tentativa de abandonar su fe; el resto simplemente la perciben como un castigo sobrenatural, divino. En cualquier caso, nadie sospecha de una intervención humana como causante del mal que le aqueja.

Finalmente, Abdalá deja marchar a Teresa colmada de bienes porque en realidad le profesa un gran cariño. Teresa toma el hábito religioso en el monasterio de Pelagio, donde siempre rogó por la conversión de Abdalá, cuyo reinado fue corto porque fue vencido por Hissem y terminó encerrado en una mazmorra.

El foco de interés de este texto recae en la virtud de Teresa y su firme convencimiento de que ha de anteponer el servicio a Dios, en este caso convirtiendo fieles, a su propia felicidad. Tampoco pasa desapercibido el instinto "animal" o bárbaro del africano, que actúa guiado por el deseo y el placer obviando el cumplimiento de la promesa y acuerdo entre reyes.

Seoane incide en cómo llama la atención la forma en que Gálvez suaviza la historia —e incluso la xilografía—, hasta el punto de parecer inverosímil tanta comprensión y compasión por parte de Teresa. En la versión de Gálvez, Teresa ni muestra rechazo ni va engañada, como se narra en las crónicas. Respecto a este tema, recordemos dos cuestiones: la primera, que el ideario de las publicaciones de arte adscritas a la filosofía romántica española son expresión de moral pura con carácter humanitario, de ahí tanta benevolencia por parte de Teresa; y la segunda, la preferencia de los románticos por recrear temas legendarios.

La explicación de la elección por temas del pasado se detalla en una escena del *Antony* de Dumas, de 1831, traducido por Eugenio de Ochoa y que incorpora en *El Artista*, como veremos en el comentario del siguiente cuento. Aunque ya adelantamos que, en parte, responde a la necesidad del escritor por hacerse entender y llegar a un mayor público.

2.3. "Zenobia", de Eugenio de Ochoa, el gran conocedor de la literatura francesa

El relato titulado "Zenobia", firmado por Eugenio de Ochoa, se publicó en *El Artista* (I: 44-47 y 55-59) precedido de una cita-fragmento de *Glinski*, tragedia en cinco actos y en verso de F. Wenzyk.

La trama, enmarcada por los encuentros de dos jóvenes emigrados en los cafés de París, se centra en la historia de amor que uno de ellos revela al otro. Se trata de una historia de amor con un trasfondo político, al versar sobre el alzamiento que en Polonia llevaron a cabo unos oficiales respaldados por la sociedad civil a mediados de 1831 —la Revolución de 1830 en Francia tuvo una enorme repercusión y se extendió por gran parte de Europa, llegando a Polonia, que estaba bajo el dominio ruso—. La protagonista indiscutible de este relato es Zenobia, hermana de uno de los oficiales que se alzan contra el dominio ruso. Zenobia es una mujer extraordinaria, reúne unas características poco frecuentes en su sexo, que por supuesto se perciben ya en su fisonomía: es fuerte, constante y está dotada con una gran energía de alma. Además, cifra su felicidad en el más vehemente de todos los sentimientos: el amor a la patria. Esta contundente y clara descripción del personaje lo eleva a la categoría de símbolo; es inevitable, al pensar en ella, que venga a nuestra mente la imagen del revolucionario cuadro *La Libertad guiando al pueblo*, de Eugène Delacroix, creado en 1830 —y comprado por el Estado francés en 1831— y, por tanto, muy cercano a la relación de los hechos[8] —y muy apropiado como manifiesto de "la creciente solidaridad entre el arte y la política" (Tollinchi, 1989: 974)—. El lector-oyente ve en ella la representación del anhelo por recuperar la patria perdida y entiende que luche por la libertad y la independencia con sus armas de mujer ejerciendo una "sublime prostitución" al reclutar con sus encantos femeniles a soldados extranjeros para su causa. La sublimidad de su proceder proviene de la noble causa que abraza. Este es el *leitmotiv* del relato: el amor a la patria.[9]

La narración retrata el ambiente elitista de las tertulias y cafés parisinos de la época como lugares de encuentro de pares de Francia, jóvenes emigrados para completar su formación, diplomáticos, etc., donde se departe alegremente sobre cuestiones políticas de ámbito europeo. Hay un contraste brutal entre el ambiente retratado en Francia —donde los diplomáticos practican "la misteriosa ciencia del embrollo"— y la situación de sufrimiento y desesperación en Varsovia descrita por la protagonista. La ambientación frívola de la acomodada sociedad parisiense es la que sirve al autor para encajar la aventura romanesca: el enamo-

8. Este pensamiento cobra fundamento al leer *París, Londres y Madrid* (1861), donde Ochoa recuerda como, en las tertulias nocturnas que Victor Hugo celebraba en su casa a diario, los tertulianos hablaban animadamente sobre cualquier cuestión literaria y artística, y cita, entre los ejemplos, las exposiciones de Delacroix.

9. Desde *El Artista*, intentan fortalecer el papel de la mujer en la sociedad: ellas son las transmisoras de valores desde la infancia y las más vinculadas al culto religioso, de ahí que se cuiden en defender su acceso a las fuentes bibliográficas, por ejemplo, de la Biblioteca Nacional.

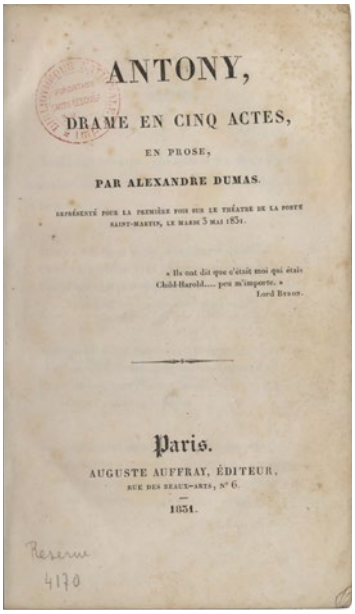
ramiento de Enrique, el duelo con uno de los contrincantes enmascarado y la doblemente trágica muerte final, por amor y por la patria. Zenobia, pese a tener claro su objetivo, no puede evitar —hay fuerzas ocultas que rigen el destino— enamorarse de Enrique. Su sensibilidad se hace patente en el interés que muestra al ver la representación del *Antony* de Dumas,[10] una obra que no la deja indiferente porque en ella, como dice C. A. unas páginas más adelante, se observa la lucha entre el amor y el deber y cómo la fatalidad hace sucumbir la virtud de una mujer virtuosa sin que por ello deba dejar de serlo. Nótese aquí la crítica hacia Dumas que termina mostrando a Adela, su protagonista, como adúltera por la falta de armonía en las ideas que representa. Concluirá Campo Alange calificando esta última obra de genial, pero sin definición (*El Artista*, I, p. 96). Quizá por ello Zenobia, tras el vivo interés y la tristeza que siente al sentirse identificada con Adela, pasa a la carcajada al pensar en el marido.

Además, la reacción de Zenobia ante la representación teatral del *Antony* ejemplifica la recepción de la obra en el París de la época, literaturizando así lo que teorizará Campo Alange en el artículo "Del drama moderno en Francia", aparecido unos días después en el mismo tomo de la revista.[11] Unas entregas después de la fecha de publicación del relato Ochoa, reproduce en la revista *El Artista* una escena del *Antony* de Dumas, de 1831, traducido por él mismo. Teniendo en cuenta que *El Artista* se publicó de enero de 1835 a abril de 1836, y que la traducción de Ochoa en la imprenta de Repullés está datada en 1836 con la observación de que se representó en el Teatro del Príncipe el 19 de junio de ese mismo año, es posible que la traducción la estuviera llevando a cabo en esos momentos.

Lo interesante es que selecciona la escena VI del acto IV, en la que el joven poeta —también llamado Eugenio curiosamente— explica a un pequeño auditorio formado por un selecto grupo de aristócratas —tres damas y un barón "clasiquista"— por qué los románticos no suelen tratar temas de actualidad. No es, como apunta el barón, porque "en las crónicas se encuentre el trabajo ya casi hecho", sino porque en la "prosaica sociedad moderna" desfigurada por las "ideas positivas", los hombres se creen iguales a los héroes y esperan que estos héroes-personajes actúen como ellos lo harían, sin exageraciones, sin matar ni matarse por cualquier ofensa. De ahí —sigue argumentado el poeta— las críticas al dra-

10. Ochoa trató en París a Dumas, el ilustrador Dauzats. T. Gautier y M. Ducamps (Sánchez, 2016: 71).

11. A propósito de la crítica teatral sobre la representación de *Lucrecia Borgia* en Madrid, se puede leer la siguiente reflexión sobre el gusto del público español en esta época de transición: "es ya forzosa una verdadera revolución literaria, y [...] en materia de espectáculos teatrales nada puede convenir tanto al severo carácter de las ideas modernas, como el drama grave, profundo, filosófico, de la novísima escuela francesa, a cuya cabeza brillan Víctor Hugo y Alejandro Dumas"; y se reconoce que queda mucho por hacer traduciendo bien sus obras porque no son autores conocidos por el público (*El Artista*, II, p. 34). Unas entregas después, se vuelve a aplaudir la obra de Dumas y Hugo de esta manera: "Porque Lucrecia Borja con sus grandes defectos, con sus sublimes bellezas, es la personificación de ese género grandioso, creado por Calderón y Shakespeare, cultivado con tan brillante éxito por Goethe y Schiller, y elevado a tanta altura por los dos colosos del moderno teatro francés, Victor Hugo y Alejandro Dumas. La obra maestra de este último es su admirable *Antony*, que muchos critican de oídas" (*El Artista*, II, p. 47).



ANTONY,

DRAME EN CINQ ACTES,

EN PROSE,

PAR ALEXANDRE DUMAS.

REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS SUR LE THÉATRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN, LE MARDI 3 MAI 1831.

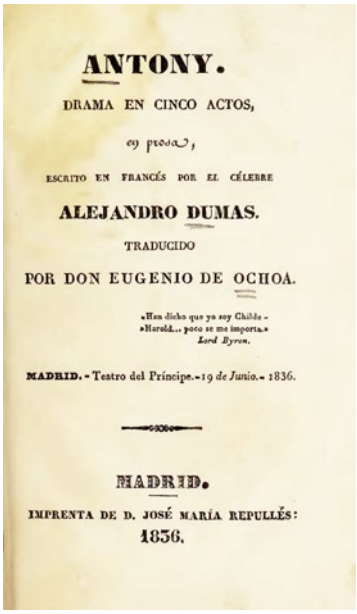
« Ils ont dit que c'était moi qui étais Child-Harold.... peu m'importe. »
Lord Byron.

Paris.

AUGUSTE AUFFRAY, ÉDITEUR,
RUE DES BEAUX-ARTS, N° 6.

1831.

Figura 1. Portada de *Antony, drame en cinq actes, en prose*, obra de Alexandre Dumas, ed. de Auguste Auffray, París, 1831. Fuente: Bibliothèque Nationale de France.



ANTONY.

DRAMA EN CINCO ACTOS,

en prosa,

ESCRITO EN FRANCÉS POR EL CÉLEBRE

ALEJANDRO DUMAS.

TRADUCIDO

POR DON EUGENIO DE OCHOA.

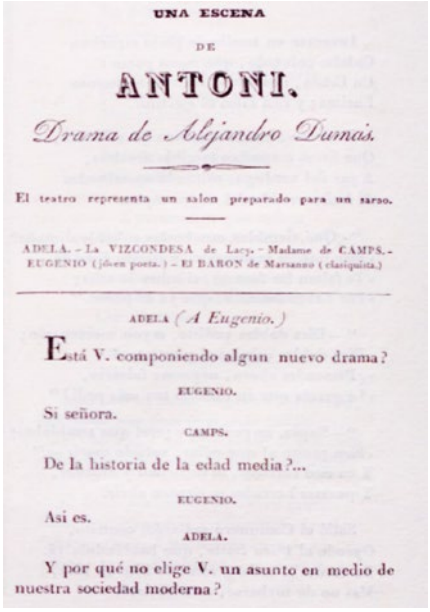
«Han dicho que yo soy Childe-
»Harold... poco se me importa.»
Lord Byron.

MADRID.-Teatro del Príncipe.-19 *de Junio.*-1836.

MADRID.

IMPRENTA DE D. JOSÉ MARÍA REPULLÉS:
1836.

Figura 2. Portada de *Antony. Drama en cinco actos, en prosa*, obra de Alejandro Dumas, trad. de Eugenio de Ochoa, Imprenta de José María Repullés, Madrid, 1836.



UNA ESCENA

DE

ANTONI.

Drama de Alejandro Dumas.

El teatro representa un salon preparado para un sarao.

ADELA.-La VIZCONDESA de Lacy.-Madame de CAMPS.-EUGENIO (jóven poeta.)-El BARON de Marsanno (clasicista.)

ADELA *(A Eugenio.)*

Está V. componiendo algun nuevo drama?

EUGENIO.

Si señora.

CAMPS.

De la historia de la edad media?...

EUGENIO.

Asi es.

ADELA.

Y por qué no elige V. un asunto en medio de nuestra sociedad moderna?

Figura 3. Primera página de "Una escena de *Antoni. Drama de Alejandro Dumas*", fragmento publicado en *El Artista*. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ma romántico "que admiran en silencio un corto número de hombres [...] mejor organizados que los demás, que saben que las pasiones del hombre son las mismas en el siglo XIX que lo fueron en el siglo XIV". Adela concluirá —y ahí se cierra la reproducción del fragmento en *El Artista*— manifestando que al poeta debería bastarle la aprobación de ese corto número de entendidos. Es decir, los escritos van dirigidos a un público minoritario selecto.

Por lo demás, las variaciones entre las traducciones de Ochoa, la de la edición de Repullés y la reproducida fragmentariamente en *El Artista* son mínimas, ya que se limitan a estos breves cambios: en la revista se incluye una breve acotación de espacio y personajes, necesaria para contextualizar el fragmento; en la edición con la traducción íntegra se apostilla que el barón es suscriptor del *Constitutionnel*;[12] sin embargo, en la revista se obvia esta información y simplemente se le clasifica como "clasiquista"; el resto de diferencias son meras precisiones terminológicas inherentes al oficio de traductor —"tener entre manos" por "componer", "hechos grandiosos" por "hechos sobresalientes", "tira" por "pega" un tiro, "sano y bueno" por "gordo y guapo", "declamaciones" por "gritos" contra el Romanticismo.

Ochoa refleja en este relato el nuevo rol de la mujer derivado de los conflictos políticos. Este tema se refuerza correlativamente en Zenobia-poema *A Grecia* datado en diciembre de 1830 (*El Artista*, I, pp. 124-126),[13] precedido por un fragmento de la obra de Calderón *El mayor encanto, amor* y por el grabado de Elena Feillet. Tanto el poema como el grabado participan del sentimiento solidario por la situación de Polonia.

3. Conclusiones

En conclusión, en el repaso de estos cuentos, que son una escuetísima representación del más de un centenar que se pueden recopilar entre las tres revistas de arte que hemos ido mencionado, hemos visto la consideración del artista a principios del XIX, el nuevo rol de la mujer, el cambio en la literatura, la preocupación por el ambiente social y los vicios de la sociedad; en definitiva, el esfuerzo e in-

12. *Le Constitutionnel: Journal du Commerce, Politique et Littéraire* se editó en París entre 1819 y 1914. Fue el primer diario francés con una tirada de veinte mil ejemplares.

13. En la revista se incorpora un comunicado dirigido a los redactores de *El Artista*, en el que el que firma M. B. = F. H. C. considera ofensivos para la nación francesa estos versos: "Viste abatida el águila francesa | del Ibero león entre las garras", y no se hizo esperar mucho la contestación del autor a las críticas suscitadas a la oda, que aparece a renglón seguido (*El Artista*, I, pp. 141-142). Una réplica en todo punto elegante —le recuerda que el escrito fue compuesto en 1830 y que habla de la Francia de Napoleón y se muestra satisfecho de ver cómo ha cambiado la situación en España desde entonces. A pesar del sufrimiento y el daño que la prensa parisina hace ridiculizando lo español, Ochoa se congratula de tener amigos franceses tolerantes y de haber sido estupendamente acogido como emigrado cuando fue necesario. Incluso termina disculpando el proceder del autor anónimo cifrando su mala inteligencia por su exceso de amor patriótico, lo cual él entiende perfectamente.

terés que había por participar activamente para lograr cambiar el entorno y hacer progresar la sociedad. Los relatos cortos fueron puestos al servicio de ese ideal cuidando hasta el mínimo detalle en la traslación de las ideas y en el exquisito cuidado de la forma; una traslación de ideas, por otra parte, impregnada de elementos biográficos, de vivencias y experiencias personales que dan un giro original e interesante a los argumentos. Solo por ese intento no se merecen la consideración de "género denostado" en la historia de la literatura: requieren un análisis profundo. Estos relatos arrojan mucha más información acerca del pensamiento y el sentimiento moral de la época de lo que a simple vista pueda parecer, pues en ellos late esa doble existencia del artista, poética y privada, antes mencionada, y para comprender ese mensaje se hace necesario el análisis del entramado referencial. Este entramado, aunque es inmenso, se intuye sumamente atractivo y estimulante porque nos descubrirá la historia sentida por cada uno de sus participantes trasladada con formas geniales e indelebles.

Bibliografía

Alonso Seoane, María José (2017). "La ficcionalización de la historia en las narraciones de Ángel Gálvez publicadas en el *Observatorio Pintoresco*". Ed. digital a partir de *La historia en la literatura española del siglo xix. VII Coloquio (Barcelona, 22-24 de octubre de 2014)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 385-398.

— (2020). "Biografía de Jacinto de Salas y Quiroga (1813-1849)". En: *Literatura y periodismo en la época del Romanticismo en España* [web]. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_y_periodismo_del_romanticismo/jacinto_de_salas/ (consulta: 18/4/2013).

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2016). "Bibliografía sobre la literatura ilustrada del siglo xix". En: *Literatura ilustrada del siglo xix* [web]. Disponible en: www.cervantes virtual.com/portales/literatura_ilustrada/bibliografia/ (consulta: 18/4/2013).

Martínez Villergas, Juan (1854). *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*. París: Librería de Rosa y Bouret, 285 pp.

Menarini, Piero (1984). "Il teatro di Ochoa all'epoca de *El Artista* (1835-36)". Ed. digital a partir de *La critica testuale ed esegesi del testo: studi in onore di Marco Boni*. Bolonia: Pàtron, pp. 317-334.

Ochoa, Eugenio (1861). *París, Londres y Madrid*. París: Baudry, Librería Europea, Dramard-Baudry y C.ª, Succesores, 612 pp.

Rodríguez Gutiérrez, Borja (2004). *Historia del cuento español (1764-1850)*. Ed. digital a partir de: Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert, 432 pp.

— (2008). *El cuento romántico español. Estudio y antología*. Ed. digital a partir de: Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 950 pp.

Sánchez García, Raquel (2016). *Eugenio de Ochoa (1815-1872). El hombre de letras en la España de Isabel II*. Tesis doctoral. Madrid: UCM, 288 pp.

Tollinchi, Esteban (1989). *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo xix*, vol. ii. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 577-1296.

Bibliografía primaria

El Artista (5/1/1835-1/7/1836), Madrid, Imp. de Sancha, 3 tomos, 1835-1836. Ed. digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar localizado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, sig. 81-83.

No me Olvides (1837-1838), Madrid. Ed. digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar localizado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca M-IH, RES, sig. F.A. 2.188.

Observatorio Pintoresco, 1.ª serie, n.º 1 (1/3/1837), n.º 17 (30/8/1837); 2.ª serie, n.º 1 (5/9/1837), n.º 12 (30/10/1837), Madrid, Imprenta de la Compañía Tipográfica. Ed. digital en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir del ejemplar localizado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, sig. 3549-3550.

Juan Nicolás Böhl de Faber visto a través de sus cartas a Agustín Durán[1]

Carmen Calzada Borrallo
Universidad de Sevilla

Cuando se estudia la formación, cristalización y difusión de las ideas estéticas en siglos pasados, tenemos múltiples cauces a los que acudir: retóricas, tratados, polémicas, la actividad crítica en la prensa periódica, pero también historias literarias, antologías, la misma práctica poética, manifiestos... Sin embargo, otros canales no menos relevantes, por su naturaleza privada u oral, y por tanto evanescente, son más elusivos para el estudioso moderno: tertulias, conversaciones, y debates espontáneos entre amigos pueden ser elementos igualmente formativos y persuasivos a la hora de fraguar convicciones literarias. Un caso intermedio son las conversaciones entre ausentes, que pertenecen al ámbito privado, pero que se llevan a cabo por escrito y, por ende, son más susceptibles de trascender su espacio original. Así, cuando sobrevive la correspondencia privada y erudita de personajes ilustres, esta suele ofrecen un magnífico campo de estudio en el que buscar pistas fundamentales de su vida intelectual, que quizá en otros textos dirigidos a públicos más amplios quedan mitigadas.

Esto es particularmente cierto en el caso de Juan Nicolás de Böhl de Faber, un autor fundamental en la trayectoria de las ideas estéticas en España —y, si se apura, *sobre* España—. Toda la familia Böhl fue prolija como pocas en su producción epistolar, también Juan Nicolás. Atado a Cádiz por las obligaciones comerciales, gran parte de su labor como intelectual tuvo que desarrollarse por carta, y en estas misivas quedan documentadas sus obsesiones estéticas y bibliófilas, así como los diversos desvelos por publicar sus antologías. De esta manera, las cartas funcionan como una reveladora cartografía de la evolución de Böhl de Faber en sus facetas crítica, política y estudiosa.

Entre otros, Böhl mantuvo una importante correspondencia con Martín Fernández de Navarrete, editada y analizada por Juretschke (1956), así como con su

1. Esta investigación ha sido posible gracias a una ayuda FPU del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y se enmarca en el proyecto de investigación "Del sujeto a la institución literaria en la Edad Moderna (SILEM II). Hacia la institucionalización literaria: polémicas y debates historiográficos (1500-1844)" (RTI2018- 095664-B-C22).

amigo el doctor Nikolaus Heinrich Julius y su impresor en Hamburgo, Friedrich Perthes, con quienes demostraba especial libertad a la hora de expresar sus ideas literarias y políticas. Esta correspondencia alemana, junto con la dirigida a la familia Campe, fue editada íntegramente en la exhaustiva biografía de Böhl realizada por Carol Tully (2007). Aquí, sin embargo, nos interesan especialmente los intercambios epistolares de Böhl con un crítico español, igualmente imprescindible en la historia del romanticismo español: Agustín Durán. En este caso, la conversación entre ausentes está truncada, pues, en esencia, solo se conservan las firmadas por el alemán, aunque es suficiente para perfilar la práctica y teoría literaria del Böhl de Faber en sus años maduros.

En concreto, el corpus que manejamos se compone por casi una treintena de misivas fechadas entre enero de 1829 y julio de 1834. Se pueden encontrar en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss/7820, donde las cartas de Böhl están acompañadas de las enviadas por otros eruditos amigos o admiradores de Durán, entre quienes se puede destacar a Alberto Lista, Bartolomé José Gallardo o Leandro Fernández de Moratín. Este epistolario fue editado por Pedro Sainz Rodríguez entre 1921 y 1922. Le quedaron en el tintero las cartas finales, que publicaría comentadas Leonardo Romero Tobar (1975). Hasta donde he podido indagar, solo se encuentra accesible una carta de Durán a Böhl, aunque es posible que el resto, al menos de forma parcial, se conserve en el Archivo de la familia Osborne, según noticias de David Gies (1975: 184).

Estas misivas han sido estudiadas rigurosamente por investigadores como Guillermo Carnero en su texto clásico, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español* (1978), David Gies en su biografía y análisis de la figura de Agustín Durán (1975) y, más recientemente, Carol Tully, para la mencionada biografía de Juan Nicolás. Sin embargo, el contenido de estas cartas se ha aprovechado principalmente para apuntalar ciertas noticias biográficas, o dar muestra del interés de Böhl por legitimar su posición intelectual. Específicamente, son muy citadas las amargas quejas que el alemán reitera una y otra vez a Durán, cada vez que un trabajo crítico o una nueva antología olvidaba recordar o aprovechar sus *Florestas*. Carol Tully es, sin duda, quien más se ha adentrado en los contenidos de estos textos, resaltando el valor que tienen para trazar los avances en la composición de su *Teatro anterior a Lope de Vega* (1832) y su evolución en el pensamiento literario. Es por tanto necesario, y el objetivo del presente estudio, regresar una vez más a este epistolario y continuar el camino iniciado por Tully, dando una nueva vuelta de tuerca a los comentarios de Böhl, haciendo énfasis en lo que sus comentarios nos revelan sobre su particular y personal visión de la estética romántica.

Con este objeto, y teniendo en cuenta que la relación entre Durán y Böhl se inicia en los últimos años de vida del alemán, en un momento en que su posición vital y literaria había cambiado sustancialmente respecto a la época en la que protagonizó la conocida polémica calderoniana, resulta pertinente recordar su trayectoria hasta 1829. La figura de Böhl de Faber ha sido objeto de atención

por la crítica, tanto por su papel destacado en la entrada de las ideas schlegelianas en España (Flitter, 1992: 6-7) como por el detalle nada anecdótico de ser el padre de la novelista Cecilia Böhl, Fernán Caballero. Sin embargo, pese a los modernos estudios de Tully, que ha revisitado minuciosamente su biografía personal e intelectual, sigue fosilizada una imagen del alemán como romántico reaccionario y católico ultramontano, imagen, si bien no injusta, sí excesivamente simplificadora del crucial papel que tuvo en la renovación estética.

Juan Nicolás Böhl y Lütkens —la marca nobiliaria "de Faber" solo llegaría más tarde, cuando le prohijara el segundo marido de su madre— nació en 1770 en la ciudad portuaria de Hamburgo. Se educó con uno de los pedagogos más prestigiosos de la Alemania de la época, Joachim Heinrich Campe, y, lo que es más significativo, recibiendo una formación profundamente enraizada en las ideas de la Ilustración y el *ethos* protestante (Tully, 2007: 38). Para el joven Böhl, los Campe serían unas importantes figuras de apego y admiración. El negocio familiar también condicionó la educación del joven, motivando viajes formativos por España e Inglaterra, y su posterior asentamiento en Cádiz como representante de los intereses comerciales de la casa de vinos del padre.

En esta ciudad conocería a Francisca Ruiz de Larrea, una joven gaditana de ascendencia irlandesa y sensibilidad romántica con quien disfrutaría de un matrimonio tempestuoso pero enriquecedor. Francisca fue una personalidad absolutamente original, culta e independiente, que chocaría en el plano práctico y literario con su marido en numerosas ocasiones. Así, los inicios del matrimonio fueron especialmente rocosos, pues Francisca, recalcitrantemente patriótica como era, se negó a establecer su residencia fija en Alemania, como pretendía Böhl, precipitando una separación temporal de los esposos en 1806. Böhl de Faber permaneció con la primogénita, Cecilia, en la finca de Görslow, en Mecklemburgo, que había adquirido con intenciones de compatibilizar una existencia de terrateniente con la dedicación a la vida contemplativa y las letras, mientras que Francisca regresó a Chiclana de la Frontera con sus hijas menores, Aurora y Ángela. Esta separación, inicialmente provisional, se vio extendida hasta 1812 por los avatares políticos e históricos que azotaron Europa y particularmente España, dando pie a más de un lustro durante el cual el matrimonio se comunicaría de forma epistolar. Aunque inicialmente Böhl intentaría encorsetar a su mujer en un papel más doméstico, sumiso y acorde a su propia visión del mundo, Francisca se mantuvo firme en su ideología y gustos literarios, forzando a su esposo a replantearse las convicciones ilustradas y racionalista que le había inculcado Campe en su juventud, y a adoptar finalmente de su esposa, y no sin reticencias iniciales, la fe católica y la pasión por las letras áureas (Tully, 2007: 56). En esta conversión radical también jugaron un papel crucial las lecturas de Böhl durante sus años en Görslow, que incluían a Schiller, los hermanos Schlegel, Schelling, Jakob Böhme —místico del siglo XVII muy caro a los románticos alemanes— y William Wordsworth, entre otros autores afines a la nueva sensibilidad del XIX (Tully, 2007: 97).

Con estos turbulentos inicios, afincado definitivamente en Cádiz para dirigir el precario negocio familiar y enteramente comprometido con una visión romántica de la literatura española, entraría Böhl en el panorama crítico español con la sonada querella calderoniana. Esta polémica se inicia con la publicación en septiembre de 1814 de unas "Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán", una traducción defectuosa y parcial de las lecciones doce y catorce de las *Wiener Vorlesungen* de August Wilhelm Schlegel —en las que el crítico alemán trata de Calderón—, que no gustaron a los liberales españoles. Los problemas de traducción fueron en cierta medida el detonante de la polémica, como ya se destacó desde los primeros estudios académicos sobre la misma (Pitollet, 1909: 93). Böhl quiso justificarse en un primer momento ante las críticas en un desliz de imprenta ajeno a sí mismo, dando a entender que él no había pretendido una traducción íntegra de Schlegel, sino unos "extractos [...] lo que patentizaba suficientemente los *etc. etc.* que se hallaban al fin de cada párrafo" (Böhl de Faber, 1814: 4). Tully, que exploró por extenso las divergencias entre el discurso de Schlegel y la traducción de Böhl de Faber, observa sin embargo que este no obró de manera inocente o arbitraria en la "extracción" de la selección de pasajes, reformulaciones e imprecisiones en la traducción de ciertos términos claves, "whilst [remaining] faithful to the spirit of the original, [...] blatantly disregard the form, effectively editing Schlegel's texts in order to construct an argument intended to support his own views" (2007: 111). De esta manera, Böhl amplificaba y convertía en central la asociación de la literatura española, y en particular de la figura de Calderón, con la monarquía absolutista y el catolicismo acendrado, en total oposición al neoclasicismo francés, pero también a los nuevos aires de progreso político y social.

Esta visión reaccionaria y monolítica de España, presentada por un extranjero, soliviantó razonablemente a los españoles comprometidos con el programa liberal, como José Joaquín de Mora o Antonio Alcalá Galiano. La polémica literaria fue, pues, un enfrentamiento político, que además tomó rápidamente un matiz personal y agrio (Carnero, 1978: 169, 171). Es indiscutible que la traducción de Böhl y sus artículos en estos años fueron un marco de referencia de las ideas schlegelianas —deformadas y simplificadas como las presentó— en España en las décadas posteriores (Saglia, 1997: 134), y particularmente introdujo una sensibilidad historicista de corte herderiano que privilegia la poesía antigua y el concepto de literatura nacional (Flitter, 1992: 22).

Vistos satisfechos sus deseos de reconocimiento oficial al ser nombrado miembro honorario de la Real Academia Española en la primavera de 1820, la dedicación de Böhl a la literatura española no ceja. En los años siguientes publicaría en Hamburgo su *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821, 1823, 1825).[2]

2. Véase la reciente edición de la *Floresta* a cargo de Molina Huete (2015), con valiosos estudios introductorios y anexos, entre los que se ofrece la traducción de las notas en alemán que Böhl de Faber preparó con vistas a la recepción internacional de la antología.

Esta antología en tres tomos responde a la moda por las poesías antiguas y populares que iniciaron en el último tercio del siglo XVIII Herder y Thomas Percy. Para estos arqueólogos románticos de la literatura más antigua, recuperar, preservar y asimilar las manifestaciones culturales del pasado era una labor de redescubrimiento y reconfiguración de las respectivas identidades nacionales (Leerssen, 2004: 221), perspectiva bajo la que trabajaba Böhl de Faber.

En el contexto de las antologías de su siglo, fue un eslabón crucial entre la *Silva de romances viejos* de Jakob Grimm y los proyectos de Ferdinand Wolf y Agustín Duran (Tully, 2007: 209). Supone, además, un hito en la historia de la recepción de la poesía antigua castellana, no solo por la novedad de muchas de las composiciones que rescataba, sino también porque los presupuestos estéticos e ideológicos que había defendido en la querella años atrás quedaban aquí materializados en la práctica, desde la portada romancesca y de aliento católico, hasta la selección y la presentación y valoración romántica de los poemas mismos (Molina Huete, 2010: 294 y 304). Sus esfuerzos arqueológicos y literarios serían muy valorados en Inglaterra y Alemania, lo que animó la confección de un segundo y tercer tomo, pero fueron mayoritariamente ignorados en España, una herida que nunca llegó a cerrar. La *Floresta*, a excepción de un breve prólogo exponiendo el proyecto y algunas indicaciones de lectura en alemán para el público extranjero, está desnuda de discusiones estéticas. Parece que había planeado anexar algunos escritos teóricos sobre la rima y la métrica castellanas, que finalmente no se decidió a imprimir (Molina Huete, 2015: XVI y ss.). Es en este contexto donde tiene relevancia el epistolario con Durán, donde sus posturas estéticas y políticas, implícitas en su praxis antológica, se explicitan abiertamente.

A finales de la década, Böhl de Faber se encuentra, pues, plenamente instalado en el bando romántico e interesado por la recuperación de la antigua literatura española. No puede extrañar, por tanto, el interés que le suscitó la publicación del *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español*, publicado en 1828. Precisamente la sintonía que percibió entre el *Discurso* y sus propias posturas durante la polémica calderoniana fue lo que le generó cierta molestia, ya que Durán no había hecho referencia alguna a su persona. Böhl se lo comentó a Gallardo, amigo común, quien a su vez se lo hizo saber al propio Durán. Por otro lado, Böhl se decidió a iniciar él mismo el contacto con Durán sobre el asunto, quizá animado por el propio Gallardo (Tully, 2007: 182). En cualquier caso, sus méritos como literato, de los que tan orgulloso se sentía, eran suficiente carta de presentación:

> Una afición común en materias de literatura es a mi entender el mejor medio de introducción y así me dirijo al autor del *Discurso sobre el influjo etc*. en calidad de editor de las *Vindicaciones de Calderón*, y recopilador de la *Floresta de Rimas antiguas castellanas*, seguro de la buena acogida de mi misiva (Sainz, 1921: 35).

En esta primera misiva, fechada en 13 de enero de 1829, pese a las quejas que pudiera transmitir a Gallardo, Böhl aprovecha la oportunidad de obtener un aliado en las batallas literarias, y no duda en animar a Durán, calificando a sus detractores de "segundo Mora" (36).

A partir de aquí se establece una correspondencia que sería extremadamente fluida y fructífera, en la que el gran protagonismo lo tienen los intereses bibliófilos de ambos personajes y su pasión por el teatro prelopesco. Así, desde las primeras cartas, Böhl de Faber pedirá con insistencia a Durán copias "en letra clara" de los índices y de los propios textos teatrales, ofreciendo por su parte hacer lo mismo con los libros raros de su colección. No cabe duda de que para Böhl, anclado en Cádiz por sus deberes comerciales, contar con el apoyo de un literato afincado en Madrid y con acceso a la biblioteca y los archivos reales, y con contactos, fue un enorme tesoro, más allá de las aparentes relaciones de afecto que se forjaron entre ambos.

Comienza así un constante intercambio de informaciones y de textos. A través de esta correspondencia se pueden ver los avances que iría haciendo Böhl de Faber a lo largo de los meses y los años en su *Teatro español anterior a Lope de Vega*, no solo en lo que respecta a su contenido concreto —es decir, qué obras incluiría o no el alemán en el conjunto—, sino también en la forma: en 1831, cuando tiene casi todos los materiales recopilados, informa a Durán de la estructura de la obra, y le pide consejo sobre la inclusión o no de ciertos materiales críticos para guiar al lector.

En particular, Böhl contempló durante mucho tiempo incluir en su antología el discurso preliminar que Leandro Fernández de Moratín había preparado para los *Orígenes del teatro español*. Esta es una obra que aparece recurrentemente en las cartas, no porque Böhl tuviera especial interés en las ideas literarias de Moratín, sino porque entendía que no tenía sentido publicar su antología sin contar con los avances que hubiera hecho previamente el dramaturgo madrileño. Por desgracia para el alemán, Moratín murió antes de poder publicar el texto, y este pasó a ser propiedad del rey, que tenía intenciones de hacer que se publicara. Así, los *Orígenes* quedaron retenidos en una suerte de limbo durante años, en los que el texto permanecía inédito de forma indefinida y quedaba prohibida su distribución manuscrita. Finalmente, y después de mucha insistencia, Durán le consigue a Böhl clandestinamente una copia (Gies, 1975: 124). Es de estas fechas de donde viene la carta que conocemos de Durán a Böhl, en la que comenta al alemán que no se preocupe de reconocer ante Fernández de Navarrete, que era quien se estaba encargando del asunto de la publicación de Moratín, "porque como el Rey ha regalado ejemplares a algunos de sus amigos, nunca podrá saberse por cuál de ellos ha obtenido el suyo" (Romero Tobar, 1975: 414). En fin, una vez con el volumen en sus manos, Böhl de Faber se planteó incluir el prólogo, y Durán le indicó que en tal caso sería imprescindible añadir un comentario al texto moratiniano, indicando todos los errores de la teoría moratiniana. Finalmente, Navarrete y Durán convencieron a Böhl de no publicar el prólogo de Moratín (Tully, 2007: 225).

Todo esto nos ofrece información muy interesante sobre las prácticas de Böhl como estudioso y arqueólogo de la literatura española, a lo que habría que añadir los comentarios críticos sobre los distintos dramaturgos. Son apuntes generalmente breves pero significativos, como su reiterada preferencia por Gil Vicente frente a Juan del Encina, o su desprecio a Juan de la Cueva, del que dice: "se me figura son por el estilo erudito o imitativo de los antiguos"[3] (Sainz 1921: 38), en el que se aprecia esa búsqueda romántica de la poesía natural y espontánea en oposición al artificio de los modelos y las reglas.

Sin embargo, me gustaría centrarme en los comentarios y opiniones que Böhl ofrece a Durán en relación con la publicación del tercer tomo del *Romancero*. Este ejercicio de crítica privada, siempre en un tono cordial y afectuoso, resulta particularmente revelador del pensamiento del Böhl más maduro, en un contexto en el que no tiene que extremar su posición frente a un adversario literario e ideológico. Al contrario: al estar frente a una mente afín, Böhl puede permitirse hacer explícitas sus reticencias o gustos más personales, una década después de la polémica. Quizá esto explica lo mucho que se separa, en lo que respecta a la consideración de la literatura española, de la imagen romántica que se había popularizado por Europa a partir de las teorías etnoliterarias de Herder y los hermanos Schlegel.

Es de sobra conocida esa incómoda construcción exógena que se hizo de España y su cultura en los inicios del siglo XIX, en la que se imaginó la esencia oriental, medieval, fervorosamente católica y puramente romántica del espíritu nacional castellano (Saglia, 1997: 133-134). Friedrich Schlegel también había relacionado España con la *Naturpoesie*, esa literatura espontánea, que surge del pueblo, y de la que sin duda el ejemplo más claro fueron los romances. Así lo recogió Bouterwek en su *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* (1804), la cual se llega a estructurar en torno a esta forma poética. Esta preeminencia que se dio al romancero, acompañada de un claro desdén por la poesía culta del siglo XV, generó una enorme controversia en el ámbito español cuando salió en 1829 la traducción de Gómez de la Cortina y Hugalde y Mollinedo. Autores como Lista o Reinoso reprochaban al alemán su falta de criterio, al proponer que el lenguaje tosco y sencillo de los romances, surgidos del pueblo llano, pudiera no ya superar al de personajes eruditos y sabios, sino incluso merecer ser representante privilegiado de la poesía nacional (Comellas, 2021: 264). A este debate, que se desarrolló principalmente en la prensa es al que se refiere Böhl al recibir noticia del *Romancero histórico caballeresco* que Durán está ideando como tercer tomo de su obra. Le escribe con relación al discurso explicativo que el madrileño está pensando incluir al volumen:

3. Carta fechada en 6 de febrero de 1829.

> Grata es para mí la noticia que piensa Vd. coronar sus tareas con un romancero histórico caballeresco, adornado de un discurso relativo a este ramo de poesía. Espero que en esto, usando Vd. de su moderación acostumbrada, no ensalzará los romances con la demasía que lo han hecho Bouterwek, sus traductores y unos cuantos críticos ingleses. No soy en general partidario de las opiniones literarias de los editores de la *Gaceta de Bayona*, mas no puedo dejar de asentir a lo que observan sobre este punto en su crítica de la traducción de Bouterwek. Lo más raro es que aun entre los romanes sus panegiristas paran la atención en los históricos, que bajo el especto poético son los que menos me llenan y no hacen mayor caso de los que salidos del pueblo, o al menos adoptados por él, pintan el modo de sentir nacional. Casi todos los que he puesto en la *Floresta* [...] los considero de esta última clase (Sainz, 1921: 91).[4]

Acaba, como acostumbra, con una pequeña publicidad a su *Floresta*. De esta cita es sin duda interesante ese distanciamiento de Bouterwek. Se escapa de la fiebre que iniciaron Herder y Thomas Percy por el romancero, pero curiosamente era por seguir más escrupulosamente las teorías etnoliterarias de Herder, según las cuales no serían los romances cultos o de autor —que son de los que Bouterwek trata, principalmente—, sino las composiciones tradicionales —o, al decir de Böhl, la poesía mostrenca que pertenece a todos y a nadie— las que el pueblo adopta como suyas. Es esta la auténtica poesía popular la que reflejaría verdaderamente el carácter nacional y actuaría, en consecuencia, como elemento de cohesión social. En este sentido, Böhl afina el texto de Bouterwek que, quizá desde el desconocimiento, sigue a otros autores alemanes que dan cualquier romance por tradicional, sin atender a su origen.

Siguiendo dentro del ámbito de los romances, unos meses antes, el 17 de marzo de 1829, Böhl le confiesa a Durán que, en lo tocante a los romances moriscos, "nunca he podido familiarizarme con ellos, por figurárseme que hay oposición entre la índole sarracena y el modo de sentir cristiano que respiran estos romances" (41); es decir, como apunta Tully (2007: 194), aquí Böhl cuestiona la autenticidad de los romances moriscos, que tanto gustaban a Bouterwek y a los literatos ingleses. Además, opone el sentir cristiano de la poesía castellana al tema o espíritu morisco o árabe. Este comentario es particularmente significativo, porque va en contra de la idea generalizada de que el espíritu español estaba atravesado por la fantasía oriental, una idea que se construyó principalmente desde otros países europeos y que los propios españoles tratarían de renegociar en las décadas posteriores, según ha estudiado Andreu Miralles (2016: 118). De esta manera, Böhl niega uno de los pilares fundamentales de la imagen romántica que los europeos —alemanes (Domínguez, 2001: 301), franceses (Miralles, 2016: 90) e ingleses (Comellas, 2017: 161) por igual— habían fomentado.

4. Carta fechada en 13 de noviembre de 1829.

Cuando Böhl recibe finalmente el tercer tomo del *Romancero*, se muestra muy favorable con Durán, a excepción de un detalle:

> Lo único que me suena a paradoja es: "un sistema poético que reúna todos los medios posibles de perfecciones en el cual no nos repugnarán muchas de las ficciones de Dante y Camoens que ahora criticamos por inconvenientes" (esto es, la mezcla de la mitología griega con las figuraciones cristianas). A esto, por lo pronto, no puedo asentir (Sainz, 1921: 157).[5]

Bien, el texto al que se refiere Böhl más por extenso es este:

> La mitología griega, conservando eterna juventud y lozanía, se sonríe a la imaginación, y no tiene rival cuando trata de materializarlo todo. La de los siglos medios, melancólica y fantástica, que todo lo espiritualiza, templa algún tanto su lloroso semblante o la intensidad de su pasión con las ficciones orientales y árabes que ha adoptado [...]. Yo no pondré en competencia los medios de una y otra poesía, pues si la caballeresca interesa mi corazón y mi alma por la mezcla que en ella se observa de sensualidad y ternura, de debilidad y razón, de flaquezas y arrepentimientos, y de heroísmo y superstición, la de los griegos con sus bellas y voluptuosas imágenes, y su ameno, rico y brillante colorido halaga mis sentidos y se sonríe dulcemente a mi enajenada fantasía. Si alguna vez llega tiempo en que no choque o se tolere ver el mundo maravilloso de los griegos antiguos mezclado con el de los siglos medios, como lo está con las ficciones orientales sin que se repare el anacronismo, lograremos tener un sistema poético que reúna todos los medios posibles de perfección, y entonces no nos repugnarán muchas de las ficciones del Dante y del Camoens, que ahora criticamos por inconvenientes (Durán, 1832: XXVI).

Böhl le reitera, tras lo que presumiblemente fue un intento de Durán de convencerle de la necesidad de reunir los elementos clásicos y románticos, que "[no] me puedo familiarizar con esta idea, aunque no niego la posibilidad: cuando aparezca el poeta que verifique la fusión habrá que darme por convencido" (Sainz, 1921: 160).[6]

Aquí Böhl se contrapone a una de las propuestas fundamentales del romanticismo temprano, a saber, la búsqueda de una nueva mitología, y la necesidad de que la poesía romántica fuera una poesía sintética. Ambas cuestiones las aborda Friedrich Schlegel en su "Diálogo de la poesía" al inicio de siglo (1800), y son sin duda los ejes fundamentales de la propuesta para una poesía moderna romántica.[7]

5. Carta fechada en 17 de enero de 1832.

6. Carta fechada en 11 de mayo de 1832.

7. "De lo que carece nuestra poesía, esta es mi tesis[,] es de un centro de gravedad como el que constituía la mitología para la poesía antigua, y lo esencial de la inferioridad de la poesía moderna frente a la antigua se

A modo conclusión, se puede apuntar que este epistolario nos abre una ventana de enorme valor, a través de la cual podemos adentrarnos en los matices teóricos por los que se rige Böhl de Faber y que quizá en sus últimos trabajos antológicos no aparece por cierta timidez crítica. Gracias a las notas enviadas a Durán, a quien estimaba en calidad de compañero de fatigas eruditas y como amigo íntimo, podemos observar que, efectivamente, Böhl privilegió el elemento católico en su visión de la cultura y literatura española, al punto de divergir sustancialmente de los principios rectores del romanticismo de los hermanos Schlegel. Sin embargo, aquí no operaba únicamente un deseo reaccionario y ultramontano, como en ocasiones se ha destacado, sino también un prurito de exactitud histórica. Böhl de Faber, con su íntimo conocimiento y experiencia vivida de la realidad española, era consciente de que algunos de los lugares comunes sobre el carácter exógeno que se estaban fosilizando desde fuera de la Península deformaban el pasado y el carácter nacional español llevados por fantasías moriscas y un desconocimiento del auténtico origen de su literatura. No consiguió Juan Nicolás, sin embargo, percibir las limitaciones de sus propios sesgos.

Bibliografía citada

Andreu Miralles, Xavier (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus.

Böhl de Faber, Juan Nicolás (1814). "Artículo comunicado". *Mercurio gaditano*, 129, (4).

Böhl de Faber, Juan Nicolás, Molina Huete, Belén (coord.) (2015), *Floresta de rimas antiguas castellanas*, 3 vols., México: Frente de Afirmación Hispanistas.

Carnero, Guillermo (1978). *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia: Universidad de Valencia.

Comellas, Mercedes (2017). "Argumentos poéticos para un debate político: la poesía del Siglo de Oro en los años del exilio romántico". *eHumanista*, 37, pp. 143-171.

— (2021). "La 'escuela propiamente española': la polémica sobre el lenguaje poético y la idea de nación". *Dieciocho*, Anejo 8, pp. 247-280.

Domínguez, César (2001). "Las cruzadas en la fundación del comparatismo. Algunas nociones de geografía literaria y periodología comparadas". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, lxxvii, pp. 253-314.

Flitter, Derek (1992). *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gies, David T. (1975). *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*. Londres: Tamesis Books Limited.

puede resumir en pocas palabras: no tenemos mitología. Pero añado: estamos próximos a recibir una, o mejor dicho, ya es hora de que colaboremos al advenimiento de una mitología" (Schlegel, 1983: 82).

Juretschke, Hans (1956). "Die Deutung und Darstellung der deutschen Romantik durch Böhl in Spanien". *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 12, pp. 154-155.

Leerssen, Joep (2004). "Literary Historicism: Romanticism, Philologists, and the Presence of the Past". *Modern Language Quarterly*, 65, 2, pp. 221-243.

Molina Huete, Belén (2010). "La *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber: proyecto antológico y canon romántico". En: Gaviño Rodríguez, Victoriano; Durán López, Fernando (eds.). *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de filología española entre 1750-1850*. Madrid: Visor Libros, pp. 289-325.

Pitollet, Camile (1909). *La Querelle Caldéronienne, de Johan Nikolaus Böhl von Faber, et José Joaquín de Mora*. París: Félix Alcan.

Romero Tobar, Leonardo (1975). "Textos inéditos de Agustín Durán, Gallardo, Böhl, Quintana y Martínez de la Rosa". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, lxxxviii, pp. 409-428.

Sainz Rodríguez, Pedro (1921-1922). "Documentos para la historia de la crítica en España: Un epistolario erudito del siglo xix". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, n.º 3, pp. 27-43, 87-101, 155-165, 251-262; y n.º 4, pp. 153-170.

Saglia, Diego (1997). "'The true essence of romanticism': Romantic theories of Spain and the question of Spanish romanticism". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 3, 2, pp. 127-145.

Schlegel, Friedrich von (1983). *Obras selectas*. Ed. lit. de Hans Juretschke; trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda. Alcalá: Fundación Universitaria Española.

Tully, Carol (2007). *Johann Nikolas Böhl von Faber (1770-1836). A German Romantic in Spain*. Cardiff: University of Wales Press.

El buen y el mal romanticismo. Espronceda y el romanticismo español en la prensa alemana entre 1835 y 1842

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla

El Romanticismo transformó el trazado de alianzas culturales en el mapa europeo, potenciándose aquellas que parecían contribuir con mayor eficacia a la defenestración del centralismo dominante francés. Frente al imperativo clasicista, Herder y después los Schlegel encontraron en la tradición literaria española un modelo que servía a la justificación de una nueva historiografía literaria: la que reivindicaba lo distintivo nacional y el carácter popular como hilos conductores de la poética. Su indudable particularidad, su anticlasicismo, su profunda conexión con las raíces del pueblo, convertían a la tradición literaria española, desde sus orígenes medievales, en la más romántica de toda Europa (Calzada Borrallo, 2023). Esta convicción alentó el incipiente pero muy activo hispanismo alemán, con proyectos historiográficos como el de Friedrich Bouterwek, cuya *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* (1804) afirmaba la solidaridad literaria germano-hispana con aquel famoso "wir sind Brüder" de largo recorrido (1804: IX).[1] Antes que él, August Wilhelm Schlegel y después Ferdinand Wolf celebraban los vínculos hispano-germanos imaginando una supuesta proximidad histórica y literaria entre ambos pueblos (Romero Tobar, 2010: 468; Álvarez Gutiérrez, 1998: 157-158). De hecho, muchas veces se quiso presentar a los godos españoles como iniciadores de la Reconquista y, por tanto, padres de la patria. Ese mismo vínculo genético se repetía en el presente, pues ahora, según afirmaban los manifiestos de *El Europeo* de 1823, los pueblos germanos resultaban ser los protagonistas iniciales de la revolución romántica. Si bien para Luigi Monteggia lo romántico se retrotrae a "la invasión del mediodía de Europa efectuada por los habitantes del Norte, llevando consigo las lúgubres ideas de los climas septentrionales y el gusto por las melancólicas canciones de los bardos y de los

1. Bouterwek pone la expresión en boca de los españoles: "Was der *Spanier*, seiner Abkunft noch immer gern eingedenk, von dem Deutschen sagt: Somos hermanos (*Wir sind Brüder*) könnte auf eine ganz neue Art in der deutschen Poesie wahr werden": "Aquello que los españoles dicen, recordando siempre gustosos sus orígenes, de 'somos hermanos', podría volverse cierto para la poesía alemana de una manera totalmente nueva". La traducción, como todas las que seguirán, es mía.

druidas" (1823: 49), para López Soler es heredera de "aquellos bárbaros, que habían venido de los climas septentrionales para dominar a la Europa" (1823: 209); ellos fueron quienes sembraron "los gérmenes de toda una literatura": la romántica, afirmaba todavía años después Milá y Fontanals (1892: 52) en la lección inaugural de la Universidad de Barcelona de 1845.

Aquel interés mutuo, aunque mucho más vago y fantasioso el español, más erudito el alemán, no solamente se refería al pasado, sino que alcanzó también a la literatura contemporánea, que era observada por los alemanes como continuidad de su simpatía por la antigua tradición española. En los años treinta del siglo XIX no se limitaba ya a un pequeño grupo de estudiosos y superaba con mucho las aulas de la Universidad de Gotinga en las que se curtieron los primeros hispanistas germanos; de ello es prueba el amplio espacio que se dedica a la literatura española contemporánea en la prensa periódica alemana de la primera mitad del siglo XIX, sin duda mucho mayor que el recibido por otros países. Resulta llamativo que, en los años centrales del Romanticismo español, cuando ya en Alemania se habían iniciado nuevos derroteros literarios, los lectores germanos estuvieran cabalmente informados de las derivas y nombres más relevantes del escenario poético hispano. Probablemente en ello tenía no poca parte el que las novedades románticas españolas se observaran desde lejos como resultado de una influencia de la que los propios germanos se sentían protagonistas. Así se afirma en algunos de los artículos de crítica literaria que van a repasarse, persiguiendo la fama de nuestro más conspicuo romántico, José de Espronceda, cuyas apariciones en la prensa alemana fueron dibujando una significativa curva desde 1835, el año de la "Canción del pirata", hasta la fecha de su fallecimiento, en 1842.

Espronceda es el mayor representante en España de la nueva figura autorial del genio, entendida a la manera romántica (Comellas, 2019: 693-702). Esta tenía como característica la identidad entre el hombre (el autor empírico) y la voz autorial (el autor implícito), comunicando la "doble existencia, poética y privada", en palabras de Pedro de Madrazo en el *No me Olvides*; ambas existencias se confundían "en estos sublimes artistas en una sola. Vivían una sola vida, tenían una sola alma" (Madrazo, 1837: 3). Con esta condición, la figura del genio romántico imponía un cambio relacional de primer orden: el que atañe al vínculo entre el espacio extraliterario con el discursivo, la realidad con el texto, el hombre histórico con la primera persona del texto, presentada como una prolongación de la vida. De ahí la exhibición del yo autentificada por la experiencia y apoyada en la retórica de la sinceridad, de la que es ejemplo el caso de Espronceda desde que, en su famosa sátira de *El Artista* de 1835, se divierte desalojando del campo literario a Clasiquino, el disfrazado poeta que esconde el yo tras la máscara, para vincular de manera voluntaria la obra con la biografía. La primera imagen pública de Espronceda conjugaba sus facetas política y lírica, incluso concediendo mayor valor a la primera, que es la que quiso potenciar a través de los periódicos españoles (Comellas, 2023). En la prensa alemana, antes

que cualquier noticia sobre el poeta, lo primero que se difunde son referencias a su actuación política, en concreto a un episodio acaecido en 1835.

En octubre de aquel año, el diario *Allgemeine Zeitung* de Ausburg sacó dos artículos dedicados a la actualidad de España. En las mismas páginas, la situación en Portugal se había despachado en media columna, los casos de Gran Bretaña, Francia, Suiza, Prusia o Austria no llegan a una completa, pero a España se le dedican nada menos que cuatro páginas en el primer artículo y tres en el segundo, demostrando, al igual que en tantas otras ocasiones, un interés particular por lo que ocurre en el país. Bien es cierto que se estaban viviendo años convulsos en tierras españolas, y la crisis a la que el *Allgemeine Zeitung* hace referencia fue importante. En agosto, estando al mando del gobierno el conde de Toreno (blanco de la sorna del poeta en *El diablo mundo*),[2] se había sublevado la Milicia Nacional con Espronceda al frente de la octava compañía del tercer batallón. Toreno consiguió vencer a los insurrectos con ayuda del general Quesada y decretó prisión para Istúriz, Galiano, Chacón y el conde de las Navas, que sin embargo lograría escapar con la intención de dirigir la sublevación en Andalucía (Rodríguez Solís, 1883: 147-148). La insurrección triunfa y cae Toreno; Mendizábal asume la dirección del gobierno el 25 de septiembre. Fue poco después cuando tuvo lugar el episodio narrado por el *Allgemeine Zeitung*. Cuenta que Espronceda y Antonio Bernabeu habían sido enviados para negociar con el aún insurrecto conde de las Navas en Manzanares y volvieron esa misma tarde; Bernabeu iba a ser fusilado por orden del conde, y solo gracias a la intermediación de Espronceda no se efectuó la ejecución.[3] En el siguiente artículo se vuelve a mencionar que Bernabeu y Espronceda, de cuyas convicciones exaltadas, o así se afirma, no cabía dudar, se dirigieron a parlamentar con el conde y fueron amenazados por las avanzadillas de sus tropas con el fusilamiento, y solo la intervención personal del propio Navas, que había condenado a muerte a cualquier emisario del gobierno, logró evitar la ejecución.[4] Es noticia que encontramos en

2. Espronceda, *El diablo mundo*, canto I, vv. 759-760: "al necio audaz de corazón de cieno | a quien llaman el Conde de Toreno".

3. "Don J. de Espronceda und Don A. Bernabea [*sic*], die an den Grafen de las Navas nach Manzanares geschikt worden waren, um mit ihm zu unterhandeln, sind am 4 d. Abends zurükgekehrt. Man sagt, Hr. Bernabea bitte vor seiner Ankunft in Manzanares kraft eines vom Grafen de las Navas gegebenen Befehls erschossen werden sollen, und sey diesem Schiksal nur durch Espronceda's Vermittelung entgangen" ("Spanien", 1835a: 2348).

4. "Die beiden HH. Espronceda und Bernabec [sic] (an deren eraltirten Gesinnungen kein Zweifel herrscht), welche dorthin abgingen, um den Grafen de las Navas zu sprechen, wurden von dessen Vorposten, die im Voraus von ihrer Ankunft unterrichtet waren, mit dem Erschießen bedroht, und nur die persönliche Verwendung des Hrn. Grafen, welcher jeden Emissair der Regierung zum Tode verurtheilt, und das schleunigste Umkehren, konnten sie davon erretten" ("Spanien", 1835a: 2378). "Los señores Espronceda y Bernabeu (cuyas honestas intenciones están fuera de toda duda), que habían ido allí a hablar con el conde de las Navas, fueron amenazados con ser fusilados por las tropas de avanzadilla, informadas de su llegada con antelación, y solo la intervención personal del conde de las Navas, que condena a muerte a todo emisario del gobierno, y su rápido regreso, pudieron salvarlos".

otros periódicos, como el *Oesterreichischer Beobachter* del 29 de octubre de 1835 (que la toma del Moniteur francés), donde Espronceda vuelve a aparecer junto a Bernabeu en la difícil situación de apaciguar a las tropas del conde de las Navas ("Spanien", 1835b: 1438).[5]

Dos años después, en 1837, el nombre de Espronceda se repite en varios periódicos alemanes. Primero en el *Allgemeine Preussische Staats Zeitung* de Berlín, en un artículo sobre la situación política española publicado el 11 de febrero de 1837. En él se explica que Narváez ha enviado a las Cortes un informe quejándose amargamente del tratamiento recibido del gobierno. Se detallan las personas que más visitaban a Narváez antes de su partida a Cuenca, entre las que se cuentan Milans, Espronceda, Vega y Gamíndez y otros miembros famosos de la "Joven España".[6] El *Regensburger Zeitung* del 13 de febrero añade que se tomaba nota de todas las personas que visitaban a Narváez desde que había caído en desgracia, y repite que los más frecuentes fueron los miembros de la "Joven España".[7] En ambos casos se da por hecho la pertenencia de Espronceda a esta sociedad secreta de carácter demorrepublicano, que reunía la plana mayor del progresismo de finales de la década de 1830 (Mendizábal, Joaquín María López y Fermín Caballero, entre otros) y, según parece, fue presidida por el propio escritor (Pérez de la Blanca Sales, 2005: 351). Dicho papel, que la crítica suele apuntar con ciertas dudas, es rotundamente asegurado por los periódicos alemanes; además, los analistas políticos de sendos periódicos alemanes vinculan la sociedad secreta española con la "Junges Deutschland" ("Joven Alemania"),

5. La noticia había sido recogida en España por la *Revista Española* de Madrid el 5 de octubre: "nos ha satisfecho la *Gaceta* con el decreto de convocación a Cortes y Guardia Nacional, pero no así al conde de las Navas, según sabrán vmds. por Espronceda y Bernabeu, que regresaron ayer por aquí milagrosamente, especialmente el segundo, a quien quisieron fusilar". Fue desmentida dos días después en *El Eco del Comercio* del 7 de octubre: "Una carta del joven Espronceda publicada en la *Revista* desmiente la especie que ha corrido en estos días de que la columna del coronel Villapadierna trató de detener y aun de fusilar a un amigo suyo que le acompañó en su viaja a Manzanares. Tal aserción es enteramente falsa, como lo aseguran los mismos a quienes se supuso maltratados". Efectivamente, la *Revista Española* publicó el día 5 una carta de Espronceda y Bernabeu que, tal vez con la intención de no provocar reacciones contra el conde de las Navas, desmintieron los hechos. También *La Abeja* del 4 de octubre se refiere a la misión de Espronceda y Bernabeu. Cfr. Marrast, 1989: 499-501.

6. "Unter den Personen, welche den General Narvaez vor seiner Abreise nach Cuenca am häufigsten besuchten, nennt man die Herren Milans, Espronceda, Vega, Gamindez und anderen bekannte Mitglieder des jungen Spaniens" ("Spanien", 1837a: 108). Benito Gamíndez había aparecido ya en el episodio anterior de Manzanares como uno de los mediadores en aquella empresa, amigo de Espronceda y del conde de las Navas. Milans del Bosch y Ventura de la Vega, como el mismo Antonio Bernabeu, estaban vinculados a Espronceda desde el exilio. Milans y Ventura, con Espronceda, fueron incluidos en la que se conoció como "la partida del Trueno", acusada, entre otros despropósitos, de haber escandalizado en un baile de máscaras, según recoge Marrast de varios documentos policiales de 1835 (Marrast, 1989: 450).

7. "So lange er [Narváez] zu Madrid war, wurden alle Personen, die ihm Besucheabstatteten, notiert. Man bemerkte daruntermehrere Mitglieder des 'jungen Spaniens', wie Milans, Espronceda, Vega, Gamindez u. A." ("Spanien", 1837b: 3); "Mientras Narváez estuvo en Madrid, se tomó nota de todas las personas que le visitaban. Entre ellos se encontraban varios miembros de la 'joven España', como Milans, Espronceda, Vega, Gamindez y otros".

muy activa precisamente por esos años y que reunía a jóvenes literatos, como Heine y Büchner, con el propósito de imponer una renovación política progresista, alentados por la revolución de julio en Francia. Exactamente el mismo aliento impulsaba a nuestro poeta y líder de la "Joven España", quien, cuando en junio de 1836 justifica su profesión de fe política para presentarse como candidato por Almería, remite a aquellos días parisienses, cruciales en su horizonte político: "ya que Vds. me invitan a que haga una manifestación pública y terminante de mis principios políticos, lo haré en resumen de aquellos que he sostenido con la pluma en cuanto he publicado hasta el día y con la espada en París en la gloriosa semana de julio" (Espronceda, 1836: 2). También el *Conversations Lexikon der Gegenwart* de 1839 identifica ambas sociedades cuando busca las correspondientes a la "Junges Deutschland" en Europa: la "Junges Spanien", o "España joven", persigue la instauración de la república, y sus jefes, afirma, están en relación directa con los franceses que habían hecho la revolución de julio en 1830. El primer miembro que cita es Espronceda, como cabeza del grupo y contacto directo con los revolucionarios franceses, seguido de Avinareta, Grenonsilla, Méndez Vigo y Olózaga, que tomó parte en los sucesos de La Granja ("Junges Deutschland. Junges Europa", 1839: 1186).[8]

Estas primeras referencias al escritor en la prensa alemana no dejan de ser detalles menores, pero resultan significativas en cuanto que coinciden con un Espronceda que precisamente en ese segundo lustro de los años treinta daba mucho más valor a su imagen política que a la literaria y gustaba de presentarse como un arriesgado batallador de la libertad (Espronceda, 1836: 4).

Unos meses más tarde, el nombre de Espronceda aparece por primera vez como parte del parnaso poético español contemporáneo en un artículo titulado "Die modernen spanischen Dichter" ("Los poetas españoles modernos") del *Morgenblatt für Gebildete Leser*. Para el anónimo autor, el valor más destacado de la poesía española del momento es una intensa melancolía, un canto triste de sufrimiento y desesperación, que a primera vista parece influencia de los poetas

8. "Zur Partei des Jungen Spanien gehörten Espronceda, der als Haupt der Verbindung galt, Aviraneta, Grenonsilla, welcher, durch Mina aus Catalonien verbannt, Herausgeber des 'Spanischen Corsars' wurde, der General Don Pedro Mendez Vigo, der angesehene und bedeutende Deputirte von Logroño, Olozaga, der unmittelbar den Militairaufstand von La Granja vorbereitet haben soll, endlich Don Ferm. Caballero (s. d.), eines der Häupter der sogenannten eraltirten Partei, die noch am 3. Nov. 1838 eine erfolglos gebliebene Emeute zu Madrid versuchte, welche die Versetzung der Stadt in den Belagerungsstand zur Folge hatte. Auch D. I. M. Lopez und Mendizabal, die längere Zeit als Minister fungirten, sind, wenn nicht zur Verbindung, doch zur Partei der *España joven* gezahlt worden" ("Junges Deutschland. Junges Europa", 1839: 1186). "Al partido de la Joven España pertenecían Espronceda, que era considerado el jefe de la unión, Aviraneta, Grenonsilla (que, desterrado de Cataluña por Mina, llegó a ser redactor del *Corsario Español*), el general don Pedro Méndez Vigo, el respetado e importante diputado de Logroño Olózaga (de quien se dice que preparó directamente la sublevación militar de La Granja) y, finalmente, don Fermín Caballero, uno de los cabecillas del llamado partido de los 'antiguos', que el 3 de noviembre de 1838 intentó un asalto infructuoso a Madrid, que acabó con la ciudad sitiada. También D. J. M. López y Mendizábal, que fueron ministros durante mucho tiempo, estaban adscritos, si no a la unión, al menos al partido de la España Joven".

románticos del norte de Europa, pues la melancolía y la desesperación no son propias del carácter peninsular: su poesía antigua es tan alegre y serena como su cielo, y tan fogosa y rebosante de humor como su pueblo. El dolor desesperado que ahora destila es resultado de la influencia moral que ejerce sobre las mentes poéticas la triste situación en la que se encuentra España desde los inicios del siglo, la necesidad imperiosa de un nuevo orden. La lucha por lograrlo despierta nuevas fuerzas, pero las sangrientas revueltas que inundan el país y la desdicha amarga de la nación impiden que se manifieste su genio. La época es muy fértil en poetas, pero no hay ninguno que sea capaz de iniciar la construcción de una nueva época literaria. Se menciona en primer lugar, entre los más destacados, a Espronceda, en tono que en principio suena encomiástico: sus versos son ligeros y naturales, la forma de su poesía es agradable y seductora. Imita a Byron, Hugo y Ossian, esto es: para el articulista alemán, Espronceda es un imitador talentoso de las voces románticas más sonoras. El tono elogioso con que parecía comenzar la semblanza del poeta termina en una crítica no falta de cierta ironía cuando se refiere a sus opiniones e ideas que, tanto en literatura como en política, se mezclan en su cabeza en completa anarquía ("bilden in seinem Kopfe eine complete-Anarchie"). Sus principales y mejores obras son la "Canción del pirata", fragmentos del poema épico El Pelayo y "El mendigo". Otros autores a los que también se dedica espacio son Ventura de la Vega, Bermúdez de Castro, Usoz y Río, Bretón, Estébanez, Mesonero, Martínez de la Rosa y Nicomedes Pastor Díaz. Todos ellos, piensa el articulista, participan de la situación de crisis española y todos son más versificadores que verdaderos poetas: no hay en España ningún nombre a la altura de Goethe, Schiller, Byron, Scott, Calderón o Cervantes. La nación sigue esperando su cantor como a su líder político, aunque el progreso ya iniciado en la poesía permite confiar en que poco a poco vaya mejorando el panorama ("Die modernen spanischen Dichter", 1837: 956). La idea de que la situación literaria dependía de la política estuvo muy presente también entre los críticos españoles de aquellos mismos años.[9]

El artículo tuvo difusión, pues se publicó también en el *Algemeine Zeitung* de Ausburg con el título de "Neue spanische Literatur", y fue recogido en el *Tirocinium eines deutschen Officiers in Spanien* de Gustav Höfken (1841: 20-24). El nombre de Espronceda empezó a frecuentar los artículos sobre literatura española y, cuando el *Literarische Zeitung* del 1 de noviembre de 1837 hace una relación de los poetas españoles modernos, señala entre los más conocidos a Martínez de la Rosa y a José de Espronceda, destacando los mismos títulos del segundo, que van creando ya un corpus asociado a su figura: el *Pirata*, el Pelayo y el *Mendigo*.

Ese año aparecen también distintos artículos del conocido hispanista austriaco Ferdinand Wolf. Varios de ellos se publicaron en las *Blätter für literarische*

9. "El movimiento literario y artístico que se advierte, revela a qué grado de esplendor pudiera llegar nuestra trabajada España si pudiera gozar algunos instantes de quietud", se lee en uno de los artículos de crítica literaria de *El Porvenir* de junio de 1837 ("Folletín...", 1837: 2).

Unterhaltung,[10] dedicados a *El Artista*, y en ellos Espronceda ocupa un espacio particular.[11] La revista, explica Wolf, nació con el objetivo de renovar la literatura nacional y librarla de los yugos del clasicismo francés, que la habían agotado. Con esa intención se reunió un grupo de jóvenes aprovechando que la vuelta de los exiliados había ido preparando el terreno para el cambio que la publicación abandera y que no dejó de levantar polémica. Enfrentándose con actitud combativa a los viejos clasicistas para hacerse un hueco en el panorama literario, *El Artista* demostraba la tensión del ambiente cultural español: los jóvenes románticos, opina Wolf, luchaban por la independencia de la literatura nacional contra la testaruda limitación que se había convertido en doctrina escolar. El afán encendido del sentimiento patriótico se desenvuelve como una guerra de pasiones y principios, y *El Artista* es el órgano del partido ganador, que en sus proclamas humilla a su adversario a veces con exageración. Esa victoria de los que repelen el pedantismo es de interés también para los alemanes, sigue afirmando Wolf, porque se logra con armas que proceden de Alemania: "Nosotros fuimos los primeros combatientes del romanticismo y debe ser interesante seguir la restauración de la poesía verdadera en uno de sus tronos más brillantes", esto es, el español.[12] Para el crítico, el romanticismo significaba una suerte de restauración de la poesía española a su verdadero ser, contrapuesto al romanticismo francés, que había abusado y distorsionado su autenticidad, y de la que el público español se estaba distanciando.

> En cualquier caso, debemos alegrarnos cuando mencionan nuestra literatura con honroso reconocimiento, cuando ellos mismos recuerdan agradecidos la benéfica influencia de nuestra crítica en la actual transformación de la suya, y que hemos pagado este efecto retroactivo al menos a una parte del préstamo que hicimos a sus descendientes en nuestra poesía de los ricos españoles del Siglo de Oro (Wolf, 1837: 1457).[13]

10. Valga recordar que esta publicación, famosa por su longevidad (1826-1898), era la continuación del *Literarischen Wochenblatt*, fundado en 1818 por Kotzebue. A su muerte, Brockhaus la compró y la volvió a sacar en 1826 con nuevo nombre. Dedicada a la cultura, la política, el arte, el teatro..., incluía también reseñas de otras revistas y artículos sobre literatura extranjera. En ella publicó Heine *Los dioses en el exilio*.

11. Wolf volverá a sacar en la misma publicación otros artículos sobre *El Artista* en 1839 (n.º 40, del 9 de febrero, y n.º 43, del 12 de febrero), firmados en Viena, en 1838; en ellos no se menciona a Espronceda.

12. "[...] so muß es doch für uns Vorfechter der Romantik (d. i. volksthümicher Originalität als Princips der Poesie) von Interesse sein, der Geschichte ihrer Restauration auf einem ihrer glänzendsten Throne Schritt vor Schritt zu folgen; so wird es selbst für Manchen unter Än der durch den Misbrauch derselben (den neufranzösischen Romanticismus) an ihr irre geworden ist, von Nutzen sein, ihr altes Recht mit dem Feuer neugewonnener überzeugung vertheidigen zu hören; jedenfalls wollen wir den kräftigsten Stellen des poetischen Glaubensbekenntnisses unserer spanischen Brüder en beifälliges, aufmunterndes Hört! Hört! zu rufen" (Wolf, 1837: 1457). "[...] debe ser de interés para nosotros, campeones del Romanticismo (esto es, de la originalidad popular como principio de la poesía) seguir paso a paso la historia de su restauración en uno de sus tronos más brillantes; así que será de utilidad incluso para algunos de entre nosotros que han sido engañados por su mal uso (nuevo Romanticismo francés) escuchar su antiguo derecho defendido con el fuego de una nueva convicción; en cualquier caso, queremos gritar un aprobatorio y alentador '¡Hala, hala!'".

13. "Jedenfalls muß es uns freuen, wenn sie darin unserer Literatur mit ehrender Anerkennung erwähnen, wenn sie selbst des wohlthätigen Einflusses unserer Kritik auf die gegenwärtige Umgestaltung der ihrigen

Desde esta particular visión del romanticismo, concebido a la manera de restauración de la originalidad popular como principio de la poesía ("volksthümicher Originalität als Princips der Poesie"), se refiere a varios artículos importantes de *El Artista*, en particular al de Eugenio de Ochoa, "Literatura", que traduce en gran parte, y a "El pastor Clasiquino", que copia y comenta en una muy larga nota. Para Wolf, la sátira ha de entenderse en ese clima de enfrentamiento entre la vieja y la nueva literatura, entre los viejos y los jóvenes autores, que ha visto surgir publicación. En esos términos presenta el texto de Espronceda:

> Nuestros Campeadores del Romanticismo no se conforman con la lanza de la crítica y la espada de la dialéctica para combatir al adversario. También los retan con la ironía y la sátira, y se protegen contra los ataques enemigos con el escudo de la parodia y emplean las armas del chiste y de la sátira. Como prueba queremos trasladar una de estas "justas de ingenio": "El pastor Clasiquino" (Wolf, 1837: 1459).[14]

Acompaña la traducción del texto de Espronceda de una muy larga nota (de mayor longitud que la propia sátira) dedicada al autor, joven y talentoso poeta, conocido por la novela histórica *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* y el "Originallustspiel", o comedia original, *Ni el tío ni el sobrino* (recuérdese que ambas obras son de 1834). Señala que el texto de la sátira sirve como complemento al grabado de Clasiquino, realizado con mucho humor por Pedro de Madrazo. Describe muy detalladamente la ilustración, que presenta como versión contraria al grabado "Un romántico", figura que los adversarios del romanticismo despreciaban señalando la frente arrugada por la reflexión, la fisionomía melancólica y seria, encendida por la llama del genio. Y conecta así ambos, sátira y grabado de Clasiquino, con el artículo de Eugenio de Ochoa titulado "Un romántico", para afirmar, traduciendo parte del texto de Ochoa, que los jóvenes románticos no son herejes ni anticristos, como pretenden sus enemigos clasiquinos, sino que han caído en los engaños de su fantasía y quieren ver renacer la fe piadosa, las virtudes y la poesía de los tiempos caballerescos en nuestro siglo, y cuya imaginación se emociona más por las hazañas de los antiguos españoles que por el heroísmo de los griegos, que prefieren a Jimena frente a Dido y al Cid

---

dankbar gedenken, und daß wir diese Rückwirkung wenig stens einem Theil der Anleihe, die wir in unsern Poesienöthen bei den reichen Spaniern der goldenen Zeit machten, ihren Nachkommen abgetragen haben" (Wolf, 1837: 1457).

14. "Unsere Campeadores der Romantik begnügen sich jedoch nicht, nur im Ernstkampfe mit der gewichtigen Lanze der Kritik und dem Schlachtschwerte der Dialektik die Gegner zu bekämpfen; sie fodern sie auch zum Schimpfspiele her aus, greifen sie mit den leichtern, aber nicht minder treffenden Rohrstäben (cañas) des Witzes und der Satire an und suchen sich gegen die feindlichen Würfe durch die Schilde der Ironie und Persiflage zu schützen. Zur Probe wollen wir eine dieser 'Justas de ingenio' mittheilen: Der Schäfer Classikaster ('El pastor Clasiquino')".

frente a Eneas, a Calderón frente a Voltaire y a Cervantes frente a Boileau.[15] Por la conexión entre ambos grabados, que fueron concebidos como representación de los opuestos modelos literarios (Alonso Seoane, 2002: 11-26), Wolf también interpreta los dos textos correspondientes, "El pastor Clasiquino" y "Un romántico", como una continuidad, lo que hace que el de Espronceda pierda toda su picante acidez reivindicativa para ser acomodado al tradicionalismo de Ochoa y su "romántico", un enamorado de la vieja España medieval más que un joven revolucionario.

El tercer artículo completa la visión sobre *El Artista* y sus colaboradores, pronosticando el éxito de la nueva generación literaria. Es interesante la referencia que hace a la tristeza, el dolor y el luto que impregnan a la generación poética del presente y que se expresan más intensamente que el humor y la gracia; coincide en esta apreciación con lo apuntado en el artículo de *Morgenblatt für Gebildete Leser* de 1837, que también buscaba las causas de esa melancolía, tan presente en las letras españolas como ajena a su verdadero espíritu y tradición. De la misma opinión, Wolf cree que el verdadero camino que los jóvenes españoles deben tomar y el modelo que deben seguir es el que les corresponde de forma natural: el humor original y el carácter auténtico y popular de Góngora y Quevedo, dejándose de excesos fantásticos y pretenciosos, artificiales, que no son los suyos. Desea que el progreso y el cambio del estado político haga posible el progreso y la renovación del estado literario.

En los dos años siguientes, encontramos breves apariciones de Espronceda, apenas acompañadas de algún comentario. Como en la reseña de la Biblioteca portátil española (Braunschweig, 1838), salida en las *Göttingische Gelehrte Anzeigen* de 1839, donde se repasa el panorama de las letras hispanas. Esta segunda parte de la *Biblioteca portátil española*, dice el anónimo articulista, cumple las expectativas despertadas por la anterior (que incluía poemas de Martínez de la Rosa, Romero Larrañaga, Bretón y Julián Romera entre otros, y un fragmento de Larra)[16] y reúne once contribuciones de poesía española actual, todas composiciones loables, según su opinión.[17] Se detiene en el "Himno al sol" de Espronceda, que confronta con el de Meléndez Valdés, perdiendo en la comparación el poeta romántico:

15. El texto de Wolf, traducido en las líneas anteriores, es casi una reproducción del de Ochoa, quien escribía: "contemple sin ceño nuestro Romántico; mire en su frente arada por el estudio y la meditación; en su grave y melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio, contemple, decimos, no un hereje ni un Ante-cristo, sino un joven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefiere Jimena a Dido, el Cid a Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau" (Ochoa, 1835: 26).

16. En realidad, no se trataba de una obra original de Larra, sino de una traducción de *No más mostrador*, de Eugène Scribe, que Larra publicó en 1831.

17. "La viuda" de López Pelegrín (1838), "El de la cruz colorada", de Larrañaga (1838), "Mi señora", de Herreros (1828), "Una antigualla de Sevilla", del duque de Rivas (1838), sátiras de José Joaquín de Mora (1825) y sonetos, romances y epigramas de Lista (1827-1832).

> El pequeño Himno Al Sol de Espronceda (1837) es sugestivo, pero echamos de menos la ardiente fantasía que requiere precisamente un poema así al sol, cualidad que el poeta insinúa poseer y que, sin embargo, sólo encontramos en la extraordinariamente bella Oda al Sol de Valdés [...] en la que brilla, vive y resplandece todo, como la hermosa tierra cuando el sol la embellece ("Braunschweig...", 1839: 1568).[18]

Si bien, de un lado, la preferencia por el poema de Meléndez parece asociar el gusto del reseñista con los modelos prerrománticos, de otro, la afirmación con la que concluye ("en el español y su lengua, casi todo sigue siendo poesía")[19] remite a uno de los más recurridos tópicos sobre la naturaleza romántica, popular y espontánea de la tradición literaria española, que desde Herder y Schlegel fue muy del gusto de la crítica alemana.

Las menciones a Espronceda crecen en 1840. En *Das Ausland. Ein Tagblatt für Kunde des Geistigen und Sittlichen Lebens der Völker*, del 8 de agosto, se publica un artículo sobre "Literatur und Kunstnachrichten aus Madrid" centrado en las novedades literarias: estrenos de Martínez de la Rosa y de Bretón, salida de un volumen de las poesías de Zorrilla y de otro que contiene las obras de la mejor promesa de la literatura española: Espronceda ("Literatur und Kunstnachrichten...", 1840: 882).[20] Aunque el crítico se congratula del "frenesí rimador" (*Reimwuth*) imperante, le choca el abandono de otras áreas de la literatura: si algunos poetas no se transforman en historiadores o la crítica no se pone en verso, bromea, habrá poca o ninguna perspectiva de mejora, o de que el público obtenga algún beneficio del movimiento literario que ahora es visible en todo el país.[21]

El mismo año, las *Blätter für Literarische Unterhaltung* vuelven a publicar dos artículos sobre "Die spanische Literatur im 19. Jahrhunderte" ("La literatura española del siglo XIX"). Comienza el anónimo autor señalando que Europa no sabe decidirse sobre si España tiene en la actualidad una verdadera literatura o no, y aunque el crítico quiere demostrar que sí, reconoce que la mayoría de los lectores no conocerán los nombres de los escritores españoles, a los que pasa a

18. "[...] der kleine Hymnus Al Sol von *Espronceda* (1837) ist ansprechend, doch vermissen wir *die ardiente fantasia*, welche gerade eine solche Dichtung an die Sonne erfordert, eine Eigenschaft, welche der *Dichter* zu besitzen andeutet, und die wir jedoch nur in der -überaus schönen Ode an die Sonne von Valdés, [...] da glüht, lebt unb pranget alles, gleich der schönen Erde wenn die Sonne si verschönert". Miguel Ángel Lama ha estudiado la presencia de Meléndez en este poema esproncediano (1986: 166-168).

19. "Im Spanier und seiner Sprache ist noch jezt fast alles Poesie" ("Braunschweig...", 1839: 1565).

20. El artículo es una traducción del salido en *The Athenäum* del 18 de julio de 1840, pp. 573-574, lo que demuestra que muchos de estos artículos, completos o fragmentados, fueron aprovechados por distintas publicaciones periódicas europeas, que se alimentaban mutuamente y traducían para sus propios lectores materiales de la prensa extranjera.

21. "[...] und ich fürchte, daß, wenn einige Dichter sich nicht zu Geschicht schreibern umwandeln, und die Kritik in Verse gebracht wird, wenig oder gar keine Aussicht einer Besserung vorhanden ist, oder das Publicum Vortheil aus der jetzt im ganzen Lande sichtbaren literarischen Bewegung ziehen wird" ("Literatur und Kunstnachrichten...", 1840: 882).

presentar. Tras una relación minuciosa de la prensa periódica, en la que demuestra ser consciente del peso de las tendencias políticas en la configuración del panorama editorial,[22] entra a tratar de la poesía. Alaba sobre todo a Javier de Burgos como uno de los mejores poetas, junto con Eugenio de Tapia y José Joaquín de Mora; también elogia la poesía religiosa de Lista, Reinoso y Arjona, aunque apunta que tanto este último como Sánchez Barbero, Castro, el conde de Noroña y Roldán pertenecen a la vieja escuela. A su altura están ya autores jóvenes que están formando las nuevas filas poéticas, entre las que distingue dos tendencias: la escuela que imita a Hugo, Lamartine y Vigny, a la que se le puede achacar que no se alimentan del espíritu auténtico nacional, y la que se esfuerza verdaderamente por evocar la antigua poesía castellana, tal como se conserva en romanceros y cancioneros. En esa lista de poetas está Espronceda, al lado de Enrique Gil, Bermúdez de Castro, Madrazo y Nicomedes Pastor Díaz ("Die spanische Literatur...", 1840: 1283).

Un mes más tarde se publicó un artículo sobre "Literarische Nachrichten aus Spanien" ("Noticias literarias de España"), otra vez en *Das Ausland. Ein Tagblatt für Kunde des Geistigen und Sittlichen Lebens der Völker*. Se refiere a la inundación poética que vive España, casi toda, imitación de la moderna escuela romántica francesa, salvo excepciones valiosas, entre las que pone a la cabeza a Zorrilla, un joven de apenas veinticuatro años, seguido de Martínez de la Rosa, Espronceda, García Tassara, Salas y Quiroga, Bretón y quizá dos o tres más. Ninguno de los demás poetas actuales es digno de mención, según el articulista, que insiste en la gran cantidad de traducciones del francés y del italiano que inundan el panorama ("Literarische Nachrichten...", 1840: 1457).

El *Allgemeine Press-Zeitung* del 23 de noviembre de 1841 publicó otro amplio artículo sobre la situación literaria española: "Spanische Literaturzustände" ("Estado de la literatura española"), también haciendo alusión a la excesiva proporción de obras traducidas. En este caso el articulista demuestra una posición menos conservadora al comenzar culpando al absolutismo y la iglesia de haber aplastado el avance de las letras en España: no ha habido filósofos y apenas literatos en mucho tiempo, por lo que España se alimenta de las traducciones de autores franceses. Aunque el Trienio significó un pequeño respiro, apenas

22. El artículo refiere la correspondencia entre las dos fracciones del partido liberal y las distintas publicaciones periódicas. El *Eco del Comercio* publica a los exaltados, pero no tiene, opina el articulista, otro mérito positivo. Tortura tanto a la Corona como a Zumalacárregui y Cabrera. Entre los escritores moderados, cuenta a Pacheco, Donoso, Bravo Murillo y otros, periodistas jóvenes y bien formados, que publican en *El Piloto*, *El Correo Nacional* o *El Mensajero*, desde donde difunden las mejores opiniones en lenguaje elocuente y elegante. Aunque la prensa es valiosa, es lamentable que aplaste a la literatura, porque ocupa todo el espacio editorial. Alaba a Alcalá Galiano por su elegancia y elocuencia. Martínez de la Rosa, Morales de Santisteban, Benavides, Silvela y otros que escriben en la *Revista de Madrid* siguen la moda de las revistas francesas e inglesas. Piensa el articulista que es lástima que no se conozcan estas publicaciones en Europa, porque demostrarían que España está a la altura de otros países. También trata de periodismo satírico, en el que destaca a Segovia, López Pelegrín, Abenámar y El Estudiante, junto con Fray Gerundio, don Modesto Lafuente ("Die spanische Literatur...", 1840: 1279).

dio ocasión a reformas, que solo comenzaron con la vuelta del exilio en el año 1834. A partir de entonces se ha vivido una influencia intensa del nuevo romanticismo francés, cuyas exageraciones encontraron suelo fértil entre los españoles. Se le dio el nombre burlesco de estilo "patibulario" al que seguía aquella moda. Libres de ese mal influjo se mantenían Martínez de la Rosa, Lista, Larra, Mesonero, Bretón, Eugenio de Tapia y algunos otros. Entre los románticos que destacaban por su talento, fuerza imaginativa y sabiduría, contaba a Espronceda y Zorrilla, Enrique Gil o Donoso. Según afirma, esta nueva escuela tiene como mayor ventaja el haber sabido evitar tanto el rigor del clasicismo como la extravagancia del romanticismo francés ("Spanische Literaturzustände", 1841: 906). El artículo demuestra que el rechazo del "mal romanticismo" de los franceses era exhibido por los críticos alemanes conservadores, pero también por los progresistas.

La *Magazin für die Literatur des Auslandes* de Berlín dedica uno de sus primeros números de 1842 a una panorámica de la literatura europea del momento. La sección dedicada a España, titulada "Gegenwärtiger Zustand der Literatur in Spanien", se divide en dos apartados: "Die ältere literarische Schule" ("la vieja escuela literaria", concentrada en los escritores del siglo XVIII) y "Die jüngere literarische Schule" ("la joven escuela literaria", esto es, la de los autores contemporáneos). En la primera se echa de menos no solo el buen tono, la ligereza y el sentimiento, sino también la fuerza superior de la imaginación y el pensamiento. A los versos dieciochescos les falta la chispa eléctrica que debe dar vida a las formas, como es propio de la poesía del siglo ilustrado en todos los países, también en Italia o Inglaterra. La siguiente generación ya no tiene el mismo carácter. Entre los jóvenes, la influencia del norte se ha impuesto progresivamente y Goethe, Scott, Schiller y Kotzebue son los modelos más imitados. Los españoles llaman a esta tendencia muy erróneamente romanticismo. La vieja literatura española era la única verdaderamente romántica, pues llevaba en sí el carácter católico-caballeresco, mientras que las grandes obras del norte (*Hamlet*, *Fausto*, *El paraíso perdido*) son totalmente opuestas al romanticismo. La España moderna ha hecho mal al colocarse bajo la influencia inglesa; consecuencia de esta imitación del norte ha sido una literatura que crecía muy rápido, cegadora, pero que da una flor sin fuerza, hueca, que contradice todas las tradiciones de las que hasta entonces la nación había sacado la fuerza poética. En cuanto un país se dedica a imitar, niega su propio carácter. Ese estado de enfermedad de la literatura española, en la que uno se desespera en un esfuerzo inútil y sin éxito si busca algo más que meros ecos, es agravado por la división política y las persecuciones constantes de los poetas, de manera que la nación no tiene tiempo ni energía para el florecimiento del arte. Este desolador panorama se cierra con los nombres de quienes se adhieren a las corrientes venidas del norte, sin añadir nada de su propia tradición, como Roca de Togores y Salas y Quiroga (quienes sin duda parecen traducción de Byron), o Pastor Díaz, José Joaquín de Mora, Pedro de Madrazo, Maury, García Gutiérrez, Castro y Orozco (estos dos son los que más

talento muestran entre los jóvenes dramaturgos), Espronceda, Escosura, Bermúdez de Castro, Juan Florán y sobre todo Ángel de Saavedra ("Gegenwärtiger Zustand...", 1842: 10). En este caso, el autor del artículo no libra a ninguno de los poetas contemporáneos, tampoco a Espronceda, de esa censura reiterada entre los críticos alemanes a la juventud literaria española: la tendencia a desoír su propia tradición para convertirse en meros repetidores de las modas poéticas ajenas. La confianza que unos y otros (tanto los críticos conservadores como otros más progresistas políticamente) depositan en la autenticidad de la tradición literaria nacional demuestra hasta qué punto las ideas del *Volksgeist* siguieron alimentando el pensamiento literario alemán del medio siglo.

En los meses sucesivos, la muerte de Espronceda encontraría importante eco en la prensa. He podido localizar ocho menciones en distintas cabeceras, salidas entre el 3 y el 17 de junio, que refieren su fallecimiento, casi siempre presentándolo como "una pérdida irremplazable", según se lee en *Allgemeine Zeitung* de Ausburg del 3 de junio:

> La literatura española ha sufrido una pérdida irreparable: el poeta lírico más grande de España, el diputado Espronceda, ha muerto el 23 de mayo después de una enfermedad de solo dos días. El sr. Espronceda estaba en plena juventud, era una de las más nobles figuras de la agitada vida pública española y se esperaban de él cosas extraordinarias por su carácter, espíritu patriótico y su más que demostrado talento. La noticia de su muerte ha dejado una honda impresión en el congreso, al que se comunicó todavía en la sesión del 23 de marzo, y era indudable que los hombres de todos los partidos sentían su pérdida como una calamidad nacional ("Spanien", 1842: 1225).[23]

El *Allgemeine Theaterzeitungen* de Viena añade que varios miembros del Congreso hablaron al pie de la tumba y que se leyeron fragmentos del *El diablo mundo* que aún no se habían impreso.[24] Pero la versión más interesante es la del *Allgemeine Press-Zeitung*, que además de dar noticia de la muerte insiste en la consideración que varios críticos tenían de Espronceda como uno de los poetas buenos, no imitadores de la moda francesa, sino continuadores de la verdadera

23. "Die spanische Litteratur hat einen unersetzlichen Verlust erlitten: Spaniens größter lyrischer Dichter, der Deputirte Espronceda, ist am 23 nach einer nur zwei tägigen Krankheit an einer Entzündung gestorben. Hr. Espronceda stand in voller Jugendkraft als eine der edelsten Erschei nungen in dem wildbewegten öffentlichen Leben Spaniens da, und man durfte von seinem Charakter und seiner vaterländischen Gesinnung ebenso Ausgezeichnetes erwarten als von seinem bewährten und anerkannten Talent. Die Nachricht von seinem Tode machte einen tiefen Sindruck auf den Congreß, dem sie noch in der Sitzung vom 23 mttgetheilt wurde und es war unverkennbar daß die Männer aller Parteien seinen Verlust wie ein Nationalunglück empfanden".

24. Otras cabeceras que destacaron la noticia fueron: *Kempter Zeitung*, n.º 89 (5/6/1842), p. 359; *Regensburger Zeitung*, n.º 152 (5/6/1842), p. 608; *Österreichischer Beobachter*, n.º 158 (7/6/1842), p. 618; *Die Bayerische Landbötin*, n.º 68 (7/6/1842), p. 592; *Der Humorist*, n.º 113 (8/6/1842), p. 459; *Allgemeine Theaterzeitungen* de Viena, n.º 144 (17/6/1842), p. 641.

poesía española guardada en los viejos romanceros y cancioneros, que ellos recuperan:

> Espronceda pertenecía, como Roca, el duque de Frías, el barón de Biguezal, Vega, Enrique Gil, Madrazo y otros, a los poetas que han hecho de la recuperación de la vieja literatura castellana su principal objetivo. Aspiran a la inspiración de los romanceros, a los que la nación siempre ha sido tan aficionada. Rechazan lo acartonado y lo mitológico, y podrían ser llamados los románticos de la literatura española. Entre las mejores obras de Espronceda, el *Pelayo* es sin duda la que merece ser destacada ("Correspondenz Nachrichten", 1842: 706).[25]

El que se valore particularmente *El Pelayo* como la más destacada obra del poeta, justo tras haber presentado a este como dechado del verdadero romanticismo español (esto es, del que recupera y continúa la vieja tradición romanceril), demuestra que el crítico se mueve en territorio de lugares comunes y no está verdaderamente familiarizado con Espronceda ni con su obra. El asunto del inacabado poema épico pudo hacer pensar a quienes no lo conocían bien que había sido escrito a la sombra de los viejos romances, tan apreciados por el romanticismo europeo y considerados la verdadera voz poética española, única sobre la que cabía seguir madurando (Comellas, 2021: 269).

Como breve conclusión de este repaso, valga apuntar que la suerte que corrió Espronceda en la prensa alemana de estos años y hasta su muerte es inseparable de la visión del romanticismo español, que quiso presentarse como resultado de una influencia de la que los propios germanos debían sentirse protagonistas.

Los primeros y breves datos que llegaron de Espronceda durante los años 1835-1836 remiten a episodios de su biografía política. Solo desde 1837 se le presenta como joven representante del parnaso romántico. Aunque algún comentarista lo entierra en listados de nombres, otros lo destacan. El valor que suele dársele depende de la preferencia del crítico y la división que haga de las distintas tipologías románticas que conviven en esos años.

La conclusión más interesante que cabe extraer es que a través de Espronceda se observa que también desde Alemania se están distinguiendo dos romanticismos españoles, y que la separación entre un romanticismo bueno (el que conecta con la tradición y, por ende, con las ideas del hispanismo alemán) y uno malo (la imitación del francés *patibulario*) no es privativa de la crítica española, sino que la comparten quienes habían creado la primera conciencia española de

25. "Espronceda gehörte eben so wie Roca, der Herzog von Frias, der Baron von Biguezal, Vega, Don Enriquez Gil, Madrazo und mehrere andere, zu den spanischen Literaten, die das Aufleben des alten castilischen Romans sich zum Hauptzweck stellen. Sie streben nach der Dichtung der Romanceros und Cancioneros, wofür die Nation zu allen Zeiten so sehr ein genommen war. Sie verwerfen das Steife, Gekünstelte und Mythologische und würden die Romantiker der spanischen Literatur genannt werden können. Unter den besten Stücken Espronceda's verdient el *Pelayo* ohne Zweifel am meisten hevorgehoben zu werden".

ser intrínsecamente románticos en nuestras tradiciones literarias e históricas, esto es, los alemanes. Su romanticismo, el bueno, permitirá la regeneración de la literatura española. En sus filas suele incluirse al poeta, cuya obra conecta, piensan varios comentaristas, con la tradición propiamente española. Esta opinión coincide con, o tal vez traslada y difunde más allá de nuestras fronteras, la que expresaron contemporáneos españoles en el mismo sentido. Gil y Carrasco situaba a Espronceda en la senda histórica de la poesía áurea, como un avance sobre aquellos modelos, que no repite (frente a lo que discretamente critica en Zorrilla),[26] sino que, "sin apartar la poesía de la gloriosa senda por donde la llevaron los Herreras y Leones, [...] y sin desnaturalizar ni su origen, ni su carácter", la acomoda a su propio tiempo y la convierte "en expresión fiel y genuina de nuestros sentimientos" (1840: 231). En cualquier caso, el repaso por la crítica periodística alemana demuestra que la valoración del poeta, y en general de la lírica contemporánea española, era sometida a los criterios que se habían fijado para la crítica de la poesía española Herder, Schlegel y Bouterwek.

Bibliografía

Alonso Seoane, María José (2002). "La defensa el presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico". En: *La elaboración del canon en la literatura española del siglo xix*. Barcelona: PPU, pp. 11-26.

Álvarez Gutiérrez, Luis (1998). "La 'Spanische Sehnsucht' en la Alemania del siglo xix". En: *Estudios de literatura española de los siglos xix y xx*: *Homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: CSIC, pp. 156-161.

Bouterwerk, Friedrich (1804). *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*. Gotinga: Johann Friedrich Röwer.

"Braunschweig. Bey Ed. Leibrock, 1839. *Biblioteca portátil española, o Colección de las mejores poesías, novelas, dramas, etc. de los escritores españoles del siglo xix hasta nuestros días*" (1839). *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, n.º 3, pp. 1567-1568.

Calzada Borrallo, Carmen (2023). "España y la historia de la literatura según el primer hispanismo alemán". En: Comellas, Mercedes (ed.). *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*. Zaragoza: PUZ.

Comellas, Mercedes (2019). "Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo xix hasta Espronceda". *Bulletin Hispanique*, cxx, 2, pp. 683-708.

26. Señala entre sus defectos algunas "imitaciones visibles de Calderón, sin considerar que los conceptos pasaron con la época de sutileza teológica que los engendrara"; también le achaca indirectamente que su tendencia a "levantar y rejuvenecer nuestra nacionalidad poética, [...] sacar del polvo nuestras tradiciones y [...] restituirnos en lo posible ese espíritu caballeresco y elevado que hemos perdido" conduce más a una repetición de la tradición áurea que a una verdadera renovación que allane el camino "a épocas más cultas y más gloriosas" (Gil y Carrasco, 1839: 70-71).

— (2021). “La ‘Escuela propiamente española’: La polémica sobre el lenguaje poético y la idea de nación”. *Dieciocho*, anejo 8, pp. 247-280.
— (2023). “El yo poético como espacio de la biografía: los casos de Espronceda y Bécquer”. En: García Aguilar, Ignacio (ed.). *Vidas para contar. Presencias, imágenes, proyecciones y configuraciones del sujeto literario*. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert, col. Clásicos Hispánicos.
“Correspondenz Nachrichten” (1842). *Allgemeine Press-Zeitung*, n.º 75-76 (20 de septiembre), p. 706.
“Die modernen spanischen Dichter” (1837). *Morgenblatt für Gebildete Leser*, n.º 237 (4 de octubre), pp. 951-952; n.º 238 (5 de octubre), p. 956.
“Die spanische Literatur im 19. Jahrhunderte” (1840). *Blätter für Literarische Unterhaltung*, n.º 317 (12 de noviembre), pp. 1278-1280; n.º 318 (13 de noviembre), pp. 1282-1284.
Espronceda, José de (1834). “Sres. Redactores de *El Español*”. *El Español*, n.º 232 (19 de junio), p. 2.
— (1836). “Sres. Redactores del *Eco del Comercio*”. *El Nacional* (29 de julio), p. 4.
“Folletín. Museo Crítico” (1837). *El Porvenir*, n.º 44 (13 de junio), pp. 1-2.
“Gegenwärtiger Zustand der Literatur in Spanien” (1842). *Magazin für die Literatur des Auslandes*, n.º 9, vol. 21 (7 de enero), p. 10.
Gil y Carrasco, Enrique (1839). “Crítica literaria. Poesías de don José Zorrilla”. Semanario Pintoresco Español, n.º 9 (5 de marzo), pp. 69-71.
— (1840). “Crítica literaria. Las Poesías de don José de Espronceda”. *Semanario pintoresco español*, n.º 29 (19 de julio), pp. 231-232.
Höfken, Gustav (1841). *Tirocinium eines deutschen Officiers in Spanien*. Stuttgart: Karl Göpe.
“Junges Deutschland. Junges Europa” (1839). *Conversations-Lexikon der Gegenwart*, pp. 1181-1196.
Lama, Miguel Ángel (1986). “Presencia de Meléndez Valdés en Espronceda”. *Anuario de Estudios Filológicos*, 9, pp. 155-168.
“Literarische Nachrichten aus Spanien” (1840). *Das Ausland. Ein Tagblatt für Kunde des Geistigen und Sittlichen Lebens der Völker*, n.º 365 (30 de diciembre), p. 1457.
“Literatur und Kunstnachrichten aus Madrid” (1840). *Das Ausland. Ein Tagblatt für Kunde des Geistigen und Sittlichen Lebens der Völker* (8 de agosto), pp. 881-882.
López Soler, Ramón (1823). “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas”. *El Europeo*, i, n.º 7, pp. 207-214; n.º 8, pp. 254-259.
Madrazo, Pedro de (1837). “Filosofía de la creación”. *No me Olvides*, n.º 13, pp. 1-3; n.º 14, pp. 1-3.
Marrast, Robert (1989). *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona: Crítica.
Milá y Fontanals, Manuel (1892). *Obras completas*. Vol. iv. Opúsculos literarios. Barcelona: Verdaguer, pp. 43-54.
Monteggia, Luigi (1823). “Literatura. Romanticismo”. *El Europeo*, i, n.º 2, pp. 48-56.
“Neue spanische Literatur” (1837). *Algemeine Zeitung*, n.º 330 (26 de noviembre), pp. 2345-2346.

Ochoa, Eugenio de (1835). "Un romántico". *El Artista*, 1, p. 36.

Pérez de la Blanca Sales, Pedro (2005). *Martínez de la Rosa y sus tiempos*. Barcelona: Ariel.

Rodríguez Solís, Enrique (1883). *Espronceda: su tiempo, su vida y sus obras. Ensayo histórico-biográfico*. Madrid: Imp. de Fernando Cao y Domingo de Val.

Romero Tobar, Leonardo (2010). "El Romanticismo y las primeras historias de las literaturas ibéricas". En: Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis; Gallén, Enric (eds.). *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Berna: Peter Lang, pp. 463-479.

"Schöne Literatur" (1837). *Literarische Zeitung*, n.º 45 (1 de noviembre), pp. 838-840.

"Spanien" (1835a). *Allgemeine Zeitung*, n.º 294 (21 de octubre), pp. 2344-2349; y n.º 298 (25 de octubre), pp. 2377-2380.

"Spanien" (1835b). *Osterriechischer Beobachter*, n.º 302 (29 de octubre), pp. 1437-1439.

"Spanien" (1837a). *Allgemeine Preussische Staats Zeitung*, n.º 42 (11 de febrero), p. 108.

"Spanien" (1837b). *Regensburger Zeitung*, n.º 37 (13 de febrero), p. 3.

"Spanien" (1842). *Allgemeine Zeitung*, n.º 154 (3 de junio), p. 1225.

"Spanische Literaturzustände" (1841). *Allgemeine Press-Zeitung*, n.º 94 (23 de noviembre), pp. 905-907.

Wolf, Ferdinand (1837). "*El Artista*". *Blätter für Literarische Unterhaltung*, n.º 358 (24 de diciembre), pp. 1453-1456; n.º 359 (25 de diciembre), pp. 1457-1460; n.º 360 (26 de diciembre), pp. 1461-1464; n.º 361 (27 de diciembre), pp. 1465-1467.

Cartografía del romanticismo en la crítica literaria de Enrique Gil y Carrasco

José María Ferri Coll
Universidad de Alicante

Posiblemente, Gil y Carrasco fue una de las mentes más preclaras entre las de sus contemporáneos a la hora de pergeñar el dibujo del romanticismo español. Alejado de las estridencias, el escritor del Bierzo analizó el nuevo movimiento con lucidez y profundidad. Su tarea de crítico literario le vino como anillo al dedo para demostrar sus cualidades extraordinarias en el análisis de la literatura contemporánea. Supo ver los excesos del romanticismo en diferentes géneros, aunque muy especialmente en el dramático, y expresó siempre opinión distanciada de las defensas a ultranza de todo aquello que, por nuevo, fuera tenido, sin más reparo, por bueno. También se dio cuenta de que el drama era la "expresión literaria más completa de la época presente" (1838a: 14 de noviembre). Aparte de la española, conocía bien la literatura francesa e inglesa, como demostró en su día Picoche (1978 [1972]) enumerando las obras que muy probablemente habría leído.

Ya en el siglo XIX, la historia literaria del Padre Blanco (1899) consagró un apartado a la crítica literaria durante el tiempo del romanticismo en que comparece Gil entre otros críticos. Tampoco en el territorio de la ficción se olvidó la labor crítica del berciano, de la que se acordó Galdós en el episodio nacional *Bodas reales* (1900), nombrándolo como poeta y crítico (2008: 283) entre los jóvenes que asistían regularmente a la tertulia de la viuda de Navarro. Y no daba puntada sin hilo el autor de *Fortunata y Jacinta*, pues Gil fue miembro de las principales reuniones contemporáneas y participó activamente en sociedades científicas, literarias y artísticas, como el Ateneo, el Liceo, el Instituto y la Academia Filarmónica. Colaboró asimismo en las principales cabeceras periodísticas de la época: *El Español*, *No me Olvides*, *El Liceo Artístico y Literario*, *El Entreacto*, *La Legalidad*, *El Piloto*, *El Iris*, *El Corresponsal*, *El Eco del Comercio*, *El Heraldo*, *El Sol*, *El Gratis*, *El Correo Nacional*, *El Semanario Pintoresco Español*, *El Pensamiento* y *El Laberinto*. Solo en estos últimos cuatro periódicos, de 1838 a 1844, publicó cuarenta y una reseñas de obras teatrales, que ahora se pueden leer de seguido en edición moderna (2014, 2.ª ed. 2021).

En el siglo XX, un observador tan fino como fue Ricardo Gullón hizo hincapié, al repasar la biografía de Gil, en su faceta de crítico:

> El escritor habíase señalado como crítico notable, y si hoy este aspecto de su personalidad suele desdeñarse, débese tal desdén a un fenómeno de censurable desidia y olvido; crítico nada romántico, si por romanticismo se entiende retórica, propensión a lo vagoroso e impreciso. Su sólida formación traslúcese en la excelente prosa, pero además gobierna sus páginas críticas un criterio muy seguro, claridad de pensamiento al servicio de un juicio independiente, y recto, insobornable casta para la amistad o los intereses de escuela. Sus reseñas de las poesías de Zorrilla, del Duque de Rivas, de Espronceda, deben consultarlas cuantos quieran conocer cómo fueron juzgadas en su hora por una cabeza lúcida a quien entusiasmo no quitaba discernimiento (Gullón, 1946).

El mismo Gil reflexionó en muchos lugares sobre la labor de la crítica. Copio como muestra la opinión vertida en su reseña a la traducción española de los cuentos de Hoffmann:

> La base y fundamento de la crítica es, como todo el mundo sabe, la lógica; y la lógica en todas las obras de imaginación consiste respecto del artista en la armonía del sentimiento y de la expresión; respecto del público, en la armonía de su propio sentimiento con el sentimiento y expresión del artista (1839a).

Lo expuesto arriba es una pequeña muestra del conocimiento tan vasto que llegó a atesorar el crítico leonés sobre la literatura de su época, las traducciones, las representaciones teatrales y la recepción de todos estos productos culturales en diferentes países del viejo continente. Poseyó asimismo Gil una capacidad poco frecuente de analizar la evolución de las artes en su contexto histórico. El arranque de su crítica a las *Poesías* de Espronceda presenta al lector una visión de época que sorprende por lo certera a pesar de realizarse muy cerca en el tiempo en que se dieron los hechos aludidos:

> Cualquiera que observe el desarrollo y crecimiento de las artes en España de pocos años a esta parte, no dejará de tenerlo por un fenómeno curioso, digno de atento examen [...]. Lo único que hasta el día las ha desarrollado y las mantiene es el principio de vida que a todas partes lleva consigo cualquier pensamiento generoso y fecundo, la marcha incontrastable de las ideas y la tendencia irresistible de la época (en Navas, 1971: 225).

El romanticismo fue tenido por Gil no como una estética monolítica, sino como una tendencia de época ligada al advenimiento del siglo XIX. El autor de *El Señor de Bembibre* fue desgranando sus diferentes características sin dejar de lado los defectos que, según él, lastraron algunas obras pertenecientes al que Durán denominaba *romanticismo malo* frente a las que conformaban el *romanticismo bueno*, en el decir de Campoamor. Así, en sus críticas teatrales se puede apreciar cómo el leonés discute la pertinencia de exagerar en algunos dramas las

notas de pesimismo o desánimo. Frente a esa tendencia, igual que veremos que hace en la lírica, el culto Gil y Carrasco vuelve su mirada hacia el Siglo de Oro. No en balde, nuestro crítico recibió con aplausos la edición de una selección de obras de Tirso de Molina a cargo de Hartzenbusch (1839c). También celebró la representación madrileña de *Macbeth*, pieza en la que Gil observó el más fiel reflejo de su autor y de su tiempo (1838c). Del estreno de *Doña Mencía* de Hartzenbusch, el leonés alabó la capacidad del poeta para representar al pueblo español de antaño a base del estudio de nuestra historia y nuestro teatro antiguo, aunque reprocha al autor de *Los amantes de Teruel* que no hubiera seguido más de cerca a Calderón (1838a). En el mismo sentido, condena la perseverancia de algunas obras francesas, traducidas a nuestra lengua y representadas en España, en la fidelidad a las reglas y censura que aquellas no sigan el signo del siglo XIX. El drama, explica Gil en su reseña al estreno español de *El paria* de Delavigne, es la expresión de ideas a través del sentimiento destinadas al pueblo, que no puede adquirirlas mediante el estudio y la ciencia (1839d).

En cuanto a la poesía, al tratar de Zorrilla, Enrique Gil y Carrasco afirmó que "la poesía no es otra cosa que el reflejo del sentimiento" (Lomba, 1915: 22), aserto que, a pesar de su simplicidad, posee su miga, pues sitúa el acto poético en los dominios de la sentimentalidad y de la subjetividad frente a la exigencia de someterse a un canon reglado que el poeta debe seguir a pie juntillas. Precisamente, la gran aportación del romanticismo, en el parecer del Gil y Carrasco, había consistido en ser el "único medio de emancipar el genio de las injustas cadenas de los reglistas" (en Navas, 1971: 219). También en las páginas críticas dedicadas a los poemas de Espronceda, el crítico berciano recuerda la necesidad del hombre moderno de encontrar la fuente de la esperanza para hallar consuelo y satisfacción a sus anhelos que ya no pueden ser colmados por la filosofía universalista. "A la sombra del árbol del sentimiento" (en Navas, 1971: 226), el romántico busca "inspiraciones con que llenar el vacío del corazón" (en Navas, 1971: 226). El mismo parecer leemos en su reseña de la traducción española de Cayetano Cortés de los cuentos de Hoffmann ("El sol del sentimiento es el centro de atracción que Hoffmann ha puesto en el sistema moral de sus obras" [1839a]). De ahí los reparos que Gil puso a los fragmentos del *Pelayo*, "parte más bien de su entusiasmo juvenil que no de la madurez de su ingenio" (en Navas, 1971: 227), de su querido Espronceda, donde el leonés no pudo hallar "pasiones enérgicas, individuales y profundas" (en Navas, 1971: 228) en un género, el de la epopeya, según Gil, "poco acomodado a la filosofía del sentimiento" (en Navas, 1971: 229). No obstante, Gil y Carrasco, siguiendo a Espronceda, compuso algunos poemas de asunto épico. "A la memoria del general Torrijos", al que Espronceda también había dedicado un soneto; o "Al dos de mayo", asunto muy manoseado, que no escapó a la atención de Espronceda, son algunos ejemplos de las limitaciones del género para asumir los postulados románticos sobre lo que Gil había denominado "filosofía del sentimiento", a lo que Monteggia había hecho alusión en las páginas de *El Europeo* en 1823:

> Tocante a las poesías líricas, la diferencia entre los clasicistas y los románticos solo consiste en que los últimos son más libres en la colocación de los pensamientos y en la aplicación de los metros, esmerándose en hacer de modo que la forma de los poemas sea dependiente de los lances de las pasiones, en lugar de sujetarlas a demasiada regularidad, como tal vez por sobrado escrúpulo lo practican los clásicos (1823: 53).

Tampoco agradó a Gil el romance de Espronceda "A la noche", que halla "escaso de estro, número y hasta de natural y vigoroso enlace" (en Navas, 1971: 229). Resume aquí muy bien su idea de la poesía romántica:

> No debemos echar en olvido que la poesía toma de día en día un carácter más general y profundo y que cuanto más se acerque en sus formas a la verdadera naturaleza del sentimiento, de suyo fácil y modesto en sus atavíos, tanto más derechamente se encamina al término de su viaje (en Navas, 1971: 231).

Pero, desechado el modelo neoclásico, la poesía romántica no podía brotar de la nada, por lo que además de los modelos extranjeros, a Gil, notable lector, no le pasó por alto la importancia de la lírica renacentista española de los Herreras y Leones, como los llamaba él, que se habían hecho eco de los hallazgos de número y pensamiento de Garcilaso. A la "numerosa dicción" se refiere Gil y Carrasco tanto para la lírica del Quinientos como para la de Espronceda, quien se convierte en el dechado de poeta romántico al haber sido capaz el autor de *El estudiante de Salamanca* de crear una poesía que fuera "expresión fiel y genuina de nuestros sentimientos" (en Navas, 1971: 239). No en balde, en los tres últimos versos del esplendente poema que Gil dedicó a la muerte de Espronceda, nuestro autor no duda en situar al vate ido en el parnaso español del Siglo de Oro: "Ve a gozar extasiada | la gloria inmaculada | de Calderón, de Lope y de Cervantes" (2000: 102).

A pesar de los elogios al poeta de Almendralejo, Gil no se dejó en el tintero unas líneas de reproche para una de las composiciones líricas más brillantes de su amigo. En efecto, consideró el poema "A Jarifa, en una orgía" "la expresión más cabal [...] de esa poesía escéptica, tenebrosa, falta de fe, desnuda de esperanza y rica de desengaño y de dolores, que más bien desgarra el corazón que lo conmueve" (en Navas, 1971: 237). Un juicio similar expresó sobre la pieza teatral *Amor venga sus agravios*, compuesta al alimón por Espronceda y Eugenio Moreno López (1838b).

Gil y Carrasco, aprovechando la crítica que dedicó a los *Romances históricos* de Rivas en 1841, espetó a los neoclásicos que estos habían sido los responsables de desterrar de nuestra literatura "toda espontaneidad", "originalidad" y "carácter propio". Dos años antes, en 1839, la postura de Gil sobre el debate entre clásicos y románticos era bastante equilibrada, defendiendo el leonés lo mejor de cada escuela. En la crítica a las poesías de Zorrilla, nuestro autor manifestó su parecer al respecto:

> Poco partidarios somos por nuestra parte de esa división de escuelas, que ha convertido durante algún tiempo en campo de Agramante el campo de la literatura; porque en nuestro entender solo hay bueno y malo en las bellas artes; y ni el desorden del vuelo poético bastará a escudarle contra el justo criterio de la lógica ni la mezquina y fría imitación hará vibrar nunca las cuerdas del sentimiento. La inspiración más sublime y levantada del genio forzosamente ha de corresponder, para ser sentida y comprendida, al orden de nuestras ideas y sentimientos; y forzosamente también nuestro corazón y nuestra alma, educados y formados en creencias grandes y severas, habían de romper esas trabas ruines que aprisionaban el vuelo del espíritu, y que, si para otras generaciones habían podido ser holgados y espléndidos ropajes, habíanse convertido para nosotros en estrechas e insoportables ligaduras (en Navas, 1971: 217).

Alguna de las ideas y de las imágenes que Gil emplea en la cita de arriba se puede hallar también en la célebre sátira de Espronceda "El pastor clasiquino", que se había estampado en *El Artista* unos años antes. El contraste entre generaciones literarias, la relación entre lo viejo y lo nuevo, la prisión de las reglas del arte y el gusto diferente de cada época comparecen en ambos textos. La postura de Gil y Carrasco, no obstante, está más matizada que la de Espronceda. Es verdad que este último poeta hubo de exagerar los defectos del clasicismo y las virtudes del romanticismo por razón del género de su artículo. Aun así, en Gil y Carrasco se percibe el deseo del autor de ser ecuánime a la hora de juzgar los valores de cada escuela. La lucha entre antiguos y modernos, que tanto había ocupado a los contemporáneos de Gil, es aludida asimismo en paralelo a la idea de renovación que los románticos habían querido asociar al nuevo siglo y al concepto de movimiento que él mismo intenta encerrar semánticamente en el sintagma "tendencia irresistible de la época" (1840: 222), en consonancia con la famosa aseveración de Larra de que "la literatura es la expresión del progreso de un pueblo" (en Navas, 1971: 136) y del propio juicio del periodista madrileño, quien al reseñar en 1833 las poesías de Martínez de la Rosa, en su mayor parte de gusto neoclásico, apuntaba que "la tendencia del siglo era otra". Repárese en que, años después, en 1854 concretamente, Jerónimo Borao considera, en su conocida retrospectiva sobre el romanticismo, la nueva literatura creada bajo su manto como imprescindible, y añade en su calificación el adjetivo "contemporánea" con la intención de extender el influjo del romanticismo de un movimiento estético concreto a una tendencia de época, como lo llama Gil (en Navas, 1971: 205):

> Este siglo, que ha recogido el legado de destrucción del anterior, que ha encontrado rota y destrozada por el suelo la fábrica de lo que se llamaban abusos, que ha debido alcanzar y disfrutar por entero lo que entonces se reputaba y tenía por felicidad, es decir, el desarrollo de los intereses y medios materiales; este siglo, decimos, se ha presentado animado de tendencias espiritualistas, ha dado en el rostro a los llamados filósofos con la vanidad de su universal panacea, les ha pedido cuenta de las instituciones antiguas que destruyeron sin reformarlas, del porvenir que le ofrecieron y

> que no han sabido darle, y por último de la paz y contento del presente, que se le ha ido de entre las manos. Del espíritu de indefinido análisis introducido en todas las cuestiones, del movimiento y complicación incesante de los intereses, de la pugna y colisión continua de las ideas, solo una certidumbre hemos venido a sacar hasta el día; a saber: que el corazón humano estaba necesitado de consuelos y de luz, que el alma tenía sed de creencias y que todos los esfuerzos de la razón, orgullosa y fría, no habían sido poderosos para descifrar la primera página del libro de la dicha. Entonces, por una reacción natural, nos hemos refugiado en los dogmas y rudimentos más sencillos de la conciencia, hemos buscado la fuente de la esperanza con el anhelo de los sedientos, y nos hemos sentado a la sombra del árbol del sentimiento para pedir al murmullo de sus hojas inspiraciones con que llenar el vacío del corazón y templar la sequedad y aridez del espíritu (en Navas, 1971: 226).

Considera, en este orden de ideas, que la poesía de Zorrilla ha contribuido sobremanera a "levantar y rejuvenecer nuestra nacionalidad poética" (en Navas, 1971: 224). Cuando juzga los versos de Espronceda, se maravilla del progreso que ha experimentado la poesía en España (en Navas, 1971: 225). De las ideas neoclásicas, Gil rescata el criterio de la lógica, aliviado, eso sí, de las reglas que puedan entorpecer la labor del artista:

> Así es que nosotros aceptamos del clasicismo el criterio de la lógica; no de la lógica de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración, y del romanticismo aceptamos todo el vuelo de esta inspiración, toda la llama y calor de las pasiones. Aquel vuelo, empero, ha de ser por el espacio infinito que el alma del hombre puede cruzar, y la llama y el calor de las pasiones han de ser reales y espontáneos y no fosfórico resplandor que luzca vistoso un instante para apagarse apenas le toquen (Lomba, 1915: 19).

Las últimas palabras que acabo de citar aluden a los gestos epidérmicos del romanticismo huero, que Gil sitúa cronológicamente a principios de siglo y que condena en beneficio de las pasiones verdaderas que han de inspirar la obra de arte, porque el poeta, ante todo, debe crear impelido por la inspiración. La asociación entre esta última y el talento se convierte en característica principal del buen poeta. Se hace eco en estos extremos de la opinión de Larra en el sentido de que "las pasiones siempre serán verdades", así como de la consideración del autor de *Vuelva usted mañana* de que la propia imaginación es una hermosa verdad (en Navas, 1971: 138). En la cumbre de esta poesía, Gil situó las canciones de Espronceda. La del pirata es de "variada armonía" junto con "la filosofía y verdad de su fondo" (en Navas, 1971: 232), por lo que, a juicio de Gil, el poema resulta bien acomodado "al carácter ardiente y aventurero de nuestra nación" (en Navas, 1971: 232). La dedicada al mendigo es elogiada por la idealización del protagonista, que, lejos de parecerse al de las canciones de Béranger, se muestra satisfecho "con su vagabunda libertad y sus pocos envidiables goces" (en Na-

vas, 1971: 232). Para Gil, resultan de marcado carácter social, sin embargo, las consagradas al verdugo, al reo de muerte y al cosaco, que encierran en sí el desgarro inconsolable del dolor, girón del alma inspirado en Byron.

Me detendré a continuación en la función del poeta romántico en la sociedad. Gil está de acuerdo con las ideas de Larra y Espronceda acerca de la misión que aguarda al escritor y de su relación con la sociedad de su tiempo. En 1840 lo expresó de la siguiente manera: "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" (1840: 222). Y un año después, en la reseña que consagró a los romances de Rivas, insistió en la misma idea:

> Si la literatura es el reflejo de la sociedad, como lo demuestra la historia de todos los pueblos a quien desapasionadamente la recorra, sin duda se equivocaban los que, sin tener en cuenta más que el espíritu de obediencia y de imitación, trasladaban a nuestro país las formas del sentimiento de otro, en cuyas circunstancias se advertía escasa analogía con las nuestras (1841: 50).

Se sirvió asimismo de la imagen del poeta como águila real,[1] que también había utilizado Bermúdez de Castro (1840: 37-41) en un extenso poema del mismo año 1840. Un año más tarde, al publicarse el fragmento *El ángel y el poeta*, Espronceda expuso con acierto el mismo tópico. También el autor de *Ensayos poéticos* había informado a sus lectores en la introducción al volumen de que los poemas que había agavillado en este contenían "la revelación de las sensaciones internas de *su* alma, los pensamientos que *le* han inspirado el aspecto de la naturaleza, la contemplación de la humanidad" (1840: 7). Ros de Olano había escrito por el mismo tiempo, aludiendo a *El diablo mundo*, que Espronceda había intentado compendiar la humanidad en su libro. Todas, ideas, al fin y a la postre, coincidentes con el pensamiento de Gil. La imagen del águila venía como anillo al dedo para expresar la elevación del poeta, la cual, sin embargo, no le debía apartar de su objetivo de tratar en su obra de lo contemporáneo: "Si escribe, ¿qué ha de escribir sino sus impresiones de duda y de tristeza, que son también las impresiones de la sociedad?" (Bermúdez de Castro, 1840: 8). El símbolo es análogo al sugerido por el albatros de Baudelaire, pájaro que, si bien en el suelo parece torpe, es capaz de volar con soltura. Uno y otro entroncan con la tradición clásica del hombre melancólico, que, hincado en la tierra, es incapaz de elevarse.[2] La idea la resumió muy bien, ya en el siglo xx, Blas de Otero en el remate

1. También aparece en el fragmento aludido de Espronceda el símbolo del águila: "Cada grano de arena, cada planta, | el vil insecto, la indomable fiera | que con rugidos el desierto espanta, | el águila altanera, | que el sol a mirar sube | sobre el vellón de la remota nube".

2. Piénsese en los esplendentes grabados de Durero titulados *Melancolía I*, así como en la larga serie iconográfica en que se inscriben.

de su conocido soneto "Hombre", en el que este es "¡Ángel con grandes alas de cadenas!". La relación entre el poeta y la sociedad alcanza respiración propia tal vez en el citado fragmento *El ángel y el poeta* de 1841 (1985: 381-384),[3] que representa al hombre prisionero en el mundo, quien, a cambio de conseguir el anhelado ascenso, se alía con Dios tanto como con el diablo. Gil introdujo la imagen en el bello poema "A Espronceda", que compuso con ocasión de la muerte de este:

> Águila hermosa que hasta el sol subías,
> Que los torrentes de su luz bebías,
> Y luego en raudo vuelo
> Rastro de luz e inspiración traías
> Al enlutado suelo,
> ¿Quién llevará las glorias españolas
> Por los tendidos ámbitos del mundo?
> [...]
> ¡Y yo te canto, pájaro perdido,
> Yo a quien tu amor en sus potentes alas
> Sacó de las tinieblas del desierto,
> Que ornar quisiste con tus ricas galas,
> Que gozó alegre en tu encumbrado nido
> De tus cantos divinos el concierto! (2000: 101).

En definitiva, Gil y Carrasco entendió muy bien el lugar del poeta tanto en la sociedad literaria como en la civil. Fue lector privilegiado de sus contemporáneos. Comprendió perfectamente el lugar que el drama romántico había de ocupar en la sociedad contemporánea. Fue quien, a mi juicio, mejor se percató de los hallazgos de la esplendente "Canción del pirata" de Espronceda. Se mostró prudente a la hora de juzgar los valores estéticos del neoclasicismo, poniéndolos, eso sí, en el contexto en que tales valores tuvieron su razón de ser, aunque no dejó de desdeñarlos. Defendió los postulados del Romanticismo, que, para nuestro autor, eran cimiento de lo contemporáneo y tendencia de una nueva época, no solo la suya propiamente dicha, sino también la que arrancaba entonces y había llegado a la literatura española para quedarse en ella definitivamente. Visionario como fue, Gil coincidió con su coetáneo Ochoa en la idea que este, ya viejo, había expresado con singular belleza: "El espíritu del siglo lleva el romanticismo entre sus alas". Igual fue el vuelo de la crítica de Gil y Carrasco, verdadera provincia del interior de sí mismo y del romanticismo.

3. *El Iris* (7/2/1841).

Bibliografía

Bermúdez de Castro, Salvador (1840). *Ensayos poéticos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico.

Blanco García, Francisco (1899). *La literatura española en el siglo xix*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.

Borao, Jerónimo (1854). "El Romanticismo". *Revista Española de Ambos Mundos*, ii, pp. 801-842.

Carrera, Valentín (ed.) (2015). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*. León: Andavira; Universidad de León.

Espronceda, José de (1985). *El estudiante de Salamanca. El Diablo mundo*. Ed. de R. Marrast. Madrid: Castalia.

— (1986). *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Ed. de R. Marrast. Madrid: Castalia.

Ferri Coll, José María (2015). "Poesía y crítica de la poesía en Gil y Carrasco". En: Carrera, Valentín (ed. lit.). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*. León: Andavira; Universidad de León, pp. 79-89.

— (2021). "La poesía romántica según Gil y Carrasco". En: Díaz Lage, Santiago, *et al*. (eds.). *"Et amicitia et magisterio": Estudios en honor de José Manuel González Herrán*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 255-261.

Gil y Carrasco, Enrique (1838a). "*Doña Mencía*". *El Correo Nacional*, n.º 272 (14 de noviembre); n.º 274 (16 de noviembre).

— (1838b). "*Amor venga sus agravios*". *El Correo Nacional*, n.º 237 (4 de octubre).

— (1838c). "*Macbeth*". *El Correo Nacional*, n.º 307 (19 de diciembre); n.º 308 (20 de diciembre).

— (1839a). "*Cuentos* de E. T. A. Hoffman". *El Correo Nacional*, n.º 424 (16 de abril).

— (1839b). "*Poesías* de don José Zorrilla". *Semanario Pintoresco Español*. Segunda serie, i, pp. 69-70.

— (1839c). "*Teatro escogido* de Tirso de Molina". *El Correo Nacional*, n.º 518 (19 de julio).

— (1839d). "*El paria*". *El Correo Nacional*, n.º 380 (2 de marzo).

— (1840). "Poesías de don José Espronceda". *Semanario Pintoresco Español*. Segunda serie, ii, pp. 220-224 y 231-232.

— (1841). "Romances históricos del duque de Rivas". *El Pensamiento. Periódico de Literatura y Artes*. Primera serie, i, 3.ª entrega, pp. 13-57.

— (2000). *Obra poética completa*. Ed. de Emilio Peral Vega. León: Diputación Provincial de León.

— (2014). *Poesía*. Ed. de Valentín Carrera. Ebooksbierzo.

— (2014, 2.ª ed. 2021). *Crítica teatral*. Introducción de Valentín Carrera; estudio preliminar de Miguel A. Varela. La Coruña: Paradiso Gutenberg.

Goy, José María (1924). *Enrique Gil y Carrasco. Su vida y sus escritos*. Astorga: Imprenta de Magín G. Revillo.

Gullón, Ricardo (1946). "La vida breve de Enrique Gil". *Ínsula*, n.º 6 (15 de junio).

— (1951). *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*. Madrid: Ínsula.

Iarocci, Michael P. (1994). *Flor de un ignorado valle: Enrique Gil y Carrasco en la estética postromántica*. Pennsylvania: Universidad de Pennsylvania.

— (1999). *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna*. Newark: Juan de la Cuesta.

Lomba y Pedraja, José R. (1915). *Enrique Gil y Carrasco. Su obra y su vida literaria*. Madrid: Imprenta de los Sucesores de Hernando.

López Soler, Ramón (1823). "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas". *El Europeo*, i, pp. 207-214 y 254-259.

Monteggia, Luigi (1823). "Romanticismo". *El Europeo*, n.º 2.

Navas Ruiz, Ricardo (ed.) (1971). *El Romanticismo español. Documentos*. Salamanca: Anaya.

Ochoa, Eugenio de (1848). *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos en prosa y verso*. 2 vols. París: Garnier.

Pérez Galdós, Benito (2008). *Los Ayacuchos. Bodas reales*. Madrid: Espasa Calpe.

Picoche, Jean-Louis (1978 [1972]). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*. Madrid: Gredos.

Samuels, Daniel George (1939). *Enrique Gil y Carrasco: A study in Spanish Romanticism*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos, de Juan Martínez Villergas (1817-1894)

Asunción García Tarancón
Universidad Jaime I

La génesis de este libro, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, de Juan Martínez Villergas, se encuentra en la transformación de los medios de publicación en que se desarrolló la crítica literaria durante el siglo XIX español. Como apunta Bassner, "es la prensa cotidiana, con la invención del folletín en los años treinta del siglo XIX, la que da lugar a la crítica actual y permite la creación de nuevos géneros en el periodismo" (Baasner, Acero Yus, 2007: 21). El texto que analizamos corrobora este argumento, puesto que es una recopilación de artículos publicados en una revista semanal, en París, en 1854.

En 1837, con diecisiete años, Juan Martínez Villergas se instala en Madrid, donde completa su modesta formación; leyendo con prodigalidad y frecuentando tertulias consigue trabajar de escritor en prensa. Sabemos también que desde 1840 colabora en varios periódicos de filiación republicana y progresista. Su pensamiento estuvo ligado siempre a los acontecimientos políticos del país y su vida fue entregada a la detracción del moderantismo secular. En la década de 1840 desarrolla una actividad frenética: el periodismo le abre paso a la literatura y a partir de entonces escribe de todo (teatro, novela...) y desarrolla una habilidad notable para la sátira política y literaria.

Anteriormente a la publicación de *Juicio crítico*..., su autor ha vivido situaciones inauditas. De ellas, la que concierne a este trabajo ocurre en 1851. En este año, imprimió una mordaz y violenta obra, que insertó en el periódico *El Anunciador*, con el título de *Paralelo entre la vida militar de Espartero y la de Narváez*, donde mezclando el relato histórico de la vida de ambos generales, minucioso y documentado, con las agresiones de la sátira más aguda establecía un parangón entre Espartero y Narváez, en el que este último llevaba la peor parte. Desde el momento en que empezó a publicarse, arreciaron los trabajos de Narváez y los suyos contra Villergas, de modo que al llegar a la entrega 19 fue recogida por orden del gobierno toda la obra. Hubo contra dicho escrito varias demandas de injuria y calumnia y no tardaron en interponer querella contra el poeta; decidieron su arresto y prisión en el Saladero, donde estuvo encerrado siete meses. En la cárcel continuó sus varapalos contra Narváez, a quien dedicó el *Desenlace de*

la guerra civil, a modo de segunda parte del *Paralelo*. Pero la perspectiva de una prisión interminable le decidió a entablar gestiones con Narváez para obtener su perdón. Las condiciones que exigía este eran que escribiera una rectificación total y absoluta en términos explícitos de cuanto había dicho en el *Paralelo* y que se publicara como última entrega de *Desenlace de la guerra civil*. Encarcelado como estaba, Martínez Villergas no tuvo más remedio que aceptar las exigencias de Narváez. Su situación cuando se vio libre era muy difícil, pues su reputación de censor patriótico y de satírico había quedado seriamente dañada, por los medios por los que consiguió la libertad. Decidió poner tierra de por medio y se trasladó a París en febrero o marzo de 1852. Allí, gracias a D. José Segundo Flórez, colaboró en *El Eco de Ambos Mundos* durante un año. En 1853 continuaba en París y a comienzos de año fue encargado de dirigir la parte ilustrada de *El Correo de Ultramar* y escribió obras de todo género con el seudónimo de Don Emilio. Fue en esta revista donde publicó sus artículos de crítica literaria sobre las notables figuras del parnaso español del siglo XIX. Aparecieron en esta galería Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Zorrilla, Ventura de la Vega, Escosura, Ochoa, Larrañaga, Rubí, Lafuente, Mesonero Romanos, Campoamor y Ayguals de Izco. Estos artículos fueron recogidos en el libro *Juicio crítico*..., que un año más tarde, en 1854, publicaron los editores Rosa y Bouret de París, en cuya edición fueron agregados los dedicados a los hermanos Asquerino, Avellaneda y Florentino Sanz, y que consta de 285 páginas. El libro no tiene prólogo; sin embargo, lo que podemos considerar como tal se encuentra en el primer artículo, el dedicado a Bretón de los Herreros, en el que declara los motivos que le impulsan a escribir.

Consciente de que el siglo XIX español había sido presentado muchas veces como una historia decepcionada, tanto en lo que se refería al marco político (la falta de una revolución verdadera) como en lo relativo a la distinción intelectual literaria (el romanticismo español aparece en el panorama cultural y artístico como el ocaso de Europa en el progreso de la civilización universal), él se alza para rectificar esta opinión generalizada entre los extranjeros y los patriotas españoles.

Veinte son los autores de los que se ocupa y la dedicación a cada uno de ellos es muy desigual. A los que más páginas destina: Breton de los Herreros, Martínez de la Rosa, García Gutiérrez; Antonio Gil y Zárate y Zorrilla; a otros, a lo sumo, un par de hojas. Hace una omisión importante: Espronceda, aunque algunas opiniones sobre él las diluye en capítulos de otros autores. Aborda, pues, a los que vivieron el renacimiento literario del romanticismo y poco a poco va introduciendo a los que experimentaron el declive del movimiento.

Antes de tratar la obra de Breton de los Herreros, realiza varias digresiones acerca de la crítica literaria en nuestro país, con múltiples comparaciones, analogías y repeticiones de autores. En primer lugar, aduce que Larra es su mentor, sin olvidar a Quintana, y le admira por su talento, instrucción y buen gusto, y por ser portavoz de una crítica ilustrada y juiciosa. Desde la muerte de Fígaro

hasta el presente, la crítica literaria ha sido no solo descuidada sino también desconocida entre nosotros, dice: "Obrando casi siempre por el impulso de sus afecciones personales y aun por simpatías o antipatías políticas nadie ha sabido hacer otra cosa que sátiras o elogios" (Martínez Villergas, 1854: 8). El tono que adopta para analizar es humorístico, irónico y satírico, pero también se vale del de la indignación; al fin y al cabo, sus versos satíricos literarios y políticos le hicieron famoso. Los modelos que reclama son los escritores franceses, dado que, aunque demuestra tener conocimientos de otros ilustres extranjeros, son aquellos los que más le atraen, en particular, por los autores del romanticismo social, aquellos progenitores de la novela de ideas. No es extraña, pues, su amistad, y su colaboración, con autores de similar afinidad que incluye en sus artículos. Es un acérrimo adversario del romanticismo excéntrico, aquel cuyo objetivo era impresionar, deslumbrar con unos tópicos desatinados por rancios y cargantes. Desde el primer artículo hasta el último descarga sus varapalos contra él. No importa quién sea la figura que haya que hostigar, ni el mismo Espronceda se libra de sus arremetidas, para él es hueco y todo lo debe a su ampulosa retórica en la declamación de sus versos.

Tras dejar explícito que tras la muerte de Larra la crítica literaria sin vocación solo ha conseguido extraviar y corromper a la opinión pública sobre el buen gusto, arremete contra el romanticismo, el bello ideal de dramas plagados de peripecias inverosímiles, y contra aquellos amantes de los romances antiguos y ramplones que no han encontrado nada en el panorama literario que no sea vituperable. A continuación, ataca a Zorrilla, Espronceda y Rubí, a los que los más ávidos románticos han encumbrado, estimándolos preferentes a Victor Hugo, Lamartine, Shakespeare, al propio Homero, a Goethe. Hasta llega a decir que *El diablo mundo* de Espronceda, poema sin pies ni cabeza, plagado de extravagancias y ripios, carece de originalidad, pues es una copia rastrera de *Fausto*. En cuanto a Rubí, apreciable en cuanto que autor de romances y cuentos andaluces, se le ha proclamado superior a Scribe en la comedia política, consecuencia todo de folletinistas guiados por las exigencias camarillescas de esta u otra tertulia de café.

Por último, reprende a los extranjeros, pues cuando hablan de la literatura española moderna, mal informados, claman que desde Lope y Calderón nada ha producido España que no merezca más que una sonrisa desdeñosa. A la luz de lo dicho, él quiere esclarecer los juicios encontrados en que se halla la opinión pública acerca de la literatura española contemporánea. Por fin, tras nueve largas páginas nos habla de los autores siguientes.

Manuel Bretón de los Herreros. "Víctima de pasiones embozadas y pandillaje grosero, Bretón no ha sido valorado como merecía. Hombre de gran talento, la originalidad es su dote más recomendable. Su especialidad es la comedia de costumbres, hasta tal punto que puede hablarse de una 'comedia del género de Bretón'" (Martínez Villergas, 1854: 10). Villergas ve muchas virtudes en Bretón:

nos habla de su facilidad en vencer las sinuosidades más intrincadas de la rima, así como de su extraordinaria corrección de la lengua castellana y su habilidad de hacer brotar el chiste a raudales en cada sílaba de sus diálogos como poeta cómico. Incluso se permite compararlo con Quevedo en poesía satírica, aunque reconoce que Bretón es más festivo que satírico y epigramático.

Afirma de la comedia de costumbres que, "vista una composición, en cuanto al plan y asunto, están vistas todas: intrigas fáciles, desenlaces esperados y habilidad en la riqueza del diálogo, así como fluidez en los versos, de los que se desprende una lección moral; la regularidad del plan, que, sin ser complicado, permite animación y sencillez para que se desenvuelvan las peripecias; y los caracteres naturales, más o menos imaginarios, se sostienen a una altura y caminan paralelamente con la acción dramática" (Martínez Villergas, 1854: 18). Menciona varias obras para ejemplificar lo que ha dicho anteriormente. En *El pelo de la dehesa*, primera comedia de carácter, ridiculiza la rigidez de las formas entre la clase elegante, la desigualdad de educación, la distancia de las costumbres entre los de arriba y los de abajo; también hay sátira contra los espadachines en los desafíos, la costumbre de batirse en duelo. "Caterva de tontos" llama a los que miran las obras cómicas, jocosas, con desdén aunque tengan mérito. "Toda obra festiva es calificada, con aire petulante, de tabernaria. Y culpa de ello a muchos escritores de artículos de fondo, que tanto abundan en la prensa política, que según de qué bando fueran, con lugares comunes, hacían críticas desatinadas. Durante muchos años, Bretón gozó de éxito, pero decayó al entrar en nuestra patria el romanticismo. Así apareció la nueva moda, el delirio, y empezó a no reconocerse la inspiración y la belleza más que en la tempestad de las pasiones. Las comedias de Bretón fueron consideradas insufribles; sus chistes y modismos, los coloquialismos, ofendían el pudor, y la caterva de tontos de articulistas de fondo convirtió a Bretón en un proscrito de la buena sociedad y calificó su estilo de tabernario y canalla. Bretón luchó contra estos ataques, escribiendo comedias en las que ridiculizaba los excesos de la escuela literaria en el drama; e incluso llegó a ensayar la comedia del género romántico" (Martínez Villergas, 1854: 25-27).

Cuando al fin cayó el romanticismo, los puñales, venenos y tumbas emigraron de la escena y dejó de tributarse el culto necio a la afectación, Bretón reinició su andadura de componer comedias de costumbre. Villergas encarece su mérito por luchar contra arduas dificultades y elogia la claridad de su lenguaje, capaz de hacer que los conceptos difíciles sean comprensibles y queden al alcance de las inteligencias más comunes (el pueblo), porque en las producciones literarias subordina la belleza artística y el rigorismo científico a la verdad moral; todo ello lo reúne Bretón en sus obras.

Francisco Martínez la Rosa. "El señor Martínez de la Rosa goza de una gran reputación literaria, no solo en su patria, sino también en el extranjero, a pesar de que siempre ha mantenido una medianía tanto en su prosa como en sus versos. Empezó su carrera poética en días tan satisfactorios para él como acia-

gos para la literatura española. Martínez de la Rosa aprovechando la esterilidad que le ofrecía su tiempo, cobró fama, la engrandeció y la ha conservado durante el romanticismo. Llegó a ser ministro y embajador. Debió su elevación política a la circunstancia de ser escritor, y su importancia literaria a su posición política" (Martínez Villergas, 1854: 41-42). De ingenio superficial, que incapaz de brillar en un género los ha hollado todos: tragedia, drama, comedia, epopeya. El poema "A Zaragoza" es una eterna e insulsa ostentación de palabrería.

"*Edipo*, un trabajo épico que es la muestra más evidente de prosaísmo, puerilidad y ripios, palidez y desaliño, *La conjuración de Venecia*, *La viuda de Padilla*, *¡Lo que puede un empleo!* y otras varias producciones inferiores a estas demuestran que su autor no es un poeta trágico ni dramático ni cómico. *Edipo* es una tragedia con resabios a drama, y no es un drama romántico porque siempre deja ver el patrón de la tragedia griega. *La viuda de Padilla* tiene el defecto de no pertenecer a ningún género, y su fin moral encaminado a contentar a todos los partidos políticos no ha contentado a ninguno" (Martínez Villergas, 1854: 65). *La conjuración de Venecia*, a pesar del efecto que produjo, es la menos importante de las obras. En el drama hay una aglomeración de todos los malos resortes que tocó el romanticismo para horrorizar al mundo. Agrega al drama la parte patriotera. Está llena de anatemas contra el viejo yugo, contra los tiranos, plagada de alusiones favorables al nuevo cambio político, y a las pasiones exaltadas en favor de la libertad. Bien recibida, pues, en los primeros años de la llamada regeneración política.

De género cómico son *La niña en casa* y *La madre en las máscaras*. Otra actividad a la que se ha dedicado es el ensayo teórico y crícito: *Arte poética*, y una obra de historia, *Espíritu del siglo*. Goza de una gran reputación literaria.

Antonio García Gutiérrez. *El Trovador* es en su concepto la obra más interesante del siglo. Pero en primer lugar va a hablar de los defectos más capitales. Una de las escenas más censurables del drama es la del desafío del trovador con el conde Luna, no solo porque no está bien justificada la entrada del primero en palacio, sino también porque en su diálogo el autor ha confundido "lastimosamente" el espíritu caballeresco con el tono fanfarrón tan común en los andaluces:

> Palabras mal sonantes, falta de gallardía en los personajes, falta de energía en las palabras utilizadas restan verosimilitud a la acción. Este desatino es propio del enfático temple fanfarrón y grotesco que caracteriza a la poesía caballeresca en nuestro teatro. Nuestros poetas sacrifican la verdad al prurito de combinar en versos sonoros el vocabulario de las bravatas. ¿Qué le importa a uno de nuestros escritores violar las leyes de la lógica con tal de producir un periodo bien redondeado y ampuloso? Pregunten ustedes cuál es el argumento y fin moral de una composición dramática a muchos que la han aplaudido y estos le contestarán que no la han entendido. Esta es la verdad, y causa compasión el ver a nuestros poetas solicitar los aplausos del vulgo sin hacer jamás un noble esfuerzo por entrar en esa senda de la revolución intelectual

> que en otros países ha elevado la literatura al rango de la filosofía (Martínez Villergas, 1854: 79-80).

Gutiérrez y Bretón son los mejores versificadores que conoce. García Gutiérrez tuvo dificultades para que se representara la obra, rechazada por el comité del Príncipe. Al final se representó y muchos que ya estaban predispuestos a silbarla acabaron aplaudiendo con profusión.

Se ha dicho que el señor Gutiérrez no ha hecho nada después de *El Trovador*; contrario a esta opinión Villergas cita *El rey monje*, *El encubierto de Valencia*, *El paje* y *Simón Bocanegra:* "*El encubierto de Valencia* es admirable en la preparación de cada uno de sus cuadros, bellísimas situaciones dramáticas, y destaca la novedad de los caracteres y, sobre todo, el diálogo animado, natural y altamente poético, sin faltar a las exigencias del tono dramático. Termina diciendo que *Simón Bocanegra* es el mejor de los dramas, y aunque no se detiene en él considera que es comparable a *Marino Faliero* de Casimir Delavigne. Bretón y Gutiérrez, los dos representantes de nuestra moderna literatura más dignos de respeto" (Martínez Villergas, 1854: 91-92).

Juan Eugenio Hartzenbusch. Ha escrito algunos dramas que llegaran a la posteridad: "El drama *Los amantes de Teruel*, aplaudido por Larra, es el primero de nuestros dramas modernos, después de *El Trovado*r. Drama excelente por su originalidad, estro poético y bueno por su versificación: sencilla, y, al mismo tiempo, robusta y armoniosa. En su conjunto y detalles, una obra de mérito; tiene elevación, novedad y lenguaje correcto, además de un interés dramático hábilmente sostenido. Le falta un poco más de movimiento, o en otros términos le sobra un poco de prolijidad alemana" (Martínez Villergas, 1854: 126). Los otros dramas, *Doña Mencía o la boda de la Inquisición*, *Don Alfonso el Casto* y *La jura de Santa Gadea* repiten las mismas virtudes que *Los amantes de Teruel*. Una falta en la valoración de Hartzenbusch:

> [...] se ha unido a la secta de los puristas o estacionarios, empeñados en hablar el castellano de hace doscientos años, no hay quien entienda su lenguaje sin ayuda de un diccionario. Escribe una comedia de magia, *La redoma encantada*, virtudes y aire de familia con sus producciones anteriores, pero hay alarde de conocimiento del antiguo castellano, más prosaísmo y demasiada preparación, esfuerzo mental alemán. Hombre de talento y de estudio, un poeta junto con Bretón y García Gutiérrez (Martínez Villergas, 1854: 128-129).

Antonio Gil y Zárate. Don Antonio Gil y Zárate ha sido para él un objeto permanente de zumba, sin que pueda dar la explicación de esta monomanía.

Después de un largo preámbulo para decir lo que le costó ver el drama, habla de *Carlos II el Hechizado*, que coincidió con la lectura de la novela *Nuestra señora de París*, de Victor Hugo. El drama de Gil y Zárate le pareció muy malo y es-

tá tomado de la mencionada novela. No al pie de la letra, pero sí diversos rasgos de los personajes:

> Verdad es que en el tiempo en que don Antonio dio a luz su *Carlos II*..., las ideas de libertad o, lo que es lo mismo, los anatemas contra la opresión estaban en auge. Todo el mundo aplaudía con entusiasmo las obras empapadas en el espíritu liberal y democrático de la época y he aquí la razón del éxito de la *Conjuración de Venecia* y de *Carlos II el Hechizado*, a pesar de su prosaísmo, mala concepción y falta de mérito literario. También enardece el espíritu religioso español más rancio... (Martínez Villergas, 1854: 113) [...] me pareció violento lo que tenía pretensiones de original; descolorido lo que revelaba el plagio y hasta insolente lo que lisonjeaba los sentimientos de libertad; prosaico y frío lo que quería ser poético y sentimental; ridículo sainete la trágica peripecia de desenlace. Atroz, en una palabra. Infringe las leyes de la gramática (Martínez Villergas, 1854: 118).

Las obras que siguieron a esta eran peores: *Don Álvaro*, *Rosamunda*. Apenas tienen escenas que no sean plagios del teatro francés.

José Zorrilla y del Moral. "La composición leída por Zorrilla sobre la tumba de Larra tiene frases incomprensibles y falta de verdad en los pensamientos, flojos y arrastrados; falta de orden, de conexión y de enlace entre sus ideas, y no deja en el alma del lector una impresión dominante" (Martínez Villergas, 1854: 134). Con este comienzo, Villergas da paso a un análisis exhaustivo, verso a verso, estrofa a estrofa y palabra a palabra, de dicha composición. No sin antes decir que Zorrilla es un poeta palabrero, que no busca otro efecto que el que en una lengua armoniosa producen las frases huecas. En dicha composición hay ripio de adjetivos impropios, de los que este autor abusa para dar a sus versos la medida, ya que no cuida la ilación de los mismos. Es un ejemplo de falta de inspiración: el trabajo mecánico de un hombre que busca y amontona comparaciones para producir efecto, consiguiendo agradar a los que aceptan como bueno lo que no pueden comprender. El sometimiento al principio de autoridad ha arraigado en la opinión del vulgo, y Zorrilla, recomendado por ilustres personajes (los prólogos a sus poesías líricas han sido escritos por Nicomedes Pastor Díaz), ha sido acogido con entusiasmo como un poeta superior.

Poco afortunado en las transiciones: está hablando en tercera persona y pasa a la primera. Cuando interpela al público, no sabe utilizar el apóstrofe ni emplear el recurso necesario en este tipo de situaciones. De otras poesías líricas dice:

> [...] impropiedad de lenguaje y prosaísmo y para vencer las dificultades de versificación cuela ripios. No puede sacrificar un verso injusto a un verso sonoro. Versos que hablan al tímpano no al corazón o al entendimiento. Así produce estupendos disparates. Comete imperdonables faltas gramaticales en la concordancia entre sustantivos

> y adjetivos y ensarta muchos versos para repetir siempre lo mismo (Martínez Villergas, 1854: 134).

Y manifiesta que "el poeta para llegar a ser la expresión de una generación dada, es necesario que vaya a la vanguardia del pensamiento filosófico, que enseñe a sus hermanos el camino de las conquistas morales y materiales; y Zorrilla es un anacronismo en el siglo actual" (Martínez Villergas, 1854: 154-155).

Otro motivo que enerva a Villergas es la patriotería con que este autor ha solicitado los aplausos de la multitud vocinglera. "Zorrilla ha explotado la fácil mina de ese nacionalismo ruin, de ese miserable espíritu de localidad egoísta que sostiene hace más de mil ochocientos años el combate contra el magnánimo sentimiento de la fraternidad universal, porque es un recurso ten sencillo como infalible para llegar a la ovación. Firme en este propósito, le vemos afectar continuamente un españolismo chillón, hueco, enfático que asesta venablos contra Francia. A tal extremo llega su españolismo rancio que llama al latín lengua extranjera a una inscripción dedicada, en una estatua, al Quijote. Tradicionalista en todo (patria, religión...), llega a negarse a hablar de los clásicos grecorromanos por considerarlos extranjeros e impúdicos en su arte y pensamiento" (Martínez Villergas, 1854: 159-160). Termina Villergas este artículo diciendo que no va a hablar de la obra dramática de Zorrilla, inferior a su obra lírica.

Ángel de Saavedra, duque de Rivas. No lo conoce más que de nombre. Grande de España, embajador y ministro. Pertenece al segundo orden de la aristocracia de la inteligencia, medianía literaria. Una de sus primeras obras fue *Don Álvaro o la fuerza del sino*: "Si por romanticismo debía entenderse el desorden, el atropello de todas las reglas del arte, *Don Álvar*o podía reclamar el primer rango de todas las obras de su clase, género o especie. Difícilmente producirá el entendimiento humano obra más excéntrica que dicho drama" (Martínez Villergas, 1854: 168). Después escribió *El moro expósito* y *Los solaces de un prisionero*:

> Generalmente las obras del señor duque, aunque revelan un poeta lírico en sus detalles, carecen de ese enlace y desenlace, de ese orden en el plan, en fin, de ese armazón tan necesario para constituir ese conjunto en que el arte debe ayudar a la inspiración. Así, los dramas que he citado, a pesar de algunas bellezas poéticas y de la animación de sus diálogos, son obras medianas bajo el punto de vista del arte. Apreciable poeta, estimable literato y un regular artista, por ello lo considero un literato de segundo orden (Martínez Villergas, 1854: 169-170).

Ventura de la Vega. Lo único que destaca de él es su labor de traductor de obras francesas. Destaca dos obras: la comedia *El hombre de mund*o y el drama *Don Fernando de Antequera*, pero duda de que sean originales. Autor que ha ocupado varios cargos públicos.

Patricio de la Escosura. Escribió una novela, *Ni rey ni roque*, "llena de interés, de animación y aun de buen estilo. Presenta el carácter de Felipe II acertadamente, las costumbres de la época están tratadas con profunda verdad y los episodios, interesantes, se hallan oportunamente enlazados a la acción" (Martínez Villergas, 1854: 177). A continuación, elogia a los autores que se dedicaron a escribir novela (Larra, por ejemplo), ya que entonces muchos escritores se dedicaron a la lírica y al teatro:

> ¿Qué ha hecho después Escosura? Versos malos, un drama, *La corte del Buen Retiro*, en la época de Felipe IV. Drama sin pies ni cabeza, a este siguió otro drama, *También los muertos se vengan*, como segunda parte del primero, peor que la primera. De las producciones menos desgraciadas es *Las mocedades de Hernán Cortés*, comedia que no carece de movimiento en la acción, pero tiene una versificación mediana y además el protagonista carece de dignidad, pareciendo más un baratero que un héroe (Martínez Villergas, 1854: 178).

En suma, el talento dramático de Escosura es nulo.

Eugenio Ochoa y Gregorio Romero Larrañaga. Estos dos individuos pertenecen a un orden muy inferior y a la primera época de la llamada regeneración literaria. Entonces el romanticismo estaba en boga, pero no el romanticismo bien entendido como lo concibieron Victor Hugo y Alejandro Dumas, sino la mala imitación, la parodia:

> A poco que se estudie la escuela romántica se observará que no consistía esta en un simple juego de formas ni en el abuso de efectos dramáticos. El romanticismo, filosóficamente considerado, era la libertad levantándose contra el despotismo. Era pues el romanticismo en el fondo algo más que una revolución literaria; era casi una revolución social. El romanticismo tan mal comprendido, tan mal interpretado, cayó apenas se había levantado, aunque a decir verdad no cayó la idea, sino la exageración, la parodia, la caricatura de la idea (Martínez Villergas, 1854: 186).

Con el mismo motivo escribe sobre los malos imitadores de Espronceda en su arte de la declamación: "tenía Espronceda una voz de trueno, su recitación de versos era una declamación [...] pues aquellos malos recitadores de versos fueron un disparate ridículo". En el último párrafo comienza a decir algo sobre Eugenio Ochoa: "buen traductor de Victor Hugo, periodista; se puso a componer dramas horripilantes", pero no menciona títulos: "Inútil era pedir en estas composiciones un fin moral, una idea filosófica buena o mala..." (Martínez Villergas, 1854: 191-192). Al final le llama "un pobre petate". Para terminar, dice que Ochoa está escribiendo una colección de autores españoles clásicos, lo que le parece fatal; más que un resumen es un extracto, trabajo raquítico.

Tomás Rodríguez Rubí. Llegó por fin el turno a los poetas de la segunda época, es decir, a los que empezaron a levantar su reputación cuando ya la tenían hecha aquellos de los que he hablado hasta ahora. Y después señala:

> Voy a juzgar al célebre Rubí, al Comella de nuestros días, al primero y casi último escalón de nuestra decadencia poética, siendo al mismo tiempo el niño mimado de la suerte, el escritor más agasajado de la Corte, más aplaudido del público y más solicitado por los editores, aunque también ha sido el menos estimado por las personas inteligentes. Empezó con romances andaluces que tenían su efecto, aunque siempre revelaron a un desgraciado versificador. No contento con pintar las costumbres se lanzó a la escena. Empezó con comedias sembradas de frivolidades y escritas en verso, *Del mal el menos*, *Toros y cañas*, *El rigor de las desdichas*, flojas y fastidiosas y ninguna de ellas justificaba su título. Luego se dedicó a los dramas, se enamoró de la palabra fortuna y escribió varias que llevaban en su título este vocablo: *Ribera o la fortuna en la prisión*, *El arte de hacer fortuna*, *Fortuna contra fortuna*, *La rueda de la fortuna*. También cultivó la alta comedia, *La trenza de sus cabellos*, aunque los anteriores dramas también tenían pretensiones de "alta comedia". Y uno de los medios que el señor Rubí puso en juego fue el de tocar la tecla del nacionalismo, como Zorrilla, haciendo intervenir a personajes extranjeros y presentarlos antipáticos. Acción pueril, miserable, que prueba su mal entendido patriotismo (Martínez Villergas, 1854: 195-198).

A continuación pasa a examinar el drama *Isabel la Católica*, sobre el que yo hice un trabajo para esta Sociedad con el nombre de "El drama romántico 'en mantillas'..." (García Tarancón, 2002: 161-174). En el *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, Rubí no aporta muchos detalles, salvo en lo que se refiere a la versificación, impropiedad del lenguaje y desconocimiento de la gramática española. Califica al autor de prosaico, ignorante, falto de instrucción, vulgar, pueril y tosco en el estilo, que ensarta ripio tras ripio a falta de inspiración poética. Estas lindezas y otras más son analizadas en el estudio de *Isabel la Católica* mencionado más arriba.

Modesto Lafuente Zamalloa. "Escritor de costumbres, menos profundo que Larra, pero gran observador y festivo. Este es Fray Gerundio. Facilidad de narración, sencillez de estilo. Encadenamiento de ideas natural y lógicamente presentadas en esa observación de las costumbres, en esa riqueza de detalles, en esa lección moral y, sobre todo, en esa sal epigramática que rebosa en todo el artículo. Sus sátiras tuvieron mucho éxito, pero, como siempre, tuvo sus detractores. La gente de buen tono la calificaba de tabernaria, aunque el pueblo lo admiraba" (Martínez Villergas, 1854: 241). Dos objeciones: cierta insensibilidad con temas que no deberían ser objeto de sátira (catástrofes, la muerte); nunca se ha sabido con seguridad cuáles son sus principios en política, economía, administración. Lo último que está haciendo es una *Historia de España*, buen trabajo.

Ramón de Mesonero Romanos, el Curioso Parlante. A Mesonero Romanos lo trata de fatuo, orgulloso, grandes humos. Este autor se da a conocer en el *Semanario Pintoresco Español*, y pronto sus artículos de costumbres, soporíferos en su opinión, llegan a alcanzar fama paralela a los de Larra. Para Villergas, Mesonero y sus artículos no tienen mérito y su labor de escritor es la de un escribiente. No menciona ningún título ni nada en concreto.

Ramón de Campoamor. He aquí un poeta que no ha logrado una celebridad igual a su mérito, y sin embargo es muy popular en España. Ha ejercitado su musa en varios y muy distintos géneros: empezó por la poesía erótica o amatoria; siguió un poemita filosófico, "Los ayes del alma"; publicó unas fábulas y cerró su marcha con unas semblanzas de los diputados a Cortes. Es tan buen versificador como prosista. Talento sin rival en la poesía amatoria: ternura, delicadeza y galantería. "Los ayes del alma" están llenos de belleza, pero con algunos defectos; aunque insuperable en la expresión de los afectos tiernos y en la armonía de la versificación, es a veces metafísico, es decir, oscuro. En las fábulas morales y políticas abunda más lo bueno que lo malo y siempre es admirable la facilidad de su versificación. No es de los que más respetan las reglas de la gramática, pero puede ser disculpado de este defecto en aras de otros méritos que posee.

Wenceslao Ayguals de Izco. Amigo bastante antiguo de este escritor, colaboró con él en periódicos de carácter satírico. Apareció en la escena política en 1842, con la publicación de un periódico satírico, *Guindilla*. Martínez Villergas califica la obra de Wenceslao de "baja calidad". En la última página dice que ha cultivado otros géneros, como dramas y comedias. Lo único interesante es que fue quien introdujo la novela socialista en España, que con tan feliz éxito creó el célebre autor de *Los Misterios de París*, Eugène Sue.

Gertrudis Gómez de Avellaneda. Largo preámbulo para decir que el arte no tiene sexo, alarde de feminismo, igualdad de género. Reconoce que España, tan rica de ingenios en otro tiempo, se ha contentado con ser en la época actual un remedo de Francia. No cita ninguna obra de la autora, aunque dice de ella que su numen lírico es prodigioso. Destaca en las odas. Hizo novela y tragedias, pero destaca en la lírica, comparable a Arolas, Tassara y, de vez en cuando, a Espronceda. Inspiración, armonía, pureza de la dicción de los clásicos.

Eusebio y Eduardo Asquerino. Confiesa que es una tarea enojosa la del crítico que ha de juzgar a sus mejores y más antiguos amigos. Eusebio Asquerino no concibe un plan para sus comedias sin proponerse un fin. Más apreciable por sus aspiraciones filosóficas que por sus dotes literarias. Subordina los detalles, la parte mecánica del arte a la concepción moral. Cita a Chateaubriand y a Voltaire como autores que han tomado las bellas letras para llegar a un fin (literatura como arma, propaganda):

> Entregado a la política... ha creído que el teatro debía ser una cátedra, un púlpito donde el sacerdote de una doctrina pudiera ilustrar la conciencia del pueblo, y por eso sus dramas, justamente aplaudidos, tienen a sus ojos el doble valor filosófico de su aspiración política. Asquerino pertenece a la comunión democrática. Es un filósofo sin pretensiones que habla el lenguaje de la musa del porvenir, conocida entre los que le tributamos culto con el simpático nombre de libertad (Martínez Villergas, 1854: 279-280).

Eduardo Asquerino es más poeta que autor dramático. Solo dice de él que su poesía es un poco artificiosa, influencias de Campoamor y de García Gutiérrez. Al final, habla de Gregorio Romero Larrañaga, su poesía fresca y sentimental. Ha colaborado con los Asquerino en la creación de un drama.

Eulogio Florentino Sanz. Poeta amigo suyo, perezoso, pues solo dio a luz *Don Francisco de Quevedo*. Ofrece cinco razones para explicar por qué la obra le parece buena:

> El drama tiene buen plan y está desenvuelto con maestría, tiene bellísimas situaciones y excelentes caracteres, un diálogo admirable y una versificación digna del dialogo, pinta de una manera brillante la corte de Felipe IV, ha dibujado con rasgos muy profundos la gran figura de Quevedo, y vindicado a este grave personaje del concepto equivocado en que le tenía el vulgo (Martínez Villergas, 1854: 284-286).

Conclusiones

Tras analizar el texto, creo que Martínez Villergas hizo un buen trabajo, pese a la parcialidad con que trató a algunos autores. Son relevantes las cuestiones que ilustra su estudio, como la falta de instrucción de la crítica literaria de su época; también es interesante que aporte hechos sobre el espíritu de pandillaje que existía; y contempla que un país escaso de buenos actores no ayuda a una literatura para el pueblo, a educar el gusto literario del público; abundan las referentes al contenido, al pensamiento moral, las ideas, la inspiración de las obras y de los autores. El plagio es otro de los motivos de constante vejamen: señala que cada autor francés de algún valor ha tenido uno o más satélites en España: Victor Hugo, en Zorrilla, Ochoa y Neira de Mosquera; Alejandro Dumas, en García Gutiérrez, Hartzenbusch, el duque de Rivas, Gil y Zárate; Georges Sand influyó en Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Son importantes otros ejes que afronta en su libro: algunos, gramaticales; otros, relativos a la versificación, el estilo, el lenguaje; los que afectan a la estructura de obras dramáticas y novelescas. Hay que escribir más novela, propondrá. Se queja de tanto uso del verso en detrimento de la prosa entre los dramaturgos de su tiempo. En el teatro, un defecto incorregible es el de recargar el argumento

de accesorios inútiles, lo que dificulta el encadenamiento de ideas y el sostenimiento del interés. Reclama ante todo sensibilidad estética en la inspiración. Sus aportaciones formalizadas están basadas en lecturas abundantes y son de estimable valor.

Repetidas veces enaltece el romanticismo francés y desecha la puesta en práctica por los españoles. Villergas muestra su adhesión al romanticismo francés en la dirección que siguieron Victor Hugo y Alejandro Dumas en sus dramas y novelas de tendencia social, aquella literatura de reedificación, concordia, moralidad política e igualitarismo en un afán de compensar a los desatendidos de la sociedad. Reconoce que "un libro que no tenga tendencia social es a mis ojos una obra inútil" (Martínez Villergas, 1848: VII). Villergas es como un aguijón en la conciencia española. No vacila para decir lo que piensa de los literatos contemporáneos. Tiene un plan y a él aplica sus palabras en cada capítulo que destina a los autores de su *Juicio crítico*. Un programa reformador en cuanto que exige una literatura ilustrada, de ideas progresistas. Se declara demócrata, defiende que hay que hacer una literatura para el pueblo; este propósito reformista es patente cuando una y otra vez nos dice que de las obras debe desprenderse una lección moral, que los autores deben ejercer el magisterio filosófico para educar al pueblo y que este consiga libertad en todos los órdenes de la vida y alcance el bienestar moral y material. Para terminar, repito las palabras que dedica a Eusebio Asquerino:

> Entregado a la política [...] ha creído que el teatro debía ser una cátedra, un púlpito donde el sacerdote de una doctrina pudiera ilustrar la conciencia del pueblo, y por eso sus dramas tienen a mis ojos el doble valor filosófico de su aspiración política. Eusebio Asquerino pertenece como yo a la comunión democrática. Es un filósofo que habla el lenguaje de la musa del porvenir, conocida entre los que le tributamos culto con el nombre de libertad (Martínez Villergas, 1854: 279-280).

Su fidelidad al romanticismo social es firme, y su idea de la literatura no tiene fisuras en el compromiso por salvaguardar la dignidad del ser humano.

Bibliografía

Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (2007). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Madrid: CSIC.

García Tarancón, Asunción (2002). "El drama romántico 'en mantillas': 'Isabel la Católica', de Tomás Rodríguez Rubí, en 'Folletos literarios' del Tío Camorra y el Jesuita". En: Díaz Larios, Luis F. (ed.). *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, 2.º coloquio, Barcelona, 20-22 de octubre de 1999. Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, pp. 161-174.

Martínez Villergas, Juan (1848). *El cancionero del pueblo*. Vol. I. Madrid: s.e.
— 1854). *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*. París: Librería Rosa y Bouret.

Patricio de la Escosura, crítico literario

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

"Pasó la moda del bulto de negro capuz [...] a nosotros nos tocó ver los estragos del cólera y los dislates del romanticismo" (Madrazo, 1881: 23), decía Mariano Roca de Togores en el discurso de recepción de Pedro de Madrazo en la Academia, y en estas palabras, en las que se cita precisamente una obra de Patricio de la Escosura, escritor sobre el que centraré mi artículo, se expresaba una idea extendida entre muchos de los autores de la generación romántica.

Entre ellos, Patricio de la Escosura (1807-1878), que había sido educado en los postulados de la canonización del clasicismo, con el magisterio de Alberto Lista y de la más férrea férula clásica de Gómez de Hermosilla. Partiendo de estos maestros, este autor, y la mayoría de estos escritores, al correr de los años, se vieron enfrentados primero al breve triunfo y después al ocaso de la juventud romántica, y tuvieron que matizar sus posturas y justificar los excesos cometidos.

Un cierto eclecticismo crítico había corrido siempre por las venas de estos antiguos románticos, procedente de su conocimiento, estudio y admiración por el neoclasicismo y lo clásico, que se acrecentó cuando eran ya políticos y literatos bien situados en las esferas de poder y debían juzgar a quienes habían sido sus compañeros de aventuras y letras.

El caso de Escosura es interesante y en mi opinión ejemplificador de este fenómeno, pues el eclecticismo, un sí o no es camaleónico, fue, además de una cuestión de época, un aspecto de su personalidad. Por eso, parece tan acertado como acerado el juicio de Menéndez Pelayo en su *Historia de los Heterodoxos*, que lo califica como "uno de los tipos más singulares que han cruzado por nuestra arena política y literaria, hombre de más transformaciones que las de Ovidio y más revueltas que las del laberinto de Creta" (Menéndez Pelayo, 1881: 644).

Una opinión que se reitera en otros textos, como la descripción de Pérez Galdós en *Los apostólicos* (1879), que presenta una pintura literaria de Escosura que se reitera en los mismos elementos expresados con menos brusquedad, pero semejante ironía, que la exhibida por don Marcelino:

> El tercero, Patricio, tenía como Veguita diez y ocho años. Se le contaba por lo tanto entre los respetables. Era formalillo, atildado, de buena presencia, palabra fácil y fantasía levantisca y alborotada. Sentía vocación por las armas y por las letras, y lo

> mismo despachaba un madrigal que dirigía un formidable ejército de estudiantes en los claustros de doña María de Aragón. También era orador, que es casi lo mismo que ser español y español poeta. En los Numantinos asombraba por su energía y el aborrecimiento que tenía a todos los tiranos del mundo. Insistía mucho en lo de hacer trizas a Calomarde, medio excelente para llegar después a la pulverización completa de la tiranía (Pérez Galdós, 1879: 59).

Esta caracterización incide en la personalidad polifacética de Patricio de la Escosura, que fue hombre de muchos oficios y ocupaciones: militar, político y literato fueron los más destacados, y dentro de su dedicación a las letras, su papel como crítico literario es interesante y no ha sido apenas explorado por la crítica.

Escosura dedicó sus esfuerzos críticos a los juicios en la prensa sobre el teatro de su tiempo, a la reflexión sobre la novela histórica y al estudio y divulgación del valor de algunos escritores coetáneos y amigos, fundamentalmente, José de Espronceda.

Al igual que la mayoría de los autores del periodo, ejerció simultáneamente la crítica teatral y el oficio de dramaturgo, por el que obtuvo un éxito más que mediano en su tiempo. Escribió diecisiete obras teatrales, dramas de asunto histórico en su mayor parte y alguna comedia, aspectos que han sido investigados por Montserrat Ribao (2003, 2016) y por Gutiérrez Sebastián (2021a, 2021b). Asimismo, fue autor de *Las noches lúgubres. Drama histórico del siglo XVIII, en cuatro actos*, escrito en verso, y traductor de dramas franceses, refundidor de obras del teatro clásico español e imitador de los modelos dramáticos de Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Escosura conocía muy bien el mundo dramático de su tiempo y había formado parte de la Junta establecida para la lectura, examen y admisión de piezas dramáticas en los teatros de El Príncipe y de La Cruz. Las principales preocupaciones del escritor sobre el teatro fueron la excesiva proliferación de traducciones de dramas extranjeros, dentro de una polémica que inundó las páginas de la prensa de ese momento, que en general clamaba contra el exceso y la falta de calidad de las traducciones francesas, censuradas, entre otros, por Bretón de los Herreros o Larra. Nuestro autor argumentaba que los textos originales españoles debían prevalecer en la escena sobre las traducciones, y también proponía que los textos traducidos estuvieran escritos en un castellano cuidado. Pretendió con hechos y palabras reintroducir el teatro clásico español en la escena romántica, adaptando esas fórmulas teatrales clásicas a los gustos modernos, idea que llevará a la práctica en varias de sus obras teatrales, como *Las mocedades de Hernán Cortés*, de la que me he ocupado en un trabajo reciente (Gutiérrez Sebastián, 2021b); y, asimismo, planteó los problemas materiales de los teatros: económicos, de repertorio o de dirección. Fue a lo largo de toda su vida un gran admirador de Calderón, lo convirtió en protagonista de una de sus obras dramáticas, en 1867 (Ballesteros Dorado, 2001; Mata Induráin, 2017; Pérez Magallón, 2019), y puso en escena *La corte del Buen Retiro* (1837), así como su segunda

parte, *También los muertos se vengan* (1844), dos dramas históricos ambientados en la corte de Felipe IV, en los que aparecen como personajes Velázquez, Quevedo, Góngora, Moreto y Calderón. Como crítico, dedicó atención a Calderón en un texto titulado "Calderón considerado como moralista dramático", publicado en la *Revista de España* en 1868 y en el que revisa el tratamiento del tema del adulterio en los tres dramas más importantes que sobre ese asunto escribió Calderón, y en el artículo de la misma publicación "El demonio como figura dramática del teatro de Calderón" (1875), texto en el que recogió una conferencia dictada en el Ateneo de Madrid.

Muchas de sus ideas sobre el teatro las vertió en cuatro artículos en *El Entreacto* (1839), en dos artículos en *Revista Andaluza* (1841), en un texto en *El Reflejo* (1843), en algunos otros publicados en *Revista de España* entre los años 1869 y 1875 a los que he aludido y en los que muestra la citada admiración y dedicación al estudio de Calderón de la Barca, y en diversos artículos en *La Ilustración Española y Americana* en 1875, tal como ha estudiado Pilar Vega, investigadora que ha subrayado la importancia de sus ideas sobre la tradición teatral de España, su análisis de los grandes temas de nuestro teatro clásico y la importancia que concede en nuestra tradición a la tragedia (Vega, 2007: 309-319).

Muy interesantes, porque ponen de relieve el eclecticismo en las ideas literarias de Escosura, fueron los artículos que firmó en *Los Lunes del Imparcial*, bajo los títulos de "Teatro español y teatros de Madrid I y II", publicados el 14 de septiembre y el 5 de octubre de 1874, respectivamente, en los que aborda cuestiones esenciales del mundo dramático del momento. En el primero de ellos, se lamenta el autor del mal gusto del público en asuntos teatrales, atribuido, según Escosura, al hecho social que constituye el teatro, al que la mayoría de los espectadores solo van a ver y ser vistos, en especial las espectadoras. Asimismo, se queja de que junto con la democratización del teatro ha llegado una decadencia de la calidad de las obras. Pone énfasis en que los mejores teatros de Madrid deben cerrar en las épocas estivales y casi regalar las entradas, mientras que otros teatros populares, como el Salón Eslava o Capellanes, están repletos de público.

No obstante, nuestro autor no se queda en el mero reflejo de estos problemas, sino que además propone una serie de soluciones, como que los teatros de calidad bajen el precio de sus entradas y que los actores sean dignamente remunerados por el trabajo que realizan. Concluye el primero de estos dos artículos con la censura de la baja calidad de los contenidos teatrales, asunto que conecta con el segundo texto. En él se ampara en la autoridad de Jovellanos, en sus palabras sobre el provecho del teatro para el bien de los sentimientos públicos, porque para Escosura el teatro es empresa, pero sobre todo es institución social que educa a los espectadores. Su espíritu ilustrado se muestra de nuevo y pretende que, al menos, las obras dramáticas no presenten asuntos escandalosos. Además, incide en que el teatro es escuela del pueblo y aduce los ejemplos europeos: en Inglaterra, el público conoce a Ricardo III por Shakespeare, y en Alemania los espectadores son conocedores de la historia como Schiller la pintó dramáti-

camente. Plenamente romántica es su idea de enraizar, en el caso español, el conocimiento del pueblo de figuras históricas, como el Cid, a través de la literatura, de los romances, de donde este tipo de personajes históricos pasaron a los dramas históricos románticos en esa permeabilidad entre lo popular y lo culto que está presente en la cultura de todas las épocas.

Pero el teatro no fue el único foco de interés del escritor, pues centró también su atención en la novela histórica, sobre la que expuso sus ideas en el segundo capítulo del libro segundo de *Ni rey ni roque* (1835). En una larga digresión, que Sebold calificó como "el más extenso excurso sobre los laberínticos argumentos de la novela histórica" (Sebold, 2002: 45), alaba Escosura la libertad del narrador romántico de presentar desordenadamente los acontecimientos narrados:

> Uno de los infinitos y más agradables privilegios que el género romántico concede a los que lo cultivan es el de decir las cosas cuando y como les viene a cuento, dispensándolos de la prolija obligación de empezar una historia por su principio [...]. El autor romántico, con que puede hacer todo aquello a que su ingenio alcance, cuando no más, se ríe del orden cronológico; su fin es unas veces divertir, otras horrorizar, pero siempre inspirar interés [...], siga el camino que su fantasía le dicta, despreciando reglas, hollando preceptos, y preguntando solo a sus oyentes: ¿Se divierten ustedes [?] ¿Sí? Pues bueno va (Escosura, 1835: 25-26).

Este desorden argumental en la presentación de las tramas de las novelas románticas fue una de las aportaciones originales del romanticismo al género narrativo y algunos narradores de las mejores obras históricas del momento se referirán a él, como Larra en *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), obra en la que el narrador alude a su relato como "tan gran laberinto de riesgos e intrigas" (Larra, 1978: 325), o las voces narradoras de *Sancho Saldaña* (1834) de Espronceda y *La campana de Huesca* de Cánovas del Castillo (1852), que denuncian la costumbre del narrador de desordenar u omitir acontecimientos.

Con todo, Escosura concluye esta digresión con una idea que hemos expuesto al inicio de este trabajo, el eclecticismo, principio que exhibe como creador literario y como crítico:

> En uso de mis facultades, y como ejemplo práctico, he puesto el exordio de este capítulo, con el cual respondo de antemano a la objeción que sin duda me hará la crítica clásica de andar algo descosido en mi novela; y hago solemne protesta de que por ahora, y siempre que me convenga, seré romántico, reservándome, empero, refugiarme en el clasicismo cuando las circunstancias lo exijan (Escosura, 1835: 25-26).

Clasicismo cuando convenga, romanticismo cuando se prefiera, dos elementos que vertebraron la poética de muchos románticos y que pretendo estudiar con cierto detalle en el *Discurso de ingreso en la Academia* de Patricio de la Escosura, en el que voy a centrar mis siguientes reflexiones.

Había sido nombrado académico honorario el 21 de diciembre de 1843, supernumerario el 3 de julio de 1845 y el 25 de febrero de 1847 fue designado como académico de número. Sus actividades en la Academia fueron escasas en los primeros años y abundantes en los últimos, quizá por su dedicación a muchas empresas en su juventud y madurez y a un menor número de actividades en los últimos años de su vida, en los que pudo entregarse a la Academia. En 1870 pronunció su discurso de ingreso titulado "Tres poetas contemporáneos", en el que disertó largamente acerca de Felipe Pardo, Ventura de la Vega y José de Espronceda.

Se trata de un discurso con muchos elementos autobiográficos en el que trazó un retrato personal y literario de los tres poetas y amigos, un texto que recoge diversos postulados críticos que resumen la postura de este autor ante las producciones literarias de sus compañeros de la generación romántica y que reitera algunas de las ideas críticas mostradas en artículos de prensa, prólogos y reseñas de obras de otros autores. Inicia su alocución refiriéndose a su padre, Jerónimo de la Escosura, que había sido académico de número en 1844, ocupando el sillón X, y posteriormente, en el habitual momento de la captación de la benevolencia del auditorio, se atribuye a sí mismo un gran interés por la crítica: "Dos solos títulos conozco en mí, Señores, para sentarme entre vosotros. Dos títulos, en verdad escasos, pero que como únicos, habréis de permitirme que alegue: mi amor a las letras, y mi afición perseverante a su estudio" (Escosura, 1870: 6).

Junto con la inicial semblanza biográfica de cada uno de los tres autores, aparece como un elemento de unión el hecho de que fueran condiscípulos de Alberto Lista, del que aprendieron el conocimiento de la tradición clásica, la devoción hacia el teatro de Calderón y el de Leandro Fernández de Moratín, así como su amor a la literatura francesa. Esta evocación de la juventud y estudios en la casa de Lista la reiterará en sus *Recuerdos literarios*, publicados a lo largo de 1876 en *La Ilustración Española y Americana*, textos que tienen como principal finalidad centrarse en su condición de testigo y cronista de algunos episodios juveniles de reputados literatos de su época, fundamentalmente de José de Espronceda y Ventura de la Vega, así como en el relato de ciertos sucesos históricos acaecidos entre 1820 y 1823 (Gutiérrez Sebastián, 2015).

La pintura del maestro Alberto Lista en el texto del *Discurso* no está exenta de rasgos humorísticos y hasta caricaturescos, suavizados siempre por el halo de la admiración intelectual:

> Tengo que confesaros, y me pesa, que el rostro de aquel sabio, no solamente no era bello, sino que a primera vista tenía algo de repugnante, algo de incompleto, de obra sin terminar, de boceto de fisonomía humana más que de fisonomía real y efectiva.
>
> Y sin embargo, apenas comenzaba a hablar, o más bien a disertar, sobre cualquier asunto, íbase aquella masa, al parecer informe, animando y armonizándose, ocupando cada facción su lugar respectivo, y resultando, en fin, un conjunto imponente y simpático, un rostro, en suma muy semejante al de Sócrates, según más de un gra-

> bado de los muchos que pretenden representar al gran filósofo ateniense (Escosura, 1870: 16).

Esta inicial evocación personal se completa con una valoración general de los tres escritores objeto de la disertación. De Pardo recoge su compromiso y su poesía política en Perú, su país de origen, y se siente identificado con él porque ambos fueron atacados por políticos de diverso signo, aunque censure el excesivo conservadurismo del peruano. De Ventura de la Vega alaba sobre todo *El hombre de mundo*, que considera una de las dos obras máximas del teatro del XIX junto con *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. Acerca de la producción poética de Espronceda vierte encendidas alabanzas y solamente censura "El canto a Teresa" de *El diablo mundo*. Es sin duda de los tres el que más admira Escosura.

Pero al margen de estas consideraciones personales y literarias, me interesa poner de relieve que, dentro de ese espíritu crítico ecléctico, Patricio de la Escosura subraya los elementos clasicistas de Felipe Pardo, la fuerza y el espíritu romántico de Espronceda, y las virtudes y defectos de Ventura de la Vega, que en muchos momentos no logra elevarse a las más altas cotas del romanticismo y tampoco sigue los preceptos clásicos.

El análisis un poco más demorado del juicio de Escosura sobre sus tres amigos y coetáneos nos permitirá apoyar este argumentario.

Para Patricio de la Escosura, Felipe Pardo pertenece a la escuela clásica y, de hecho, lo emparenta, como poeta horaciano, con Rioja y con Alberto Lista:

> Discípulo del inflexible e intolerante Hermosilla, como de Lista, cuyo dogmatismo, mucho más generoso, nunca trató de oponer barreras a las transformaciones y progresos que el tiempo lleva consigo en todas materias; del último conservó siempre la suavidad del metro, la entonación lírica, y algo, también, de la ternura en los afectos; mas del primero observó constante los preceptos sistemáticos, permitiéndole rara vez al estro temerarias, es decir, inusitadas fantasías (Escosura, 1870: 22).

Junto con la censura de sus composiciones políticas, Escosura alaba las resonancias moratinianas del teatro de Pardo, que respeta escrupulosamente las tres unidades y presenta temas concomitantes con el teatro de Fernández de Moratín, como la mala educación. Distingue dos épocas en su quehacer poético: la primera, clásica, en la que lo describe como poeta horaciano, y la segunda, en la que, según el parecer de Escosura, las ideas políticas perturban el sentido poético y son menos apreciables literariamente.[1]

El eclecticismo crítico de Patricio de la Escosura se aprecia meridianamente en sus juicios sobre Ventura de la Vega. Destaca en su *Discurso* los valores de la

1. A este escritor dedicará un extenso texto en *Revista Contemporánea* en 1876.

obra dramática *El hombre de mundo* (1845), la cual alaba en lo que tiene de escuela de costumbres y lección moral y en sus concomitancias temáticas con *El sí de las niñas* de Moratín. Recoge la consideración de la importancia del fondo sobre la forma, pues censura a Ventura de la Vega cuando se entrega a los excesos de la forma y pierde la sobriedad clásica. Pasa revista a continuación a *La muerte de César* del mismo autor, en un texto que constituye un verdadero ejercicio de literatura comparada, rastreando la importancia del tema de la muerte de César en la obra de Shakespeare, de Voltaire y de Alfieri. Y, como en otros momentos, la oscilación entre lo clásico y lo romántico se presenta en los textos críticos de Escosura; toda obra que se ponga en escena debe conmover, sin pasión no hay drama: "drama que no conmueve, estoy por deciros, Señores, no es drama" (Escosura, 1870: 50); no obstante, unas líneas más adelante señala que César muere asesinado, y el asesinato repugna al corazón y a la conciencia del hombre honrado, un postulado que se opone a la pasión que acaba de predicar como imprescindible para las obras teatrales.

Si Felipe Pardo representaba el clasicismo y Ventura de la Vega, la mezcla entre este y el romanticismo, José de Espronceda constituye para Escosura el epítome del espíritu romántico. Desde la descripción inicial que hace de quien fue su amigo y condiscípulo en las clases de Lista y en el colegio de San Mateo, se aprecia la profunda admiración que le profesa:

> Teníamos otro, dos años más joven que él y que yo; otro desde la cuna inspirado vate; otro de gallarda presencia, fiero continente, cabeza digna del cincel de Fídeas, y ante cuya tumba, harto prematuramente por desdicha abierta, hubiera podido con razón exclamar Cervantes, como ante el cadáver del pastor Grisóstomo: "¡Este cuerpo, Señores, que con piadosos ojos estáis mirando, fue depositario de un alma en quien el cielo puso infinita parte de sus riquezas!" (Escosura, 1870: 11).

Destaca la impronta que sobre él ejerció Byron, escritor que valora grandemente, pues no debemos olvidar que Escosura fue uno de los primeros críticos españoles que dedicó su atención a este autor. Subraya que en Espronceda se presentan dos grupos de composiciones muy diferentes:

> Se compone el primero de aquellas composiciones en que el poeta se entrega entera y espontáneamente a su estro sublime, a su inspiración sin rival; mientras que las del segundo se nos muestra, si bien siempre gran poeta, movido, o mejor dicho, esclavizado, por la pasión, buena o mala, que en el momento le domina (Escosura: 1870: 86).

Y de nuevo, en la perpetua cruzada de Escosura por recordar que los tres poetas de su generación a los que ha hecho objeto de su discurso tenían su vertiente clásica, recuerda el poema épico "El Pelayo" de Espronceda, que dejó inconcluso y al que Lista añadió algunas octavas. Más adelante rechaza la influencia que el romanticismo alemán aportó a nuestra literatura en general y al caso

de Espronceda en particular, presentando la idea de que la literatura alemana, al intentar ser adaptada o imitada en nuestras letras, no da sazonados frutos. Esto le sirve para censurar determinados pasajes de *El diablo mundo*, obra de la que indica que "si Dios concediera a Espronceda más larga vida, y con ella espacio para dirigir una segunda edición de sus obras, hubiera con su propia mano borrado de ellas la octava en que, tan sin necesidad como sin razón, ultraja al Conde de Toreno" (Escosura, 1870: 106).[2]

En definitiva, Patricio de la Escosura se nos revela como un crítico que representa las contradicciones del romanticismo español. Buen conocedor y admirador de los mejores románticos europeos, especialmente de lord Byron, formado en un clasicismo de cuyos postulados estéticos no pudo escapar a lo largo de su trayectoria crítica, y persuadido de la función social de la literatura, especialmente del teatro, intentó conjugar el clasicismo y el romanticismo, justificar lo que él llamó en los años finales de su vida "la expirante generación a la que pertenezco" (Escosura, 1870: 116) y alentar una serie de debates literarios sobre la misión del arte y del artista, debates que en muchos casos no han sido superados en la actualidad y que, en mi opinión, justifican el rescate de este escritor un tanto relegado por los estudios literarios.

Bibliografía

Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2001). "Calderón pintado por Patricio de la Escosura y por Emilio Alcaraz en el siglo xix". En: *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*. Madrid: San Pablo CEU, pp. 29-54.

Escosura, Patricio de la (1835). *Ni rey ni roque. Episodio histórico del reinado de Felipe II, año de 1595*. Madrid: Imprenta de Repullés.

— (1870). *Discurso del señor Patricio de la Escosura. de la Academia Española: Tres poetas contemporáneos. Espronceda, Ventura de la Vega y Felipe Pardo. Leído ante esta corporación en la sesión pública inaugural de 1870*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2015). "Desde la atalaya de la vejez: los 'Recuerdos literarios' de Patricio de la Escosura". En: *Frutos de tu siembra: homenaje a Salvador García Castañeda*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 109-120.

— (2021a). *Patricio de la Escosura (1807-1878). Armas, política y letras de un romántico español*. Valencia: Tirant.

2. Recuérdese que en *El diablo mundo* Espronceda escribía sobre el conde de Toreno: "Y en pluma de oro convertir su pluma, | al ilustre asturiano, al gran talento, | flor de la historia y de la hacienda espuma, | al necio audaz de corazón de cieno | al que llaman el conde de toreno" (Espronceda, 1976: 241). Y según parece, el conde de Toreno, al ser preguntado sobre Espronceda, contestó que le gustaban más los originales (Alcina Franch, 1976: 440, n. 24).

— (2021b). "'Las mocedades de Hernán Cortés' de Patricio de la Escosura. Caracteres y técnicas lopescas en una comedia romántica". *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, n.º 2, pp. 895-909.

Larra, Mariano José de (1978). *El doncel de don Enrique el Doliente*. Ed. de José Luis Varela. Madrid: Cátedra.

Madrazo, Pedro de; Roca de Togores, Mariano (1881). *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción del señor don Pedro de Madrazo*. Madrid: Tello.

Mata Induráin, Carlos (2017). "Calderón, personaje dramático romántico: *Don Pedro Calderón* (1867) de Patricio de la Escosura". *Anuario Calderoniano*, Extra 2 (*La querella calderoniana*), pp. 47-72.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1881). *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. iii. Madrid: Librería Católica de San José.

Pérez Galdós, Benito (1879). *Los apostólicos*. Madrid: Imprenta y Litografía La Guirnalda.

Pérez Magallón, Jesús (2019). "Patricio de la Escosura en la iconización calderoniana: *Don Pedro Calderón* (1867)". *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, 25, pp. 29-44.

Ribao Pereira, Montserrat (2003). "La infidelidad a escena. Patricio de la Escosura o la representación del adulterio que no fue". *Lecturas, Imágenes: Revista de Poética del Cine*, 2, pp. 59-72. [Ejemplar dedicado a: Mujer, adulterio y cine; directora Carmen Becerra].

— (2016). "*Higuamota*, de Patricio de la Escosura, o la reescritura romántica de la Conquista". En: Ferri Coll, José María; Rubio Cremades, Enrique (coords.). *La tribu liberal: el Romanticismo a las dos orillas del Atlántico*. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert, pp. 323-340.

Sebold, Russell P. (2002). "Impostura, antihistoria y novela policíaca en *Ni rey ni roque* (1835) de Escosura". En: Sebold, Russell P. *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 159-170.

Vega, Pilar (2007). "Escosura y Morrogh, Patricio de la (1807-1878)". En: Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (eds.). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo xix*. Madrid: CSIC, pp. 309-329.

Críticas y reseñas de libros de viajes en el Viejo y el Nuevo Mundo: tras los pasos de Enrique Gil y Carrasco y Manuel Payno

Raquel Pérez Valle
Investigadora independiente

1. Introducción

Para el estudio que nos ocupa hemos puesto el foco principalmente en tres críticos: el español Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) y los mexicanos José María Tornel (1789-1853) y Manuel Payno (1820-1894). Comparten el hecho de ser escritores, periodistas, traductores y hombres relacionados con la política y el Estado. Entre sus principales convicciones destacan la defensa a ultranza de la nación y de los valores de progreso.

Los artículos analizados presentan un patrón común: reseña/comentario crítico de un libro de viajes más traducción de fragmentos, y se publican en tres revistas ilustradas de los años cuarenta del siglo XIX. Este marco cronológico nos servirá como muestra de la evolución del periodismo y la literatura de viajes en esta década en el Viejo y el Nuevo Mundo.

Se comparará la opinión de estos críticos sobre la distorsión de la imagen de su país en estos libros de viajes, confrontando la representación prefigurada del lugar visitado con el eje verdad-verosimilitud-ficción. Además, se revisará la actitud generalizada de interés por los estereotipos como fuente que alimentó el imaginario europeo.

Montserrat Amores (2020: 120-134) menciona un trasvase de artículos de *El Laberinto* a *El Museo Mexicano*, con autores como Antonio Flores, Hartzenbusch o Ferrer del Río, además de incluirse textos de otros escritores reconocidos, como Bretón de los Herreros, Zorrilla o García Gutiérrez, representantes del Romanticismo español moderado y ecléctico. Las revistas con las que trabajamos en este estudio comparten esa misma línea política y cultural.

Bajo esa perspectiva moderada, Mesonero Romanos concibe sus escenas y cuadros de costumbres. Como recordaba Ana Freire (2014), el motivo que le lleva a escribirlos fue la reivindicación de la imagen deformada que daban de España los extranjeros que nos visitaban.

En "Las costumbres de Madrid" critica la actitud de esos viajeros, que con una idea distorsionada de nuestra nación y con un conocimiento superficial buscan la publicación de lo vivido, al regresar a su país:

> Los franceses, los ingleses, alemanes y demás extranjeros han intentado describir moralmente la España; pero o bien se han creado un país ideal de romanticismo y quijotismo, o bien desentendiéndose del transcurso del tiempo, la han descrito no como es, sino como pudo ser en tiempo de los Felipes [...]. Viene a España un extranjero (principalmente uno de nuestros vecinos transpirenaicos) y, durante los cuatro días del camino de Bayona a Madrid, no cesa de clamar con sus compañeros de diligencia contra los usos y costumbres de la nación que aún no conoce [...]. Pasan así quince días, vuelve rápidamente a Bayona, y al poco tiempo: "Tableau moral et politique de l'Espagne par un Observateur" (*Cartas Españolas*, 5/4/1832, pp. 11-12).

Por su parte, Larra**,** en "Variedades críticas", protesta contra un ficticio escritor francés, M. J. Black, que tras su presuroso viaje por España narra sus negativas percepciones:

> Viene un extranjero [...]; para en Madrid ocho días [...]. Acabados los ocho días, a París: inmediatamente a buscar un impresor: suda la prensa, y en menos de otros ocho todos los periódicos anuncian pomposamente, "Viaje de M. Black por España; el autor ha recorrido aquel extraño y remoto país con su acostumbrada penetración; los usos, las costumbres, la índole, las leyes, la religión, etc., [...]" (*La Revista Española*, 17/9/1833, pp. 869-870).

Ideas que repite Mesonero en la introducción de "Recuerdos de viaje [por Francia y Bélgica]" (*Semanario Pintoresco Español*,[1] III, 25/4/1841, pp. 134-136), donde, además, censura a esos viajeros que no buscan la verdad ni los estudios rigurosos (134).

Ambos referentes de la crítica literaria decimonónica inciden en mostrarnos a un "autor-viajero", procedente de Europa, preferentemente de Francia, que viaja de manera precipitada a lugares emblemáticos de la nación visitada, regresa a su país y publica sus impresiones, también con celeridad, sin objetividad o trabajo concienzudo, aunque haciendo gala ante sus lectores de sus amplios conocimientos.

Comprobaremos la repercusión de los trabajos de estos críticos en las reseñas posteriores gracias al análisis de los siguientes artículos.

1. En adelante, *SPE*.

2. "*México o las memorias de un viajero...*"

José María Tornel, en la sección "Bibliografía", en una sola entrega de catorce páginas, pasa revista a "*México o las memorias de un viajero* por Isidoro Löwenstern" (*El Museo Mexicano*, 1843, II, pp. 241-255).

La crítica-reseña presenta una larga introducción y el repaso de los treinta y un capítulos del libro, sin detenerse en aspectos relativos al estilo del escritor.

El inicio del artículo no puede ser más elocuente. Con pocas frases alerta al lector sobre el tipo de viajero que ha escrito esta obra: "Parece que el genio del mal es el que inspira a algunos viajeros de Europa y de los Estados Unidos, [a] visitar nuestro país con una malevolencia y con una decisión por la caricatura y el sarcasmo, que desmienten los estudios filosóficos a que se suponen entregados" (241).

Marca una clara diferencia entre un viajero "sabio" o filósofo, que realiza estudios globalizadores, como el "imparcial investigador" barón Humboldt, y los viajeros "superficiales", como Miguel Chevalier, a los que tacha de insufribles y a los que invita a escribir novelas "en las que pudieran dejar correr a la imaginación sin las trabas y embarazos de la crítica, que no puede dejar de ser circunspecta, justa y verdadera" (241). Estos son "los viajeros poetas" que describía Mesonero en *Recuerdos de viaje* (*SPE*, III, 25/4/1841, pp. 134-136).[2]

Tornel, en la introducción, parte de una dura crítica al autor, al que tilda de fanático de la monarquía. Desarrolla variados argumentos sobre sus defectos: previene a sus lectores sobre el intervencionismo político en México que abandera, pagado quizá por algún dirigente del norte de Europa. El viajero austriaco considera que el sistema republicano es verdaderamente exótico en el país azteca, mientras que el crítico lo que ve extraño en su país es un trono (244, 254-255). No duda en incluirlo en la lista de los "viajeros-enemigos" de México.

El crítico mexicano solo analiza los aspectos temáticos de la obra y se centra en los negativos análisis sobre política y costumbres mexicanas. Este hecho será el que le incite a incluir largas traducciones o tan solo realizar breves menciones de los capítulos, como refleja el siguiente esquema:

Críticas a política y/o costumbres	Excursiones arqueológicas o visitas a poblaciones menores
Capítulos 1-13, 16, 20, 27, 28 y 31	Capítulos 14, 15, 18, 19, 21-26, 29 y 30
Menciones más extensas, con traducción	Menciones muy breves del contenido del capítulo, sin traducción

2. *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica* se publica en 1841, primero en el *SPE* y después en tomo por Miguel de Burgos. Como detalla Ana María Freire (2014: 117-128) el tipo del "viajero francés" en la edición de 1841 se describe en la "Introducción" al volumen. En la segunda edición (1862), Mesonero la convirtió en el capítulo primero: "Los viajeros franceses en España".

En los capítulos en los que se detiene repetirá una misma estructura: destaca el tema principal, inserta la traducción de un fragmento y rebate los argumentos expuestos por Löwenstern. Respecto a los fragmentos traducidos, él mismo señala que "solamente tomaré de ellos lo que sea suficiente para formar alguna idea de las intenciones del escritor" (242).

Según el periodista, la superficialidad, las exageraciones, la falta de criterio o el abuso de tópicos son la tónica dominante. La larga lista de descalificativos que atribuye al viajero extranjero incluye "mentecato", "cobarde", "con análisis parcial y mezquino", "espíritu ofensivo y calumnioso" y "con disposición para encontrar defectos en el carácter nacional hasta donde no existen". Para Tornel es "nuestro antagonista". El posesivo parece referirse al conjunto de los mexicanos, pero la agudeza de su análisis no le impide reconocer que entre sus compatriotas los hay afines a las posturas políticas que defiende Löwenstern (251).

Uno de los aspectos que más enoja al crítico es la hostilidad ante el extranjero que Löwenstern dice encontrarse. El escritor inicia su narración, tras desembarcar en Veracruz, calificando la ciudad con la agria expresión de "sepulcro del extranjero", opinión que no rectifica con el tiempo y que traslada también a la capital del país (345). Tornel, defensor de la hospitalidad de sus compatriotas, insiste en un complejo de superioridad de los habitantes del Viejo Mundo que miran con insolencia a los mexicanos.

Entre las representaciones prefiguradas que son objeto de su revisión destacamos la que se refiere al paisaje y la configuración orográfica, uno de los emblemas más carismáticos de México:

> Esos nevados, esos volcanes majestuosos, eran el símbolo de la idea que yo me había formado de ese país histórico, tal como yo lo había visto en mis ensueños; y esos desiertos, esa playa tan baja y desolada, era el símbolo de la triste realidad que debía yo encontrar en ese país tan destruido (242).

La descripción deformada de Löwenstern, que incluso desecha su idealizada imagen de la naturaleza mexicana para elaborar un nuevo argumento desacreditador, juega en su contra a la hora de calificarlo como un viajero imparcial.

En esa búsqueda de desprestigiar los argumentos cicateros del escritor austriaco son continuas las analogías con otros lugares del mundo, especialmente con Europa y Estados Unidos, en los que se padecen hechos similares a los criticados, como las aduanas del Rin; los ladrones, como Cartouche, en Francia, o Fra Diavolo, en Nápoles:

> Y qué, ¿no se juega en Europa? ¿No hay lucha de gallos y hasta de hombres en Inglaterra? ¡No mantiene España todavía las corridas de toros que heredó de los moros! [...]. Yo me atengo al espíritu del siguiente refrán: en todas partes cuecen habas, y en mi casa a calderadas (246).

Tornel también utiliza esas comparaciones de manera positiva, en beneficio de los propios mexicanos, considerándolos herederos de una tradición vinculada a la Roma clásica:

> La gloria de Iturbide es como la de Rómulo, fundador de un gran imperio: es mayor que la de Rómulo, porque aquel levantó una ciudad e Iturbide ha sido creador de una nación: un filósofo hubiera considerado a Iturbide bajo ese aspecto. Un crítico mordaz lo insulta porque no lo comprende (252).

Destacamos en el estilo del crítico mexicano la versatilidad para utilizar el lenguaje, con un objetivo primordial: descalificar a su antagonista, "el viajero-enemigo". Para ello recurre en ocasiones a frases hechas, incluso en latín, y a refranes populares (244).

El último capítulo de las *Memorias...* llama tanto su atención que casi "tendrá que copiarlo entero". Señala las opiniones de Löwenstern sobre el estado actual de México, la relevancia de España y la idoneidad del sistema monárquico. El crítico, antes de aconsejar al autor sobre la imparcialidad y la justicia, aprovecha para resumir todas sus opiniones anteriores y advertir, una vez más, al futuro lector sobre el libro (255).

Se puede medir el impacto de esta crítica-reseña y su traducción entre sus compatriotas gracias, entre otros, al artículo "Isidoro Löwenstern y sus *Memorias sobre México*" (*Liceo Mexicano*, 1844, I, pp. 18-21). Lo publica pocos meses después Luis Martínez de Castro (1819-1847), que firma como Mala-Espina y Bien-Pica.

El periodista reconoce que no ha leído el libro y que basa su crítica en el "extracto analítico" de las *Memorias* publicado en *El Museo Mexicano*: "El juicio crítico de la obra de Löwenstern escrito por el señor Tornel ha circulado tanto y su publicación es tan reciente que me ha parecido excusado el insertar aquí de nuevo los párrafos de dicha obra a la que hago alusión" (en N. del A.: 20).

Martínez de Castro conoció personalmente a Löwenstern y suma, a su propia experiencia negativa, sus impresiones tras leer la crítica de Tornel. Le afea al escritor austriaco que no conoce ni una palabra de español ni de francés, lengua en la que se publicó su libro, y que, en lugar de salir a conocer el país, se pasó la mayor parte de su estancia encerrado en su pensión. Sospecha que no fue él quien escribió las *Memorias...* y que el verdadero autor pudo ser "algún individuo que probablemente sabía menos todavía de lo tocante a la nación que describió en su gabinete allá en París" (19).

Tornel y Martínez de Castro comparten las mismas ideas sobre el tipo de viajero, acudiendo este último a una ingeniosa comparación para explicarlo, la de un pintor-artista y la de otro de brocha gorda, llamados ambos "pintores", a pesar de sus diferentes cualidades: "igual injusticia se comete [...] apellidando indistintamente viajeros a todos los que viajan, pues, si bien se mira, viajeros hay

como Winckelmann,[3] Forster,[4] Heinse[5] y Humboldt, que en su línea pertenecen, por así decirlo, a la verdadera clase de pintores" (18).

Si Larra y Mesonero solo mencionan de manera genérica los viajeros, Tornel los personalizaba en Michel Chevalier y Löwenstern. Martínez de Castro da un paso más y despliega un sustancioso listado en el que evidencia sus preferencias por los "viajeros-filósofos": "a mí al menos me parecerá siempre una profanación el confundir a madame Stael[6] o a Lady Montagu[7] con madama Calderón, y sobre todo a Humboldt con Isidoro Löwenstern" (18).

Con él, que fue el primero en traducir a Frances Erskine Inglis ("'Carta novena sobre México' por Madama Calderón de la Barca", *Liceo Mexicano*, 1844, II, pp. 307-315), se inician las críticas a la autora escocesa, que después se mantendrán a lo largo de todo el siglo XIX en el país azteca (Teixidor, 1981: IX-X).

Tampoco se escapa de sus reproches Jean Frédéric de Waldeck (1766-1875), primer artista europeo que dibujó, aunque de manera bastante fantasiosa, monumentos de la cultura maya. Después de su estancia en México publicó *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan pendant les années 1834 et 1836* (1838). El crítico lo asemeja a Löwenstern respecto a la veracidad de sus afirmaciones y aprovecha para descalificar sus rocambolescos descubrimientos (19).

Culmina la diatriba contra el viajero austriaco comparándolo con el alemán Carl Christian Becher (1770-1836), quien, tras una larga estancia en el país, escribe *México en los memorables años de 1832 y 1833* (*Mexico in den Ereingnisvollen Jahreen 1832 und 1833*, 1834), obra de la que también incluye traducciones de fragmentos. Como otros de los libros de viajes mencionados, se tradujo al español más de un siglo después (traducción, prólogo y notas de Juan Ortega y Medina, en 1959). Sus descripciones, no siempre favorables, pero más objetivas, le sirven al crítico mexicano de contrapunto perfecto para compararlas con las de Löwenstern.

La relevancia y la perdurabilidad de estas reseñas quedan de manifiesto en comentarios de años posteriores. Así lo recuerda el escritor y periodista Marcos Arróniz (ca. 1836-1855): "el carácter de nuestros compatriotas, a pesar de lo que digan Löwenstern, Chevalier y otros viajeros visionarios o mal intencionados, es franco, social, hospitalario y suave (2003: 343).

Como último ejemplo aportamos la reseña sin firmar de "'Exploración al territorio de Oregón, a California y la mar Bermejo' por Mr. Duflot de Mofras" (*Revista Científica y Literaria*, I, 1845, pp. 239-247). En ella se hace hincapié en

3. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), arqueólogo, considerado fundador de la historia del arte y de la arqueología como disciplina moderna.

4. Georg Forster (1754-1794), naturalista y escritor viajero; uno de los fundadores de la literatura de viajes con fundamentación científica.

5. Wilhelm Heinse (1749-1803), escritor, crítico y traductor con gran influencia en la escuela romántica.

6. Publica dos extensas obras de crítica cultural y comparatista, *De la littérature* y *De l'Allemagne*.

7. Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), viajera y autora de una famosa correspondencia.

los conceptos que estamos revisando. Se nota una evolución en el crítico, que con el fin de mantener su imparcialidad renuncia a rebatir los argumentos del viajero:

> Al traducir e insertar estos fragmentos, nos abstenemos de hacer comentarios o refutaciones. Nos parecen interesantes para conocimiento de nuestros conciudadanos, así como todas las obras que escriben los extranjeros que viajan en México, por malas que sean. No somos del número de esos hombres ignorantes y orgullosos que creen a México y a sus habitantes exentos de defectos. Bastantes tenemos y el modo de corregirlos es confesarlos con imparcialidad (N. del A.: 239).

En ese mismo artículo, también en nota a pie de página, no dudan en acudir al criterio de Löwenstern para confrontarlo con el de Duflot de Mofras: "La opinión de Löwenstern, sobre Guadalajara, es diferente, como verán los lectores, pues les prometemos traducir algunos capítulos de este diverso viajero" (242).

3. "*Bosquejos de España...*"

Enrique Gil publica "*Bosquejos de España* (*Sketches in Spain*) por el Capitán S. E. Cook, de la marina real inglesa", en tres entregas, en la sección "Literatura extranjera" (*El Laberinto*, 16/3/1844, pp. 128-130; 1/4/1844, pp. 141-143; 16/4/1844, pp. 157-159).

Comienza su larga introducción reflexionando sobre la relevancia de los viajes: en el viajero recae una responsabilidad que va más allá de su experiencia personal. Gil considera al "verdadero viajero" un "eficaz obrero contra la gran batalla entre el error y la verdad". Su principal herramienta será "juzgar las cosas en su valor intrínseco" llevando como guía "la imparcialidad del filósofo" (128).

Como si fuera un lugar común, se queja de que la calumnia y el sarcasmo han castigado con demasiada frecuencia los escritos de viajes sobre España y no duda en enumerar a los autores que han pecado de falsos e inexactos:

> Chateaubriand [...] ha acumulado los errores más torpes y groseros sobre nuestra índole y costumbres en *El Congreso de Verona*. Jorge Sand ha dicho del pueblo balear que serían capaces de comerse los unos a los otros; y, por último, Théophile Gautier ha venido el postrero a regalar a la prensa francesa y a la europea culta esa sarta de disparates y sandeces (177).

Con el paso de los años, desde Mesonero y Larra hasta Tornel, Martínez de Castro y Enrique Gil, se materializa un aumento progresivo de los nombres propios que son considerados "viajeros-enemigos", coincidentes en muchos de ellos, especialmente en los de nacionalidad francesa.

Mesonero Romanos publica "La vuelta de París" (1835, II: 214-230) en el "Epílogo" de la reedición de los *Recuerdos de viaje*, con el título "De vuelta a casa" (1862: 283-287). Incorpora una sugerente variación respecto a la primera edición: cuando habla de los viajeros franceses, abandona la generalización y, al igual que Gil, incluye una nutrida lista de autores y títulos de libros:

> De esta ligereza y mala fe de los modernos viajeros transpirenaicos se dijo bastante en el artículo primero, que sirve de introducción a estos *Recuerdos*. Mas, a pesar de lo acerbo de aquella punzante sátira, no pudo el autor adivinar todos los dislates y chocarrerías que después habían de consignar en sus respectivas leyendas sobre España, MM. Charles Didier (*Six mois en Espagne*); Roger de Beauvoir (*La Porte du Soleil*); Théophile Gautier (*Tra los montes*); Alexandre Dumas (*De Paris à Cadix*); Chalamel (*Un été en Espagne*); Georges Borrow (*La Bible en Espagne*); Giraud et Desbarolles (*Deux artistes en Espagne*), y otros muchos que sería enojoso recordar (1862, N. del A.: 287).

Como señala Ana María Freire (2014), todas estas obras pueden considerarse literatura de viajes romántica. Además, se publican en la segunda mitad de la década de los años treinta y a lo largo de la de los cuarenta, como las críticas-reseñas que analizamos.

Mesonero solo alaba a Alfred Germond de Lavigne y su *Itinéraire de l'Espagne et du Portugal* (París, 1860), que "no pertenece a la literatura de viajes romántica, sino a la que integran las guías, los itinerarios, los manuales" (Freire: 2014). Semejantes características presentan los *Bosquejos...* del capitán Cook, que incluye elementos propios de las guías de viajes, como mapas de la zona y detalladas y documentadas explicaciones.

La patente animadversión de Enrique Gil hacia los creadores galos contrasta con su apoyo a los escritores alemanes e ingleses, a los que considera pertenecientes a una nación adelantada y liberal (196): "La lectura de los *Bosquejos de España* del capitán Cook; *La Biblia en España*, de Borrow, y las *Escenas de la vida en México*, de la señora de Calderón de la Barca, obras todas inglesas, nos han sugerido estas reflexiones" (178). Gracias a esta anglofilia aprecia a viajeros que desestima Mesonero, como George Borrow, y que los críticos mexicanos, como acabamos de ver, convierten en el centro de sus reproches. Gil considera a los autores de estas obras, catalogadas como literatura de viajes romántica, como "verdaderos viajeros", aplicando su criterio inicial de la búsqueda de la verdad con la imparcialidad de un filósofo y soslayando la filiación a un movimiento literario concreto.

A Samuel Edward Cook, epítome de este tipo de viajeros, siempre lo acompañan calificativos positivos por parte del crítico, como "con acostumbrada imparcialidad y buena fe", con "juicios sólidos y detenidos e indagaciones minuciosas", de "estilo modesto, desnudo y agradable", aunque, si la ocasión lo requiere, con "tono más propio de la historia" (190).

Tras incluir una traducción del prólogo, en la que se detallan los contenidos del libro, comienza la selección de fragmentos de los diferentes capítulos. Las excursiones de Cook parten desde Madrid hasta el resto de España, exceptuando Galicia y el noroeste de León, que será el plan que siga Gil a la hora de realizar sus comentarios e intercalar los extractos. Alterna una selección de sustanciosas anécdotas con descripciones geográficas y paisajísticas, además de temas específicos. El abanico, respecto a la crítica-reseña de Tornel, se amplía bastante dando cabida a textos más característicos de la literatura de viajes que de los manuales más técnicos, como se indica en la siguiente tabla:

Tabla 1: Contenidos de *Bosquejos...*

Primer tomo	Segundo tomo
Primer artículo: Andalucía; Murcia (terremoto Torrevieja, 1829); Lanjarón, Granada	Tercer artículo: ladrones (centrándose en los de Andalucía y en la notable historia de José María), comercio, rentas de hacienda, mármoles, vinos, caballos, minas, pintura, escultura, arquitectura, historia natural y geología
Segundo artículo: sierra de Segura (guía ignorante, refrendación del pasaporte frente a las autoridades, gato montés en la posada); Toledo; el norte de España: Asturias; Madrid (capital equivocada); hospitalidad; clero y religión; ejército y fuerzas armadas; costumbres; relaciones con Francia	

El crítico prioriza contenidos sobre la sociedad española frente a aquellos referentes a "hacienda pública", "mármoles, vino y caballos", que sustituye por otros "de más valor sin duda en libros de esta clase" (201). Con esta afirmación da a entender que hay aspectos en la obra de Cook que no pertenecen en sentido estricto a los libros de viajes, o bien que su concepto sobre estas obras había evolucionado.

Mientras que Tornel en su crítica-reseña avanzaba su opinión al fragmento traducido, Enrique Gil, además, utilizaba comentarios *a posteriori*, aportando flexibilidad a la estructura del artículo y abriendo las posibilidades de interpretación por parte del lector, menos condicionado por la opinión precedente.

Ambos críticos comparten criterio a la hora de aportar traducciones y de seleccionar muchos de los temas relevantes: hospitalidad, religión, clero, fuerzas armadas, costumbres, comercio, ladrones...

Frente a las analogías con otros países que vimos en la reseña anterior, Gil prefiere las comparaciones con autores concretos, como el célebre pintor David Wilkies (186).

La relevancia de la naturaleza, en una época en la que los paisajistas eran considerados verdaderos catalizadores de la realidad, propicia que el periodista leonés ocupe la última parte de su crítica-reseña con la traducción de extensos fragmentos alusivos al paisaje y a los pintores, en especial, de la escuela española, sin resistirse a transcribir un fragmento relativo a Velázquez.

En su estilo como traductor es muy habitual la inclusión de diferentes notas aclaratorias a pie de página, apartes explicativos y palabras en cursiva que proceden del original ("ensemble", "a low table of rock", "in loase attire"...), que evidencian su meticulosidad. La traducción se enriquece con esta variedad de métodos en los que se trasluce tanto el estilo del escritor como el del traductor.

El contraste de las dos críticas respecto a la valía del autor es evidente. Del "viajero-enemigo de la nación" de Tornel, hemos pasado al "viajero filósofo, obrero al servicio de la humanidad y de España" de Enrique Gil.

4. "Viaje a España" y "De París a Cádiz"

Manuel Payno, quien firma M. P., publica "Viaje a España" y "De París a Cádiz", en cinco entregas, en la sección "Revisión de obras" (*El Álbum Mexicano*, I, 1849, pp. 119-124, 154-156 y 281-283; II, 1849, pp. 130-133 y 152-154). El número de entregas de estas "críticas-reseñas" aumenta según se acerca el final de la década de los cuarenta. En el caso de Payno, se distribuyen en los dos volúmenes de la revista, ya que el crítico recibe la obra de Dumas en dos momentos distintos. Como él mismo apunta, el libro le llega en "dos tomitos" (119) y pocos meses después dispondrá de los tres que le faltaban. Según la *Bibliografía de Alejandro Dumas* de Frank Reed (1933), su edición original se publicó en cinco volúmenes (París, Garnier Frères, 1847-1848). Estos parecen ser los ejemplares que manejó el periodista mexicano. En el primer volumen de *El Álbum*, el artículo se titula "Viaje a España", y en el segundo, que aparece sin firmar, "De París a Cádiz".

Payno ya había traducido diferentes obras del escritor francés ("La villa palmiera. Visitas domiciliarias", *El Museo Mexicano*, III, 1844, pp. 430-431, 494 y 529-533), además de publicar un artículo biográfico sobre él en el que traduce un extenso fragmento de "Cómo me hice autor dramático" ("Sobre la vida y obras de Alejandro Dumas", *El Museo Mexicano*, IV, 1844, pp. 293-301).

Todas las entregas de la crítica-reseña presentan similares características formales: una breve introducción al inicio seguida de la traducción del texto sin apenas indicaciones que la interrumpan. A veces tan solo aporta unas breves notas introductorias en las que se anticipan los fragmentos seleccionados, y en otros momentos no hay observación alguna, como en el caso del último artículo. Ocasionalmente incluye alguna expresión en cursiva, que procede del texto original (como "tomar valla" [121], "muchacho lindo, toro querido" [123]).

En las entregas del primer volumen, el crítico incluye casi una página de jugosos comentarios. El texto comienza con la consabida reclamación a los viajeros "mentirosos, ligeros y exagerados" (119):

> No somos los míseros humanos que pertenecemos a la noble e hijodalga raza española, los más afortunados para que nos juzguen los viajeros. O realmente somos en el mundo una mala semilla, o tenemos alguna cosa más que desgracia, es decir, la fatalidad de que nos visiten personas que no nos alaban. Diga, pues, la noble ciudad de México cómo la ha puesto Miguel Chevalier y Löwenstern, hombres por otra parte de muy buen talento y de bastante instrucción. Dígalo también la muy más noble España con otros viajeros, que no han encontrado más que contrabandistas y ladrones (119).

Ese hermanamiento panhispánico entre españoles y mexicanos en una "noble e hijodalga raza" quizá también responda al hecho de encontrar un objeto fóbico común: "el viajero-enemigo".

Payno, admirador de la obra y el estilo de Dumas, advierte sobre lo que se van a encontrar en su traducción, como si aún fuese necesario justificar ante los lectores los contenidos menos técnicos de los libros de viajes: "No debe esperar datos estadísticos ni observaciones barométricas, ni descubrimientos botánicos, sino la descripción fluida y sencilla de las impresiones que recibe Dumas (119)".

Al final de esta primera entrega ofrece una breve pincelada sobre el estilo del novelista galo y con gusto lo alaba: "En efecto ha sabido dar un interés dramático a la simple y sencilla narración de una corrida de toros [...]. El trozo que hemos traducido nos parece que puede presentarse como un modelo de estilo descriptivo" (124).

Su selección de textos no es tan exhaustiva como la de los críticos anteriores, aunque con ellos comparte, entre otros, el tema escogido para la primera traducción: las corridas de toros. El crítico mexicano argumenta que es una "costumbre" muy común en México y por ello "puede calificarse la exactitud de la narración" (120). En el segundo volumen de *El Álbum* reitera que el criterio de elección de los fragmentos se basa en que "muchas de nuestras costumbres son idénticas a las españolas", sin olvidar la calidad estética y la extensión del extracto que debe adecuarse a las exigencias de la revista (130). Los condicionantes para esta selección varían respeto a los críticos-traductores anteriores. Mientras que el estilo del escritor le resultaba anecdótico a Tornel y un valor añadido a Enrique Gil, para Payno es uno de los factores más determinantes.

No menos relevante en esta última reseña es su menor intencionalidad política.

Antes de comenzar la segunda traducción, refresca a sus lectores los contenidos del volumen anterior, con un breve y atinado resumen.

En el primer artículo, además de la descripción de monumentos sevillanos, inserta un episodio basado en *Don Juan de Marana*, drama fantástico de Dumas

(132). Las leyendas entran en la selección del crítico, frente a las reseñas anteriores, en las que, si bien fueron elegidas para la traducción diferentes anécdotas vividas por los viajeros, en ninguna de ellas se aprecia atisbo alguno de ficción. En cambio, para el segundo artículo, selecciona otro tópico pasaje: la representación del baile nacional en una casa particular (153).

La totalidad de los extractos que escoge Payno muestran los aspectos más tópicos de los españoles bajo el criterio de que tienen similitudes con las costumbres mexicanas; por ello, de ambos países se prioriza el interés generalizado por los estereotipos.

5. Conclusiones

La conceptualización contemporánea de México y España como Estados se vio mediatizada en buena parte por el *Romanticismo popular* y la búsqueda del *espíritu como nación*, asociado a sus aspectos folclóricos más destacados. La propagación de su imagen tópica entra en conflicto con la necesidad de forjarse una nueva identidad como país que les mantuviese entre los Estados de primer nivel y los evidenciase como naciones vinculadas al progreso. Debían dejar atrás la imagen negativa de nación sin rumbo tras la independencia, en transición de la vida colonial a la vida republicana, o de potencia en decadencia que había perdido sus colonias. En este obligado proceso, los viajeros extranjeros, divulgadores de una idea de ambos países como románticos lugares, plagados de *quijotes*, ladrones y toreros, jugaron un papel determinante que se escapaba de su control.

Las reseñas de esos libros de viajes, además de constituir una parte relevante de la crítica literaria, acompañadas de traducciones se convierten en una útil herramienta dirigida, en un primer momento, a minimizar el efecto de esas descripciones, consideradas destructivas e inconvenientes, entre sus propios conciudadanos. Según avanza la década de los cuarenta se afianza la divulgación de la literatura de viajes romántica, se flexibiliza ese control, se priorizan las características de estos textos como obras literarias y se alejan de las características más propias de manuales y obras científicas.

Los viajeros que estos tres críticos han analizado nos sirven de ejemplo para mostrar una llamativa evolución. El capitán Cook, que visita España entre 1829 y 1832, publica su obra dos años después; Enrique Gil la reseña diez años más tarde y a pesar de sus esfuerzos por divulgarla nunca ha sido traducida al español. Isidore Löwenstern, con una breve estancia en México, de febrero a diciembre de 1838, no comenzó a escribir su obra hasta finales de mayo de 1842; la publica un año después y se traduce al castellano en el siglo XXI. Dumas, el único escritor profesional entre los anteriores y de fama internacional, con una intensa visita a España a finales de 1846, comienza a publicar las primeras entregas en *La Presse*. Ese mismo año sale editado el libro y disponemos de la primera traducción al español.

Tabla 2. Viajeros. Década de 1830 y finales de la de 1840

	S. E. Cook	Isidore Löwenstern	Alexandre Dumas
Título	*Sketches in Spain*	*México, Memorias de un viajero*	*De París a Cádiz*
Edición	Londres, Thomas & William Boone, 1834	París, Arturo Bertrand, 1843	París, Garnier Frères, 1847
Primera edición en español	No hay	México, Fondo de Cultura Económica, 2012	*España y África, cartas selectas*, Madrid, Sociedad Literaria, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 1847

Hemos comparado estos datos con los de otros viajeros mencionados y reseñados en diferentes publicaciones de la época. Principalmente, visitan México o España en los últimos años de la década de 1820, en la década de 1830 o en los primeros años de la década de 1840.

En la siguiente tabla aportamos conocidos ejemplos de principios de siglo. Comprobamos, por ejemplo, cómo los trabajos de William Bullock, aunque se publicaron muy próximos a las expediciones que realizó, hasta el momento no se han traducido al español, mientras que sus estudios han circulado como un referente en el mundo hispanófilo.

Tabla 3. Viajeros. Principios de siglo y primeros años de la década de 1820

	Guillermo Dupaix y José María Polanco	Bullock	Bullock
Visita a España/ México	1805-1807	1822	1823
Título	*Antiquités Mexicaines. Relation des trois expéditions du Capitaine Dupaix...*	*Six Months' Residence and Travels in Mexico...*	*Le Mexique en 1823, ou Relation d'un voyage dans la Nouvelle-Espagne...*
Edición	París, 1834	Londres, John Murray, 1824	París, Alexis-Eymery, 1824
Primera edición en español	Madrid, 1969	No hay	No hay

En la siguiente tabla incluimos nombres de viajeros internacionalmente conocidos; constatamos cómo, desde su viaje, podían tardar en publicar sus relatos entre uno y diez años. París y Londres se mantienen como los lugares preferen-

ciales de esas primeras ediciones. Destaca la presencia del John Murray, editor de Washington Irving, entre otros muchos autores, y divulgador de sus famosas guías de viaje. Ninguno de estos escritores se tradujo al español en el siglo XIX.

Tabla 4. Viajeros. Década de 1830 y principios de la de 1840

	George Borrow	Madama Calderón de la Barca	Théophile Gautier	Richard Ford
Visita a España/ México	1836-1840	1839-1842	Verano, 1840	1830-1833
Título	*La Biblia en España*	*La vida en México...*	*Tra los montes Voyage en Espagne*	*Manual para viajeros por España*
Edición	Londres, 1842	Boston, 1843 Londres, 1843	París, 1843 París, 1845	Londres, 1844
Primera edición en español	Trad. al español por Manuel Azaña, 1921	Enrique Martínez Sobral, RAE, 1920	Valencia, Sempere y Compañía, 1910	Madrid, Turner, 1980-1982

Como último ejemplo aportamos el de la escritora de ascendencia peruana Flora Tristán: aunque no viaja ni a España ni a México, los datos de sus libros sobre su estancia en Londres y en Perú nos parecen útiles para la comparativa: desde que visita el país tarda en publicar entre cuatro y catorce años, con gran éxito y varias reediciones en el caso de su *Promenades dans Londres*. Las primeras traducciones al castellano no llegan hasta el siglo XX.

Tabla 5. Viajera. Décadas de 1820 y 1830

	Flora Tristán	Flora Tristán
Visita a Perú	1826-1831-1834-1839	Abril de 1833 – julio de 1834
Título	*Promenades dans Londres*	*Pérégrinations d'une parie*
Datos de publicación	París, H. L. Delloye, 1840, 2.ª y 3.ª, París, Raymond Bocquet, 1842, y 4.ª, París, 1846	París, A. Bertrand, 1838
Primera edición en español	Lima, BN del Perú, 1972	Chile, Ercilla, 1941

Tras esta rápida revisión, en la que se encuentran escritores viajeros que permanecen en el ideario colectivo, destacamos el nombre de Alejandro Dumas como el único de ellos que fue traducido al español en el siglo XIX, al menos hasta

el inicio de la década de 1850, marco cronológico para el que hemos realizado la revisión de textos. Un conjunto de factores explica esa inmediata traducción: el tipo de viajero que era, el género de libros que escribía, su previa y pronta publicación por entregas en prensa y la variación del tipo y la cantidad de lectores. La evolución de la prensa en los años cuarenta y principios de los cincuenta, en la que primaba la actualidad, también pudo jugar un papel decisivo en la divulgación y edición de estas obras a uno y otro lado del Atlántico, pero por el momento esta es tan solo una hipótesis que mantenemos en el aire a la espera de nuevos estudios comparativos.

El hecho de que libros tan conocidos no se tradujeran al español y fuesen un referente tanto en México como en España apunta a que la labor divulgadora realizada por los críticos se ha de valorar bajo un complicado prisma: la reseña va acompañada de fragmentos traducidos, que son en la mayoría de los casos la primera e incluso la única opción que tiene el lector para acceder a esos títulos. Los conocerá, por tanto, bajo el doble tamiz del crítico-traductor, convertido en mediador cultural. A esta ecuación se suma la responsabilidad diferencial de estos periodistas sobre la identidad de una nación, además de la habitual función de guía sobre la valoración de un autor y su obra.

Bibliografía

Amores, Montserrat (2020). "La historia de la literatura de México y la literatura española en *El Museo Mexicano (1843-1846)*". *Palimpesto*, vol. 10, n.º 17 (enero-junio), pp. 120-134.

Arróniz, Marcos (2003). "Costumbres campiranas". *Historiadores de México siglo xix*. México: Trillas, pp. 338-344.

Esparza Ramírez, Juan Carlos (2021). "Una escocesa enamorada de México: la obra de Madame Fanny Calderón de la Barca". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 26, n.º 2, pp. 159-179.

Freire López, Ana María (2012). "España y la literatura de viajes en el siglo xix". *Anales 24.* Madrid: UNED.

— (2014). "Mesonero Romanos ante la literatura de viajes romántica". En: Ferri Coll, José María; Rubio Cremades, Enrique (coords.). *La península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del xix*. Santander: Genueve Ediciones, pp. 117-128.

García Alcázar, Silvia (2011). "El catálogo monumental de España a través de la literatura romántica decimonónica: libros de viajes, revistas ilustradas y colecciones". En: Gutiérrez Sebastián, Raquel; Rodríguez Gutiérrez, Borja (eds.). *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, pp. 279-292.

García Castañeda, Salvador (ed.) (1999). *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo mundo*. Madrid: Castalia.

Hopkins, Claudia (dir.) (2021). *La España romántica. David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Madrid: RABASF.

Larra, Mariano José de (1835-1837). *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Madrid: Imprenta de Repullés.

Mesonero Romanos, Ramón de (1835-1388). *Panorama matritense. Cuadros de costumbres de la capital, observados y descritos por un Curioso Parlante*. Madrid: Imprenta de Repullés.

— (1862). *Recuerdos de viaje*. Madrid: Mellado.

Peñas Ruíz, Ana (2018). "'Un editor infatigable': la trayectoria biográfica, editorial y empresarial de Ignacio Boix". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 124. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 133-171.

Teixidor, Felipe (1981). "Prólogo". *La vida en México durante una residencia de dos años en este país*. México: Porrúa, pp. i-lxviii.

VV. AA. (2007). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo xix*. Madrid: CSIC.

La evolución del relato de viajes en el *Semanario Pintoresco Español*

Nieves Pujalte Castelló
Texas State University

En el siglo XIX las experiencias viajeras cobran importancia en la prensa periodística. Publicaciones como el *Semanario Pintoresco Español* o *El Museo Universal* se hicieron eco de este interés por conocer otros lugares y gentes, y dedicaron secciones independientes a las que denominaron "Impresiones de viajes" o "Viajes". El exotismo de China, el pintoresquismo de Italia, la belleza de Suiza y la sublimidad de los Alpes son aspectos que aquellos autores resaltaron en aquellos relatos.[1] El Nuevo Mundo[2] también se convirtió en protagonista de numerosos artículos en los que no solo se percibe la curiosidad por unos lugares, tipos y costumbres desconocidos, sino que también se rebela el etnocentrismo de la época.[3] En este artículo me concentraré en dos artículos publicados en etapas diferentes del *Semanario Pintoresco*.[4] El primer artículo es "Indios del Brasil" (1836), publicado bajo la dirección de Mesonero Romanos, y el segundo es "Viaje a la Nueva Granada" (1849), con Ángel Fernández de los Ríos de director. En estos dos relatos se percibe el desarrollo del género de viajes, pues se pasa del yo impersonal, distante del viajero, que observa al indígena desde fuera, al yo personal, emotivo, que interactúa y aprende de ellos.[5]

Estos narradores muestran una mirada curiosa que describe todo lo que llama su atención a su paso por el Brasil amazónico y la Colombia andina. Con-

1. Es necesario mencionar que no siempre estos autores se refieren a viajes reales (pues en ocasiones el narrador se limitaba a recopilar las impresiones de otros viajeros), pero nos ayudan a conocer la mentalidad dominante de la época. Véase: Adams, 1962: 97-98.

2. Este Nuevo Mundo se convirtió durante los siglos XVI y XVII en el escenario de numerosos viajes de descubrimiento, exploración y conquista, cuyos relatos se multiplicaron, y comenzaron a recogerse en colecciones como las de Richard Hakluyt, Francis Blagdon o John Oddy (Korte, 2000: 31).

3. Esta mirada influyó a aquellos otros que más tarde visitaron o imaginaron desde sus casas aquellas tierras tan lejanas.

4. La primera etapa del *Semanario Pintoresco Español* abarca desde 1836 hasta 1842, cuando estuvo bajo la dirección de Mesonero Romanos, y la segunda, desde 1842 hasta 1857, cuando contó con Gervasio Gironella y Ángel Fernández de los Ríos de directores.

5. Casey Blanton analiza el desarrollo del yo del viajero en los relatos de viajes. Para profundizar, véase su estudio titulado *Travel Writing: The Self and the World* (Blanton, 1997).

templan la hermosura de sus tierras y el exotismo de sus gentes, y acompañan detalladas descripciones con comentarios personales que nos ayudan a conocer la mentalidad de la época. En "Indios del Brasil" (Mesonero Romanos, 1836), el viajero retrata a los indígenas desde fuera, sin relacionarse con ellos y sin distinguir los diferentes grupos amazónicos. Describe, así, cómo se asentaban en las orillas del Amazonas y vivían en chozas hechas con hojas de palmeras. Menciona que se dedicaban a la caza, comían insectos y monos, sabían atraer a las aves imitándolas con sus sonidos y recogían cera, miel, plumas de ave y tabaco, que intercambiaban con los europeos por hachas, cuchillos, anzuelos y espejos. También destaca la importancia de las armas en su cultura:

> Pero el tesoro principal de un indio son las armas que usa para la caza o los combates, y el cuchillo con que las fabrica, y que lleva siempre pendiente del cuello de un cordón. Este cuchillo suele ser una hoja europea encerrada entre dos hojas de madera, clase de puño que prefieren los indios a los puños comunes que los blancos les venden con el cuchillo. Las hachas de hierro son tan raras, que por lo común no tienen más que una para cada horda (284).

Caracteriza al indígena dotado de un espíritu bélico, que se ejercitaba desde la más tierna edad con el manejo del arco, y de una tendencia a la pereza y a la inmoralidad, por lo que no presentaba "ninguna idea de moral, ni deberes, ni de derechos" (284). Mary Campbell, en su estudio titulado *The Witness and the Other World*, explica cómo este tipo de retrato es muy característico de la mentalidad colonialista, pues el escritor define su identidad por oposición al otro y al hacerlo revela su miedo a la ignorancia y al atraso.[6] Este retrato basado en la observación externa muestra, por tanto, los prejuicios con los que el viajero había llegado a aquellas tierras.

Los indígenas también son descritos como fuertes y vigorosos, y con una capacidad innata para el ejercicio físico. Eran rápidos corriendo y nadando, habilidades que el autor compara a las de los africanos. También destaca la preferencia de los nativos por las bebidas alcohólicas, especialmente, el aguardiente. Describe, así, cómo sacaban del maíz un licor al que llamaban "chicha", que caracteriza de "embriagador", por sus fuertes efectos. Esta afición a las bebidas alcohólicas también se denuncia en el artículo titulado "Sociedades de templanza" (Mesonero Romanos, 1837), publicado un año después de "Indios del Brasil", en el que se informa de la creación de asociaciones en Estados Unidos para controlar el problema del alcohol que experimentaba la clase baja. No se profundiza en el origen de este problema, y menos aún se reflexiona acerca de si en otras clases sociales se daba igualmente esta afición, por lo que se presenta como un pro-

6. Mary Campbell analiza en su estudio titulado *The Witness and the Other World* cómo este concepto de la otredad refleja "a culture quite literally scared of its own shadow" (8).

blema de los pobres. El narrador explica cómo la rápida difusión de esta campaña había dado lugar a una nueva legislación en la que se castigaba la embriaguez con penas de multa y cárcel.[7] El éxito de este tipo de organizaciones antialcohólicas había motivado su creación tanto en países que denomina "cultos" y "avanzados", como en aquellos otros que califica de "bárbaros" y "salvajes". El autor diferencia, así, países europeos, como Inglaterra, Noruega y Suecia, de aquellos otros del África Meridional y de la costa árabe, de los que ni siquiera menciona los nombres. Esta categorización del otro como "bárbaro", "salvaje" o "incivilizado"[8] muestra la actitud etnocéntrica del autor que percibe la diferencia cultural como signo de inferioridad. Anthony Pagden, en su estudio titulado *The Fall of Natural Man* (1982), explica que esta etiqueta de "bárbaro" tiene su origen en la Antigüedad clásica y que su significación varió con el paso de los siglos. Al principio se denominaba "bárbaro" a quien no formaba parte de sociedades cívicas, pero con el cristianismo el significado adquirió un tono religioso; por ello, la religión de los ciudadanos era tan importante como la existencia de un cuerpo jurídico.[9] A pesar de la colonización, en el siglo XIX todavía existían grupos indígenas nómadas.[10] También tenían religiones politeístas, que eran calificadas de "paganas" por el viajero de creencias cristianas. Aquellos indígenas tenían sus propias normas sociales y religiones, pero todavía había mucho desconocimiento de su cultura. Aquellos viajeros procedían de países más desarrollados tecnológicamente y tendían a confundir el atraso tecnológico con el cultural. No ayudaba tampoco que el estilo de vida de los indígenas fuera tan diferente al europeo, y el autor describe que en el Amazonas les gustaba andar desnudos y pintar su cuerpo de rojo anaranjado o de un negro azulado, que extraían del jugo de ciertas plantas. Más al oeste, en el valle de Pasto, al noroeste de Colombia, el viajero señala la mayor asimilación cultural de los indígenas al modelo europeo, pues ya cubrían su desnudez con un trozo de paño que las mujeres ataban graciosamente a su cintura. También describe en detalle los complementos con los que se adornaban y se distinguían entre ellos. Aquellos adornos rebelaban tanto el estado civil como el jerárquico dentro de su sociedad: en Pasto, el hombre casado se distinguía del soltero por una cinta azul bordada de en-

7. Estas sociedades daban charlas y distribuían folletos con los que se pretendía concienciar a la población de los efectos negativos del alcohol. Fue tal su influencia que el gobierno adoptó medidas como la sustitución del licor por el café entre los soldados. Para profundizar, véase: Mesonero Romanos, 1837: 124-125.

8. El viajero también utiliza la etiqueta de "semisalvaje" cuando el indígena se encuentra en proceso de asimilación al modelo colonizador. Véase su uso en: "Viaje a la Nueva Granada" (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 12, p. 89).

9. Para profundizar sobre el desarrollo histórico-cultural del significado de la palabra "bárbaro", véase: Pagden, 1982.

10. En "Viaje a la Nueva Granada" el autor señala que los huaques y los mesales estaban en guerra continua con los coreguaces y los huitotes. Describe detalladamente cómo a los prisioneros de guerra los mataban con un fuerte golpe en la cabeza. A los niños menores de catorce años se les perdonaba la vida, pero pasaban a ser esclavos (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 16, p. 123).

carnado, con la que se rodeaba la parte superior de la cabeza; y la mujer casada llevaba un collar de cristales azules y encarnados, y nácar.[11] En el Amazonas, los jefes se distinguían por llevar plumas de papagayo colgadas de la cabeza y del cuello. A las mujeres también les gustaba decorar su cuello y frente con plumas de aves, huesos de monos y semillas de frutos. Cada vez eran más las que combinaban lo autóctono con lo propio de otras culturas. Acompañaban, así, sus collares de huesos y frutos negros, entreverados con dientes de monos y de bestias salvajes, con rosarios, botones, telas pintadas y otros abalorios. Esta mezcolanza, fruto del contacto del indígena con las culturas colonizadoras, revela un "sincretismo cultural" que define la identidad del latinoamericano contemporáneo, al que se han destinado numerosos estudios.[12]

Curioso y brutal le pareció al viajero el atavío de madera que las gentes del Amazonas colgaban del labio inferior, de la nariz y de las orejas, y que con el tiempo iban aumentando de tamaño hasta deformarles los dientes y la mandíbula. Critica también que los adultos sujetaran los tobillos y las articulaciones de los pies y las manos de los niños con cortezas de árboles para limitar su crecimiento. Lo pequeño era percibido como elegante frente a lo grande, que era visto como basto. Al viajero le pareció atrasado este concepto de belleza, pues no atendía a criterios lógicos y sanos. Poco consciente era el autor de la opresión de los ajustados corsés que llevaban las mujeres españolas de la época y que unos años después Emilia Pardo Bazán denunció por voz del médico Máximo Juncal[13] en *Los Pazos de Ulloa* (1883). En la conversación de Máximo con el marqués, le dice respecto al estado de salud de Nucha:

> La señorita es novicia, y no muy fuerte [...]. A las mujeres se les da en las ciudades la educación más antihigiénica: corsé para volver angosto lo que debe ser vasto; encierro para producir la clorosis y la anemia; vida sedentaria, para ingurgitarlas y criar linfa a expensas de la sangre (cap. XVI, pp. 278-279).

En "Indios del Brasil" el autor denuncia que el indígena trate a su compañera como si fuera una propiedad o un animal doméstico. Relata que se asentaban en zonas ricas en recursos naturales y, cuando se veían obligados a emigrar, bien por conflictos bélicos, bien por agotamiento del terreno, las mujeres sufrían la peor parte, pues se responsabilizaban de los niños y cargaban las pesadas provisiones a la espalda. Los hombres caminaban delante de ellas y solo llevaban sus

11. Este collar lo recibía la esposa el día de su casamiento. Desde el principio del artículo, el viajero señala la importancia del estado civil en los indígenas de Pasto y cómo este se identificaba a partir de los complementos que llevaban. Véase "Viaje a la Nueva Granada" (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 12, p. 89).

12. Albert Recasens analiza el sincretismo cultural en la música latinoamericana. Véase su estudio titulado *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Recasens, 2010).

13. Pardo Bazán recoge así las ideas más modernas de la medicina de la época. De un modo semejante se expresa Benítez, el médico joven en *La Regenta* de Clarín.

arcos y saetas liderando el grupo hacia nuevas tierras.[14] Como se sabe, esta separación de roles no era muy diferente a la que experimentaban la sociedad española de entonces, donde la mujer todavía estaba relegada al espacio doméstico, aunque en la prensa y en la literatura de la época se incorporaban algunas voces femeninas y en la novela realista se cuestionaba el tradicional modelo de feminidad basado en "el ángel del hogar". Este ideal femenino basado en la sumisión de la mujer al hombre no era muy diferente al de estas civilizaciones. Sin embargo, el viajero idealiza la situación de la mujer en España y critica la marginación de la indígena.

Muy diferente a este tipo de percepción es la que se muestra unos años después en el artículo titulado "Viaje a la Nueva Granada" (Fernández de los Ríos, 1849), en el que se percibe el desarrollo del género de viajes. En este relato, el narrador describe su viaje por los hermosos parajes de Colombia y su interacción con los naturales, lo cual le facilita la integración y comprensión de aquellas tierras y gentes. Les llama cariñosamente "mis indios", pues comparte con ellos no solo las penurias del viaje, sino también la conversación, la comida y la bebida.

El trato continuo del viajero con los pobladores propició que compartieran con él sus mitos y remedios naturales, y que le explicaran sus costumbres.[15] Le revelan, así, sus curas: para el vigor y la energía, bebían panela, cuyo jugo sacaban de la caña de azúcar; para la picadura de serpiente venenosa, masticaban las semillas de cedrón;[16] y para evitar la picadura de insectos, como la de los mosquitos, se frotaban con una mezcla de aguardiente y tabaco. Se produce entonces lo que Mary Louise Pratt denomina "visión recíproca",[17] en la que el viajero se encuentra en una situación de desventaja cultural frente al indígena; pues, aunque procede de un país más desarrollado tecnológicamente, carece de unos conocimientos elementales en la región. Se hace, por tanto, necesario acompañarse de los pobladores, quienes además le conducen con maestría por parajes peligrosos.[18] Relata el viajero que muchos de los caminos eran ásperos y escabrosos y

14. El autor describe cómo en el Amazonas los indígenas se reparten el trabajo según su sexo. Véase "Indios del Brasil" (Mesonero Romanos, 1836: 284-285).

15. El autor admiraba la fortaleza y la sabiduría de los naturales, pues soportaban gélidos vientos y predecían la temperatura con solo mirar el cielo. Este conocimiento climático hacía su guía todavía más imprescindible. Véase "Viaje a la Nueva Granada" (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 12, p. 90).

16. El viajero adquirió cedrón en las cercanías de Bogotá. La cercana relación del viajero con ellos le lleva a lamentar la muerte de uno de sus estriberos, a quien no logra dar el remedio a tiempo, y más tarde adopta un niño huérfano de la tribu de los albristotes (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 16, p. 122).

17. Mary Campbell señala que "la visión recíproca" es una técnica narrativa de la escritura orientalista que floreció en Europa en el siglo XVIII. La finalidad de esta técnica es cuestionar la supuesta superioridad cultural del europeo (Campbell, 1992: 80-84).

18. Desde el principio del artículo, el viajero señala el apoyo del obispo de la Nueva Granada al conocer el valor científico del viaje, y explica que puso a su cargo un párroco que le serviría de guía, así como una expedición de veinticinco indígenas: dieciocho hombres que se encargaban de llevar las provisiones y esperar al viajero en su próximo destino; y cuatro estriberos, un cocinero, un camero y una porteadora, que le acompañarían todo el tiempo (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 12, p. 89).

que debían atravesar peligrosos puentes colgadizos.[19] Típico transporte de aquella época era "el tablillo": una silla que los indígenas cargaban a la espalda y en la que desplazaban a los viajeros por los tramos más difíciles y peligrosos.[20] A aquellos fuertes transportistas les llamaban "estriberos", y el autor recomienda viajar al menos con dos, pues así podían hacer turnos entre ellos sin agotarse.[21] La inexperiencia del viajero le había llevado a vestir con solo pantalones cortos de lana, sombrero de hojas de banano, una ruana y unas alpargatas, imagen que Coderch recogió en la siguiente lámina del *Semanario Pintoresco*:

Figura 1. Estribero y viajero por montañas de Nueva Granada.

19. Aquellos puentes colgadizos se agitaban al caminar sobre ellos y conducían a espesos bosques cuyo silencio solo se interrumpía por "los rugidos de los tigres, los chillidos de los monos y papagayos y el silbido de las serpientes" (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 16, p. 122).

20. En "Viaje a la Nueva Granada" el autor no solo describe en detalle este medio de transporte sino que también acompaña su descripción con su propia experiencia: se queja de la incomodidad de la silla y del daño que le hicieron al atarle tan fuerte la cintura y los tobillos para evitar la caída (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 12, p. 90).

21. En la expedición también se hacía necesario un cocinero, un camero y un porteador: el cocinero se encargaba de preparar la comida del día, el camero se encargaba de todo lo perteneciente al dormir y el porteador solía llevar una gran caja con gallinas y pollos. El viajero aconseja al lector sobre la manera más práctica de viajar por aquellos parajes (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 12, pp. 89-91).

El mayor conocimiento cultural de este autor le lleva a diferenciar los grupos indígenas de Colombia e informar sobre sus ritos fúnebres:[22] relata que los coreguaces llevaban el difunto hasta una montaña y allí colocaban el cuerpo cerca de un árbol para que le diera sombra. Una vez descompuesto el cadáver, lo quemaban y recogían sus cenizas, con las que se pintaban el rostro. El rito final consistía en bailar y beber chicha desde la noche hasta el amanecer. Los adaquíes tenían ritos muy diferentes, pues enterraban a sus muertos con sus objetos personales para que les sirvieran en el más allá.[23] Con el tiempo, muchas de estas creencias se fundieron con el cristianismo dando lugar al "sincretismo religioso".[24] Entre las celebraciones religiosas que más interés cultural han acaparado, se encuentran los Días de Muertos, que se celebran en México desde el 31 de octubre hasta el 2 de noviembre.[25] En esta celebración religiosa, la tradición cristiana se funde con la indígena, por lo que se crean altares de muertos, en los que se encuentran fotografías, alimentos, bebidas y objetos del fallecido, junto a velas, cruces e imágenes de la Virgen de Guadalupe. Lo indígena y lo cristiano conviven así armoniosamente, sin tensión ni conflicto.

La mirada de estos autores también describe una flora y fauna en ocasiones desconocidas para el lector de la época. El viajero trataba de familiarizar a sus lectores con unos paisajes naturales que con frecuencia contenían una flora y una fauna extrañas y para las que a veces incluso se carecían de términos apropiados en la propia lengua.[26] Para suplir esta insuficiencia lingüística y referencial, aquellos viajeros utilizaron una modalidad de escritura que Mary Louise Pratt denomina "científica", a través de la cual el autor observa, explora y describe el mundo con el que se encuentra del modo más objetivo posible.[27] Recogen así el nombre que les daban en aquellas tierras e incluso la nomenclatura científica, para posteriormente dar una descripción detallada de su forma física, sus propiedades naturales y sus usos entre aquellas gentes. Tal es el caso de la planta hoy comúnmente conocida como "frailejón". Para acercar esta planta al lector,

22. El estudio titulado *Etnografías de la muerte* de Juan Antonio Flores y Luisa Abad se concentra en los ritos fúnebres de América Latina. Si se quiere profundizar en otros tipos de ritos, véase el clásico estudio de Arnold van Gennep titulado *The Rites of Passage* (Gennep, 1960).

23. El viajero describe en detalle las ceremonias fúnebres de algunas tribus indígenas (Fernández de los Ríos, 1849, n.º 16, pp. 123-124).

24. En la obra titulada *Entre las bellas palabras y las palabras sagradas*, Gérard Gómez analiza el sincretismo lingüístico-religioso en las reducciones jesuíticas del Paraguay (Gómez, 2006). Véase también la obra de Igor Zabaleta titulada *Sincretismo religioso y los cultos animistas*, en la que explora también en la santería y el vudú (Zabaleta, 2005).

25. El interés que capta la celebración de los Días de Muertos ha dado lugar a numerosas obras. Véase el manual titulado *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*, publicado por el Patronato de Cultura y Turismo del Gobierno de México (García, 2006).

26. Hay palabras indígenas que con el tiempo se asimilaron a la lengua española. Tal es el caso de algunas de las que llevan la terminación "-ate", como "tomate", "chocolate" y "aguacate", que proceden del náhuatl.

27. Mary Louise Pratt analiza dos tipos de escritura característicos de la literatura de viajes: la científica y la sentimental. Para profundizar sobre la diferencia, véase: Pratt, 1992: 76-77.

el viajero no solo describe su forma y uso entre los naturales, sino que también la compara con otra más conocida. Explica, así, que la hoja de esta planta no se diferenciaba mucho de la del algodón, salvo en que el tacto era más suave y le recordaba al de la lana. Los indígenas cubrían sus orejas con ellas y también las utilizaban a modo de manta para protegerse de las frías temperaturas en las altas cordilleras de los Andes. Era tal su utilidad que se llevó muestras para que los científicos las examinaran con un microscopio; más tarde dictaminaron que se trataba de una nueva especie muy parecida a la *Espeletia grandiflora*, planta muy recurrente en Colombia, Venezuela y Ecuador.

Esta mirada científica, que asemeja a los dos autores, dio lugar a un aprendizaje intelectual que satisfacía el deseo de conocimiento de aquellos lectores. Téngase en cuenta que el subtítulo del *Semanario Pintoresco* es "Lectura de las familias. Enciclopedia popular", por lo que las materias más diversas tenían cabida dentro de la revista. En el artículo de viajes, las descripciones de arte, lugares o costumbres se acompañan de comentarios personales en los que en ocasiones afloran prejuicios culturales. Así, en "Indios del Brasil" el autor observa los indígenas desde fuera, desde la frontera, sin conocer la lengua ni la cultura, sin la intercesión de un mediador que le acerque a su mentalidad. Sin embargo, el autor de "Viaje a la Nueva Granada" interactúa con ellos, y tiene lugar entonces un aprendizaje intelectual, pero también sentimental, porque vive y fraterniza con ellos. Llega a quererlos y relata su dolor por la muerte de uno de sus estriberos y su cariño por un huérfano al que acaba adoptando. Con el tiempo, este aprendizaje intelectual y sentimental ayudó a reducir el etnocentrismo europeo que definía la identidad cultural del otro a partir de dualidades como "civilizado/incivilizado" o "desarrollado/subdesarrollado". Este tipo de artículos de viaje no solo contribuyó a conocer aquellas gentes desconocidas, limitando así el miedo a lo desconocido, sino que también propició una mirada más abierta a la diferencia cultural.

Bibliografía

Adams, Percy G. (1962). *Travelers and Travel Liars, 1660-1800*. Berkeley; Los Ángeles: University of California Press.

Alonso, Cecilio (2013). "Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868". *Anales de Literatura Española*, n.º 15, pp. 45-67.

Ayala Aracil, María de los Ángeles (2021). *Estudios literarios*. Sant Vicent del Raspeig: Universitat d'Alacant.

Benedict, Anderson (2016). *Imagined Communities*. Londres; Nueva York: Verso.

Bhabha, Homi K (1994). *The Location of Culture*. Londres; Nueva York: Routledge.

Blanton, Casey (1997). *Travel Writing: The Self and the World*. Nueva York: Twayne Publishers.

Campbell, Mary B (1991). *The Witness and the Other World: Exotic European travel writing, 400-1600*. Ithaca: Cornell University Press.

Fernández de los Ríos, Ángel (ed.) (1849). "Viaje a la Nueva Granada". *Semanario Pintoresco Español*, n.º 12, pp. 89-91; n.º 16, pp. 121-124.

Ferri Coll, José María; Rubio Cremades, Enrique (eds.) (2013). Monográfico *Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868). Anales de Literatura Española*, n.º 25. Alicante: Universidad de Alicante.

Flores Martos, Juan Antonio; Abad González, Luisa (2007). *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

Forneas Fernández, María Cecilia (2005). "El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 11, pp. 293-308.

García, Ildefonso (2006). *La festividad indígena dedicada a los muertos en México. Patrimonio cultural y turismo, cuadernos 16*. México, D.F.: Vigrafic, Hermanos Lumiere.

Gennep, Arnold van (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.

Gómez, Gérard (2006). *Entre las bellas palabras y las palabras sagradas: el sincretismo lingüístico-religioso en las reducciones jesuíticas del Paraguay*. Asunción, Paraguay: Servilibro.

Korte, Barbara (2000). *English Travel Writing from Pilgrimages to Postcolonial Exploration*. New Cork: St. Martin's Press, Inc.

Mesonero Romanos, Ramón de (ed.) (1836). "Indios del Brasil". *Semanario Pintoresco Español*, vol. 1, n.º 35, pp. 284-285.

— (1837). "Sociedades de templanza". *Semanario Pintoresco Español*, vol. 2, n.º 56, pp. 124-125.

Pagden, Anthony (1982). *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge; Londres; Nueva York; Melbourne: Cambridge University Press.

Pardo Bazán, Emilia (1990). *Los Pazos de Ulloa*. Madrid: Castalia.

Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres; Nueva York: Routledge.

Recasens, Albert (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal.

Rubio Cremades, Enrique (1998). "El *Semanario Pintoresco Español*: el artículo de costumbres y géneros afines". International Association of Hispanists (ed.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto 1995, Birmingham*. Birmingham: University of Birmingham, pp. 248-253.

Said, Edward W. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori,

Simón Palmer, María del Carmen (2011). *Revista de Literatura*, vol. lxxiii, n.º 145, pp. 315-362.

Zabaleta, Igor (2005). *Sincretismo religioso y los cultos animistas: la santería, el vudú*. Madrid: Edimat.

La crítica literaria en la primera época del *Semanario Pintoresco Español* (1836-1842)

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

La elección del paréntesis cronológico 1836-1842 está motivada por ser este un periodo vital, de encrucijada, en la historia de la literatura española, en el que los géneros literarios, sus motivos, tendencias y temas se suceden con vertiginosa celeridad. El *Semanario Pintoresco Español* refleja con precisión todos estos vaivenes durante dicho periodo, que corresponde a la etapa áurea de la publicación dirigida por Mesonero Romanos. Desde el primer número, del 1 de abril de 1836, hasta el año 1838, su director la denominará con el marbete "Primera serie". El 1 de enero de 1839, tal como se anuncia en el "Prospecto" del 6 de enero de dicho año, aparece bajo el rótulo "Segunda serie", cuyo periodo de finalización correspondería al año 1842, fecha en la que se produce el cese de Mesonero como director y propietario de la publicación, pues la vende a Gervasio Gironella por diez mil reales. A partir de 1843 se inicia la tercera serie, que abarcaría hasta 1845, y si bien mantiene casi la misma línea editorial, pues respeta las secciones que dieron fama a la publicación, el declive es inevitable, tal como se constata desde las páginas de la propia revista en una nota dirigida al público.[1]

El *Semanario Pintoresco Español* es, sin lugar a dudas, una de las revistas literarias más señeras y prestigiosas de la historia del periodismo en España. Su contenido interesa por igual a todos los campos del saber humano, desde las humanidades hasta los adelantos científicos más importantes del momento. La publicación de cuentos, leyendas, novelas, poesías, ensayos, crítica teatral, cuadros

1. El 28 de diciembre de 1845 se produce el cese del anterior director, Gervasio Gironella, y se nombra a Vicente Castelló como nuevo responsable. En nota pública, se lee lo siguiente: "Desde hoy el señor don Vicente Castelló, como ya habrán visto nuestros lectores por el prospecto que hemos repartido, se encarga de continuar la vida del *Semanario*, dándole una amenidad y belleza que deseamos sinceramente ver realizada, ya que nosotros no le hemos podido sacar de *su estado de postración y desfallecimiento, más repugnante aun, menos tolerable que la misma muerte*" (1845: 400). El fracaso del periódico obedece, fundamentalmente, a la ausencia de las grandes firmas que aparecieron durante la época de Mesonero, incluida la suya. A partir del año 1845 se producen nuevos cambios en la dirección del *Semanario* en los que se perciben desmayos de calidad, aunque apenas mermaron la difusión de la misma. Navarro Villoslada, Fernández de los Ríos, Muñoz Maldonado, Manuel Assas y Eduardo Gasset figurarían como directores hasta su cese, el 20 de diciembre de 1857 (Rubio: 2000).

de costumbres, impresiones de viaje... es proverbial. Su interés radica también en otros aspectos, condicionados por los cambios generacionales o por sucesos que posibilitaron la transformación de las ciudades. Por ejemplo, un historiador del arte tendrá que recurrir a las páginas y grabados del *Semanario* para conocer los monumentos o las configuraciones urbanas que cambiaron a raíz de la desamortización de Mendizábal, pues monumentos y edificios singulares fueron derruidos en aras de una modernidad no muy comprendida por los sectores sensibilizados por la conservación de estos bienes. Si trasladamos esta proyección del *Semanario* a otras dimensiones de las ciencias en general, su interés no es menos notorio. Mesonero Romanos nos informa, de igual manera, del material noticioso que se va a verter en la publicación.[2] Se debe también tener en cuenta que el *Semanario* es no solo una excelente publicación ilustrada (Fontanella, 1983) o defensora del eclecticismo, tal como ha señalado la crítica desde época temprana hasta nuestros días (Le Gentil, 1909; González Blanco, 1919; Simón Díaz, 1946; Peers, 1954; Gómez Aparicio, 1967; García-Castañeda, 1971; Seoane, 1983; Rubio, 2005), sino también una revista cuya responsabilidad fue encomendada a excelentes periodistas de la época, con un gran bagaje cultural y literario que le permitiría ahondar en todas las corrientes estéticas desde los orígenes mismos de la literatura española. Por ello es por lo que hay que matizar cuando se habla del *Semanario* como una excelente revista ilustrada, como si su principal seña de identidad fuera la presencia de ilustraciones, olvidándose del concepto ilustrado que nos remitiría al significado de persona culta e instruida. Bien es verdad que Mesonero, a la hora de fundar dicha revista, ahonda en el concepto de ilustración bajo la premisa de incluir grabados encartados en los artículos, al igual que en las revistas londinenses o parisienses del primer tercio del siglo XIX, tal como se constata en las páginas iniciales del primer número de la publicación, del 1 de abril de 1836. El sentido estricto del término "ilustrado" ("persona culta e instruida") es el que prima por excelencia en el presente trabajo, pues nos permite conocer desde una perspectiva sincrónica el cruce de corrientes estéticas, el comportamiento del público ante las obras teatrales representadas en este periodo o las nuevas formas de novelar o concebir la poesía bajo la atenta reflexión de una crítica autorizada y culta.

El "Prospecto" que figura al frente de la publicación está estructurado en nueve compartimentos no enumerados por Mesonero, de los cuales uno de ellos hace referencia a la crítica o "juicio de las obras recientemente publicadas y de

2. Mesonero inicia la andadura periodística del *Semanario* con un prólogo, que el titula "Prospecto", en el que analiza con precisión el estado de las revistas ilustradas europeas, sus contenidos, la inclusión de grabados en las publicaciones periódicas, la calidad del papel, las suscripciones y los precios, entre otros múltiples aspectos, para añadir: "buscaremos en el estudio de la naturaleza, de las bellas artes, de la literatura, de la industria, de la historia, de la biografía y de las costumbres antiguas y modernas, todos los hechos, todos los adelantos capaces de interesar la curiosidad pública; procuraremos dar unos consejos útiles y aplicables a las distintas profesiones sociales, intentaremos distraer a otros de sus fatigas por medio de narraciones interesantes" ("Prospecto", 1836, p. 5).

las comedias ejecutadas en nuestros teatros" (1836: 7). Estas reflexiones críticas se canalizarán a través de una sección titulada "Crónica semanal", que, a su vez, se subdividirá en dos partes: el "Boletín literario" y el "Boletín teatral". En el primero se anunciarán "las obras publicadas en la semana, añadiendo a las que se crean dignas de ello el análisis oportuno, y en el segundo nos tomaremos igual trabajo respecto a las novedades teatrales" (1836: 7). El talante crítico del *Semanario* queda patente desde el inicio de su andadura periodística, tal como se constata en el primer boletín de teatros, una responsabilidad nada fácil, pues la celeridad de los estrenos teatrales es tan vertiginosa que la misión es harto difícil. El ideario estético del *Semanario* no es excluyente, no admite una doctrina única. Rechaza de pleno las polémicas literarias, su fogosidad, el adoctrinamiento que prescinde del estudio, de la búsqueda de la calidad literaria que subyace en sus textos. No son clásicos ni románticos, solo acérrimos partidarios de la belleza y con "igual placer disfrutaremos de sus encantos en las obras de Sófocles que en las de Víctor Hugo; lo mismo en las de Shakespeare que en las de Molière" (1836: 16). Profesión de fe en la que se declaran personas de su siglo, pues son conscientes de que los tiempos cambian y transforman las costumbres, los hábitos, la manera de sentir o actuar. La obra está condicionada desde una perspectiva sincrónica, pero también infartada en los tiempos pasados, de ahí la multiplicidad y versatilidad de sus temas, sus motivos. Lo único que prevalece es la calidad, no su adscripción a una determinada corriente estética. Un eclecticismo, sin lugar a dudas, en el que prevalecerá ante todo la calidad artística de la obra, no por su pertenencia a una determinada escuela. Talente ideológico que subyace en el *Semanario*, firmado con las siglas J. de la R., y que corresponde a José de la Revilla, padre del célebre crítico Manuel de la Revilla.

La sección de "Teatros" se convierte desde el primer momento en uno de los soportes fundamentales de la revista, pues analiza no solo las piezas clásicas del teatro musical, sino también las comedias y tragedias estrenadas en Madrid durante los días en que se elabora el contenido del *Semanario* en los talleres del impresor T. Jordán. Estas reflexiones críticas se ciñen al argumento de las obras, pero también a la forma de interpretar sus personajes, enmendando los errores o corrigiendo determinados tics de los actores o actrices que afean o deslucen la interpretación. De igual forma, en el inicio de su publicación asoma también la censura a la nula originalidad de las obras estrenadas, provenientes en su gran mayoría de Francia, pues, a pesar de que las adaptaciones no carecen de mérito y son aplaudidas por el público, evidencian la falta de creatividad y originalidad de los escritores: "Pero ¡tantas traducciones, y tan pocas obras originales! ¿cuándo tendremos teatro que verdaderamente podamos llamar español?" (1836: 24). A pesar de sus censuras sobre la proliferación de adaptaciones de obras francesas en España, en sus inicios el *Semanario* publica biografías sobre escritores franceses afamados, como en el caso del artículo sobre Victor Hugo, ilustrado con un grabado, o el referido a Casimiro Delavigne a raíz del estreno en Madrid de su obra *Luis onceno, drama trágico en cinco actos*, elogiado por el crítico anó-

nimo que, una vez más, censura el poco acierto de los actores en la representación de sus papeles, fundamentalmente cuando se trata de manifestar ante el público los sentimientos inherentes a la personalidad del personaje. El *Semanario*, a pesar de echar en falta la presencia de obras originales, se muestra, sin embargo, asaz crítico cuando estas aparecen en la escena española, como en el caso de la obra *María de Albornoz*, del autor, no citado en el artículo, José María Díaz. A pesar de elogiar su versificación y el lenguaje de la obra, censura la intriga del drama, que "de puro sencilla, raya en pobre [...]. El asunto, en efecto, ni puede estar más manoseado" (1836: 80).[3]

En los inicios del *Semanario*, la crítica literaria suele ejercerla José de la Revilla, persona reputada en los ambientes literarios y elogiada en su época por célebres críticos y literatos, como Nicomedes Pastor Díaz, Eugenio de Ochoa o Manuel Ovilo y Otero, aunque silenciado de forma injusta en los catálogos e historias del periodismo publicados en el siglo XIX, como el célebre estudio de Ossorio y Bernard sobre periodistas de dicho siglo (1904). Revilla publica enjundiosos estudios sobre los estrenos teatrales de la época, algunos de ellos sin firma, pero casi con toda seguridad debidos a su pluma, pues fue designado por el propio Mesonero como responsable de la sección de crítica literaria. Periodista que por regla general firmaba con las siglas J. de la R. o, simplemente, con su apellido completo. Revilla es un periodista culto, conocedor de la literatura española desde sus orígenes hasta su época, tal como se constata en sus artículos sobre Fernán González (1836: 18-20), Cervantes (1840: 329-332) o Quevedo (1840: 374-376), o sobre poetas, dramaturgos y escritores en general de su época. A tal respecto cabe destacar su artículo publicado el 3 de enero de 1841, en el que analiza desde una óptica pesimista el estado de los teatros, sumido en el abandono tanto desde el punto de vista de la calidad literaria como por el estado lamentable de sus instalaciones, hecho que provoca, en su opinión, la ausencia de espectadores. Por el contrario, la ópera, el teatro musical, es el espectáculo preferido por el público, el que mayor éxito tiene, pues las compañías italianas de mayor renombre están presentes en los escenarios españoles. Revilla traza un cuadro completo de las representaciones teatrales celebradas en Madrid, sin obviar otros espectáculos menores que también se celebraban en los teatros de la época, desde danzas hasta ejercicios circenses o acrobáticos que hacían las delicias del público. Espectáculos que suplían la ausencia de obras dignas de elogio y posibilitaban el mantenimiento económico del propio teatro. Es evidente que Revilla

3. El artículo insiste en los defectos del drama y, si bien en ciertos momentos asoma el elogio, a continuación, censura sus defectos: "El asunto en efecto no puede estar más manoseado: una mujer casada con un hombre a quien no ama y enamorada de otro; un amante que se va y vuelve cuando menos se espera; un marido celoso que acaba por darse de cuchilladas con el galán, son cosas casi triviales de puro repetidas. El desenlace es inesperado y bueno [...]. El pajecillo Hernando es una concepción muy delicada que recuerda las vagas abstracciones del idealismo alemán; pero además de que se halla muy en segundo término, le faltan situaciones y sobre todo contrastes que hagan resaltar su hermoso carácter" (1836: 80).

achaca el estado lamentable de los teatros a la ausencia de obras originales, pues, tal como se ha constatado con anterioridad, el aluvión de obras francesas en dicha época es inconmensurable. Pese a estas censuras, elogia a una serie de escritores cuyas obras merecen ser citadas, como las debidas a Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Antonio Gutiérrez y Rubí. El artículo concluye con la referencia de las dos obras más aplaudidas por el público madrileño durante la última temporada teatral en Madrid, las debidas a Bretón de los Herreros, titulada *El cuarto de hora*, y *Una ausencia*, de Scribe.

Desde un principio el *Semanario* se muestras asaz crítico con el Romanticismo por su falta de autenticidad, veracidad y sentido común. Frente a esta actitud surge otra más veraz, realista, adecuada a los comportamientos de las personas desde una perspectiva y conducta humanas creíbles. De ahí que surjan artículos de costumbres o relatos breves cuya intención es censurar, precisamente, esta falta de realidad, como en el caso del relato "Rasgo romántico" (1836: 174-176), de Clemente Díaz, que supone una sátira burlona sobre las novelas de terror. Cabe recordar también el celebérrimo cuadro de costumbres, dotado de una peripecia argumental que le asemeja al género cuento, titulado "El Romanticismo y los románticos" (1837: 281-285), de Mesonero Romanos, sátira humorística al más puro estilo horaciano que supuso un duro varapalo a los dramas románticos, plagados de situaciones inverosímiles que rayan en la locura y consiguen que pierdan la razón quienes se afilian a esta corriente estética. La falta de cordura surge del ensimismamiento por un mundo falto de verosimilitud, en claro distanciamiento con la realidad presente. Otro tanto sucede en los artículos de crítica literaria que juzgan los estrenos de las temporadas teatrales de los años correspondientes a esta primera época del *Semanario*, como el artículo sobre el estreno de la obra *Muérete y verás*, de Bretón de los Herreros (1837: 141), cuyo argumento es una velada sátira contra los abusos románticos. Diatriba sobre el romanticismo que también aparecerá en otras obras del autor, como en *El poeta y la beneficiada*.

El artículo de Alberto Lista "De lo que hoy se llama romanticismo" (1839: 103-104) supone también una censura a los postulados del romanticismo en general, a la totalidad de los géneros literarios que configuran dicha corriente estética. La amoralidad de los dramas, la interpretación subjetiva de la historia sin ajustarse a la realidad o la exagerada descripción de las pasiones de los personajes que pueblan dichos dramas también están tratados por Lista con no poca severidad. Estos criterios se ajustan a su talante y formación clásica, defensora de un teatro verosímil, ajustado a la verdad y con un propósito ético-docente, rasgos que, evidentemente, brillan por su ausencia en la dramaturgia romántica. Esta línea editorial del *Semanario* provocará una cierta templanza en las exageraciones proverbiales de las pasiones humanas del drama romántico, atemperando su conducta y favoreciendo una mayor humanidad en las reacciones de los personajes. En el año 1840, desde las páginas del *Semanario*, en la sección "Revista dramática", aparece un artículo de Diego Coello, que más tarde fundaría

el célebre periódico *La Época*, en el que analiza un corpus dramático estrenado en los teatros madrileños perteneciente a los escritores Martínez de la Rosa, Romero Larrañaga y Ramón Navarrete, titulado *La cabeza encantada o el español en Venecia*, *Garcilaso de la Vega* y *Emilia*, respectivamente. En el artículo, cuyo marbete se denomina "Consideraciones generales sobre el teatro y el influjo en él ejercido por el romanticismo", Coello introduce una interrogante retórica, para señalar que el romanticismo es ya una corriente estética del pasado, preguntándose cuál fue la misión que vino a cumplir el romanticismo, pues no se trata solo de una cuestión de formas, porque es inimaginable que únicamente por espíritu de bandería "se alistaran en las filas de la nueva escuela hombres tan ilustres como Lamartine, Walter Scott y Chateaubriand. Sí; el romanticismo tuvo una misión grande, elevada que llenar" (1839: 198). Para Coello, el romanticismo enlaza permanentemente con el siglo áureo de las letras españolas, con Lope y Calderón, en cuyas obras se enlazan la pasión y el deber, el amor y la religión.[4] Su artículo revela también una cierta desazón por la falta de interés que el público muestra por el teatro en el año 1840, de ahí que inicie el escrito con una frase harto elocuente: "El teatro va decayendo por instantes" (1840: 198). De hecho, en ocasiones, la redacción del periódico alude a la ausencia de artículos sobre las obras estrenadas por la falta de calidad y de público, manteniéndose los coliseos con espectáculos de variedades a fin de paliar los gastos económicos con ellos.

Las principales secciones del *Semanario* en su andadura periodística durante su primera época son las denominadas "Crónica literaria", "Revista dramática" y "Crítica literaria". Sin embargo, en ocasiones, se prescinde de dicho título y el texto figura como un ensayo aislado y sin firma alguna, aunque cabe suponer que el autor fuera el propio Mesonero, pues era habitual que el director de la publicación insertara artículos sin firma alguna. Sería el caso del titulado "Reflexiones sobre el teatro y las costumbres actuales", que supone una sutil diatriba contra la inverosimilitud del teatro romántico, pues los conceptos que representan sus héroes nada tienen que ver con la realidad social del momento, ensimismados en un complejo mundo interior que carece de autenticidad: "[...] genios meditabundos que se deleitan en sus dolores solitarios, con almas tercas, que se consagran totalmente a hacer que triunfe tal principio o tal verdad, prefiriendo la miseria o la muerte misma a toda transición entre su austera virtud y los vicios

4. Coello da un sentido lato al término "romanticismo", pues múltiples corrientes estéticas bebieron de su fuente: "en la novela tuvo a Walter Scott y a Chateaubriand que crearon el uno el romance de la edad media, el otro, la epopeya religiosa; la poesía lírica ha tenido a Lamartine. Un poeta de genio y de talante, un joven venido de la Vendée debía hacer extensiva al drama la tendencia de la nueva escuela. Ese joven de talento, ese poeta de genio fue *Víctor Hugo*, el inspirado y entusiasta autor de las odas, de las orientales, del *Hernani*. Porque prescindiendo de los defectos que no negaremos ¿qué era *Hernani*, sino la magnífica novela dramática de Calderón, el brillante reflejo del drama de Corneille? Porque preciso es decirlo, aun cuando parezca extraña semejante amalgama: Calderón y Corneille deben marchar unidos [...]. Pues bien, *Hernani* no es más que eso: la lucha del amor contra el honor, de la pasión con su juramento terrible, el reflejo del honor español (acaso un tanto exagerado) tan sublimemente presentado en la escena francesa por el autor del Cid" (1840: 198-199).

contra los que se declaran" (1838: 802). Dicha crítica, publicada el 9 de diciembre de 1838, contrapone los tics caracterizadores del drama romántico a los rasgos más esenciales de un teatro que parece preludiar la "alta comedia", basado en la reproducción de la realidad y ceñido a los problemas, asuntos y motivos que conviven con una generación que ya no gusta de reflejar las costumbres y la vida de épocas pasadas, por regla general observadas desde una óptica falsa y carente de autenticidad, puesto que prefiere un prisma real, cotidiano. Se trata de un teatro basado en el realismo que no prescinde de una tesis moral o de los problemas que acucian o interesan a la sociedad. Para el anónimo crítico, el destino de la comedia es pintar las costumbres, vicios y comportamientos propios de la época, no los comportamientos ridículos de los héroes románticos que se suicidan por amor o actúan como personajes antónimos a la virtud. La conclusión del artículo resume perfectamente la dualidad romanticismo versus realismo: "¿Se llegará a conseguir esto? Mas ilustrada la literatura acerca de sus intereses futuros y de su verdadera misión ¿querrá ser un espejo de nuestra época para transmitirla a nuestros descendientes y hacerla que se avergüence de sus vicios y ridiculez?" (1839: 803). El crítico evidencia la importancia de la comedia, inexistente en el momento en que se redacta el artículo, pues solo ella puede reflejar la sociedad tal como es, influir en las conductas del ser humano, de ahí su "derecho a admitir en sus cuadros intereses coetáneos; sola ella crea sus ficciones con modales existentes; ella sola es inteligible a todos, porque habla el idioma de todos, y ella sola puede ser moral pintando la inmoralidad" (1839: 803). Estas reflexiones preludian el nuevo rumbo del teatro, más realista y alejado de los tópicos que todavía en esta época eran frecuentes en la escena española. El propio Gil y Carrasco, el 12 de julio de 1840, en su crítica literaria sobre las poesías de Espronceda advertirá al lectorado que la "literatura ha de ser el reflejo y expresión de su siglo, para corresponder a su misión, forzoso es que la nuestra retrate las penas, los temores, las esperanzas y disgustos que sin cesar nos trabajan. De otro modo no la comprenderíamos" (1840: 222).

La crítica literaria de este primer periodo está ejercida por escritores de gran reputación e, incluso, por los propios autores, que eligen sus propios textos acompañados de comentarios sobre las posibles fuentes literarias, estilo y otros aspectos relacionados con los extractos de sus obras seleccionadas. Así, frente a la labor crítica de José de la Revilla, Mesonero Romanos, Alberto Lista, E. Gil y Carrasco, Leopoldo Augusto de Cueto, Antonio María de Segovia (El Estudiante), Juan Colón y Colón, José María Cuadrado y Diego Coello y Quesada, aparece también un corpus antológico sobre determinadas obras que se acompaña con los comentarios de sus autores, como las poesías de Rubí y de González Elipe, las fábulas de José Joaquín de Mora y los textos de Enrique Tapia, entre otros. De igual forma, aparecen extractos de obras de célebres autores de la época seleccionados por un determinado crítico o redactor del *Semanario*, como en el caso, por ejemplo, del estudio y selección de las fábulas de Campoamor llevado a cabo por Agustín de Alfaro y Godínez, o de las poesías de Martínez Vi-

llergas o de las del ya citado Campoamor, seleccionadas y analizadas por Mesonero Romanos y Ramón de Navarrete. Se trata de análisis críticos objetivos, imparciales y conducentes a desvelar los defectos de las obras observados por los propios responsables de la publicación.

El artículo que mayor enjundia informativa ofrece sobre el estado del teatro de la época que nos ocupa es el titulado "Rápida ojeada sobre la historia del teatro español", de Mesonero Romanos, en cuya cuarta entrega, la denominada "Época actual", tras sintetizar lo dicho en anteriores entregas respecto a la desidia y al olvido de nuestra dramaturgia del Siglo de Oro (injustamente olvidada y vilipendiada) y resumir la confusión total después de la desaparición de los grandes valores de dicha dramaturgia y aparición del Neoclasicismo (fundamentalmente con la llegada de Moratín y su estreno de *La comedia nueva*), señala al respecto que dicha comedia moratiniana fue:

> [... el] Quijote de estos malandrines dramáticos, y miserables endriagos. El pueblo español que la aprendió de memoria, se la repetía a todas las horas con aire socarrón, y a poco que esto duró, acabó por dar con sus escritos en la droguería, con sus autores en la cama de un hospital (1842: 397).

Mesonero evidentemente alude a la obra moratiniana que representa y supone el legado más hiriente y satírico contra los melodramas clásicos, al estilo de los de Comella y la última degeneración del barroquismo calderoniano, cuyos argumentos eran extravagantes, a pesar de su aceptación entusiasta por parte del público. Mesonero enlaza también la literatura romántica con la rigidez de la escuela clásica, la suspicacia de la censura y los disturbios políticos que en nada favorecían al teatro. Analiza con objetividad las figuras señeras de la dramaturgia del primer tercio del siglo XIX: Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Flores Arenas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Roca de Togores, Zorrilla, Escosura, Maldonado, Navarrete, Díaz, Romero, Castro..., mosaico literario en el que se entrecruzan y amalgaman obras de dispar contenido. Al finalizar los años treinta el drama tiende hacia la comedia antigua, apartándose de la exageración y los horrores del romanticismo, como el duque de Rivas, autor de *Solaces de un prisionero*; Gil y Zárate, gracias a sus obras *Rosmunda* y *Matilde*; y, "por último, el joven don José Zorrilla, tan justamente célebre por sus poesías líricas, ha obtenido brillantes resultados en *El Zapatero y el rey*, *Los dos virreyes* y otras varias, que pudieran decirse de la escuela de Rojas y Calderón" (1842: 399).

El mosaico literario referido al teatro en el cruce de las décadas de los treinta y los cuarenta es para Mesonero complejo, pues alterna todos los géneros sin saber a punto fijo cuál de ellos es el predominante. Por un lado figura la *comedia de caracteres*, la debida a Bretón de los Herreros, como su obra *El pelo de la dehesa*, de claras reminiscencias moratinianas; y por otro están las *comedias de sentimientos y de caracteres*, como *La batelera de pasajes*, debida también a Bretón.

En un tercer lugar aparece la modalidad denominada *dramaturgia histórica-trágica*, como las obras tituladas *Alfonso el Sabio* y *Guzmán el Bueno*, de Hartzenbusch y Gil y Zárate, respectivamente. Esta relación se completa con los marbetes de "Comedias de costumbres políticas", "Comedias calderonianas" y "Populares". La primera estaría representada por la comedia *Primero yo*, de carácter simbólico-filosófico, en la que Hartzenbusch censura la hipocresía y la ambición, y por la debida a Gil y Zárate titulada *Un amigo en el candelero*. Respecto a la influencia de Calderón se cita la producción dramática de Zorrilla, sin especificar Mesonero ningún título, aunque supuestamente estaría implícito el drama *El zapatero y el rey*, cuya primera parte se publicó en 1840, mientras que la segunda es del año en el que se publica la presente entrega de Mesonero. Cierra este mosaico de tendencias y contenidos el denominado *teatro popular de Cruz*, en clara referencia a los sainetes de Ramón de la Cruz, cuyo imitador sería Rodríguez Rubí, autor de sainetes y de célebres comedias editadas por el afamado editor Repullés, que tendrían una gran difusión en esta época, como las tituladas *Del mal, el menos*, *Toros y cañas*, *Quien más pone pierde más*, *Rivera, o La fortuna en la prisión*, *El rigor de las desdichas* y *Las simpatías o El cortijo del Cristo*. Todo ello evidencia la multiplicidad de contenidos, y de preferencias por parte del público respecto al teatro, pues Mesonero constata algo ineludible, real: la ausencia de un inverosímil teatro alejado de la realidad, incompatible con los gustos literarios del público: "solamente ha desaparecido el drama venenoso, los caracteres patibularios, y repugnan ya en la escena las Lucrecias y los Angelos, que pretendieron avasallarla exclusivamente" (1842: 399). Mesonero parece hacer un guiño literario para remitirnos al cuadro de costumbre "El romanticismo y los románticos", que, en la edición de 1851, la publicada por Gaspar y Roig, concluye con una "Nota" que indica su oportuna publicación en un momento en el que la nueva secta hugólatra dominaba en Europa y que alude, precisamente, a las mismas obras que rindieron homenaje, entusiasmo y admiración al autor de *Nuestra Señora de París*, de *Lucrecia Borgia*, de *Les Orientales* y del drama *Angelo*.

Mesonero incide también en la falta de originalidad de los escritores del teatro moderno español, de sus coetáneos más jóvenes, pues no ofrecen nada nuevo. En su opinión, las obras deben plasmar la realidad social del momento en todos sus aspectos y desde múltiples perspectivas, de ahí que señale al respecto que la actual sociedad española está aún "por retratar; verdad es que ella misma adolece falta de originalidad, y lo prueba la facilidad con que consiguen carta de naturaleza en nuestro teatro las producciones de Scribe y demás escritores franceses" (1842: 399).[5] El realismo por estas fechas inicia su andadura gracias no

5. El artículo de Mesonero lo cierra un índice cronológico que no lleva firma alguna y aparece como una especie de adenda para corroborar sus apreciaciones sobre la ausencia de obras originales en la escena española desde el final del Trienio Constitucional (1823) hasta el año de publicación de la revista en que aparece su colaboración. El mayor número de comedias originales corresponde a Bretón de los Herreros, con un total de

solo a la producción creadora de quienes publicaron en consonancia con esta corriente estética, sino también al criterio de un sector de la crítica que promueve entre el público dichos postulados, ejerciendo una función no determinante, aunque sí incitadora, capaz de suscitar la búsqueda de nuevas formas, nuevos estilos y contenidos más acordes con la realidad del momento vivido. La conclusión de su extenso ensayo no puede ser más explícita, pues aboga por la realidad como fórmula esencial para la literatura. Su misión no es otra que estudiar las pasiones dominantes, seguir al hombre a la plaza pública, analizar las pasiones y las emociones del ser humano, recobrar los recuerdos que se disipan, las ilusiones que desaparecen, observar cómo se "truecan las antiguas costumbres, los añejos vicios, por otros nuevos con diversos nombres aunque idénticos en el fondo; arrancar en fin esta nueva máscara del ser humano, y ofrecerle en la escena el eterno espejo de la verdad, el espejo de Cervantes y de Molière" (1842: 400).

El Semanario Pintoresco Español reúne un material noticioso de sumo interés no solo para el gradual conocimiento de la evolución del romanticismo hacia el realismo, sino también para el entendimiento de los gustos del público en materia tanto de teatro como del resto de los géneros literarios. Gracias al *Semanario* podemos percibir el pulso literario del escritor juzgado desde una perspectiva sincrónica por un crítico relevante, como en el caso de Gil y Carrasco en sus ensayos sobre Zorrilla o Espronceda, por ejemplo. Y también conocer las críticas de los estrenos de innumerables obras de García Gutiérrez, Roca de Togores, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Zorrilla y Hartzenbusch, entre otros muchos, así como las referencias al estado de los establecimientos públicos, fundamentalmente teatros, actores, tipos de declamación, adaptaciones teatrales y biografías de escritores célebres. Recordemos a tal respecto que el *Semanario* inicia su andadura periodística con biografías de personas célebres, incluidas, evidentemente, ilustres personas relacionadas con el arte, la ciencia o la literatura, como el artículo sobre Victor Hugo en el mismo mes de su aparición de la revista, el 24 de abril. Asimismo recogía artículos sobre la totalidad de los géneros existentes, fundamentalmente referidos a la poesía y a la novela, y la publicación, de igual forma, de múltiples relatos, desde leyendas y novelas cortas hasta biografías noveladas, cuentos o cuadros de costumbres debidos a periodistas insignes. Por ello es por lo que el *Semanario* es durante esta primera época un modelo literario dentro del periodismo ilustrado, infartado en la dualidad de su significado, en el del grabado y en el de la gran calidad de contenidos.

---

cuarenta y siete, ingente número de comedias que da a entender que por estas fechas primaba más entre los espectadores madrileños un teatro de hondas raíces costumbristas, ajeno a lo medieval y a los recursos propios del romanticismo.

Bibliografía

Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid, 1661-1930 (1933). Madrid: Artes Gráficas Municipales.

Catálogo de los libros que forman la biblioteca de D. Ramón de Mesonero Romanos (1875). Madrid: Imprenta de D. R. P. Infante.

Fontanella, Lee (1982). *La imprenta y las letras en la España romántica*. Berna; Fráncfort: Utah Studies in Literature and Linguistics, Peter Lang Publishers Inc.

García Castañeda, Salvador (1971). *Las ideas literarias en España entre 1840-1850*. Berkeley: University of California Publications in Modern Philology.

Gómez Aparicio, Pedro (1967). *Historia del periodismo español, desde La Gaceta de Madrid hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid: Editora Nacional.

González Blanco, Edmundo (1919). *Historia del periodismo desde sus comienzos hasta nuestra época*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Hartzenbusch, Eugenio (1894). *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Sucesores de Rivadeneyra.

Le Gentil, George (1909). *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX^e siècle. Aperçu bibliographique*. París: Librairie Hachette et Cie.

Mesonero Romanos, Ramón de (1841). *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 a 1841. Su autor el Curiosos Parlante*. Madrid: Imprenta de M. de Burgos.

— (1903). *Trabajos no coleccionados. Publicados por sus hijos en el centenario del natalicio del autor*. Madrid: Imprenta de los Hijos de M. H. Hernández.

Ossorio y Bernard, Manuel (1904). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios.

Peers, E. Allison (1954). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.

Rubio Cremades, Enrique (1984). "La prensa satírica madrileña en el Romanticismo". En: *Romanticismo 2. Atti del III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. Il linguaggio Romantico*. Génova: Università di Genova, pp. 168-171.

— (1984-1985). "La periodicomanía y la prensa madrileña en el Trienio Liberal". *Anales de Literatura Española*, n.º 3, pp. 429-446; 4, pp. 383-414.

— (2000). *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el "Semanario Pintoresco Español"*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Seoane, María Cruz (1983). *Historia del periodismo en España*. Madrid: Alianza Editorial. 3 vols.

Simón Díaz, José (1946). *"Semanario Pintoresco Español" (Madrid, 1836-1857). Colección Índices de Publicaciones Periódicas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

— (1983). *Madrid en su prensa del siglo XIX*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, Ayuntamiento e Instituto de Estudios Madrileños.

Gustavo Adolfo Bécquer, crítico literario

Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza

Existe un amplio acuerdo en que los escritores modernos escriben con conciencia crítica del lenguaje y de las técnicas de escritura que manejan. Es el metro con que se mide su modernidad: a mayor conciencia, mayor modernidad. Se insiste menos, sin embargo, en que estas son históricas y están sometidas a procesos permanentes de reestructuración y ajuste. Gustavo Adolfo Bécquer vivió y escribió dentro de un sistema literario en el que se estaban produciendo cambios extraordinarios y dentro de él tanteó posibilidades: algunas cuajaron en obras hoy clásicas, otras todavía esperan la mano de nieve que rescate su singularidad. No faltan escritos puramente redundantes y otros ni siquiera pasaron de proyectos. La escritura de Bécquer es siempre polifónica genéricamente y es fundamental apreciar la diversidad de sonidos y su armonización en su obra completa para rescatarlo de lecturas reductoras, que han sacralizado en exceso *Rimas*, *Leyendas* y cartas *Desde mi celda* desde que Ramón Rodríguez Correa, en el "Prólogo" a sus *Obras* (1871), lo convirtió en un *genio malogrado* (Rubio Jiménez, 2009).

Desde el inicio de su escritura se aprecian indicios inequívocos que apuntan a su modernidad, sustentada por una aguda conciencia crítica. Se había educado con seguidores de Alberto Lista, que difundió el *buen gusto* literario con una sólida base neoclásica, pero aprestada por el maestro con lecturas y pensamiento europeos: Gustavo Adolfo fue alumno de Francisco Rodríguez Zapata en 1847 y seguramente leyó libros como el *Curso de literatura general*, de José Fernández Espino (1847). A veces, leyendo las críticas de Bécquer, se encuentran frases no ya parecidas, sino coincidentes con las de sus maestros al explicar ciertos conceptos.

En Bécquer resulta llamativo que con frecuencia los escritos van precedidos de prólogos y de ensayos explicativos. Tanto da que se trate de la tragedia juvenil *Hamlet* como de la *Historia de los templos de España* (Rubio Jiménez, 1995; Benítez, 1971). Cuando colaboraba en la prensa, en las primeras entregas fijaba las coordenadas de sus artículos (Ortega, 1989, 1997). Y otro tanto sucedía aún cuando dirigió *La Ilustración de Madrid* y *El Entreacto*, planificando sus secciones. Las *Cartas literarias a una mujer* (*El Contemporáneo*, 1860-1861) y la reseña a *La soledad*, de Ferrán (*El Contemporáneo*, 20/1/1861), cumplen este mismo pa-

pel y espejean con la "Introducción sinfónica" en el *Libro de los gorriones*, que editaron sus amigos en las *Obras* (1871).

La crítica entrevera siempre de mil modos la escritura de Gustavo Adolfo. Toda ella, no solo las series que acabo de enunciar. Diferenciaba todos los roles posibles en la producción y difusión de las obras literarias, los recalcaba para evitar equívocos o por el contrario sabía diluirlos creando ambigüedad cuando le interesaba. No falta nunca conciencia de qué está escribiendo. De aquí la modernidad de Bécquer. Todo es cuestión de palabras y de cómo se utilicen.

Comprendió pronto que uno de los oficios periodísticos podía ser el de crítico literario —se le atribuyen ya críticas tempranas publicadas en Sevilla (Palenque, 2016; Palenque y Mengíbar, 2022)—, y procuró explicar en qué consistía la crítica literaria y cómo se debía ejercer: el crítico era un mediador entre el escritor y el lector. En 1859, en *La Época*, expuso con claridad estos conceptos en artículos que han rescatado Balbín Lucas (1960) y Urbina (2002). Se pueden completar con "La crítica", firmado por Adolfo García, en la revista *Espíritu* los días 14 de noviembre y 14 de diciembre de 1863 (Brown, 1963).[1] Han seguido las recuperaciones de *Críticas de arte* por Robert Pageard (1992) y Ortega (1991); y la serie de artículos "Cualquier cosa" (Ortega, 1997). Y el asunto de la crítica aflora en muchos otros escritos. Mencionaré alguno si llega el caso, pero me limito aquí a señalar la inequívoca vocación de Gustavo Adolfo Bécquer a explorar nuevos caminos de escritura, como recordaban Pageard (1995) y Ortega (2002).

A Bécquer le ocupó y le preocupó la crítica literaria y el estatuto social de los críticos, cada vez más lejos de lo académico y de las preceptivas. A pie de calle, en los periódicos, hijos de la *opinión pública* desde el siglo XVIII. Además, intentó abrirse camino profesional como crítico, aunque era una profesión poco definida en España y mal pagada, a diferencia de lo que ocurría en otros países europeos. No faltaban modelos filosóficos y profesionales en los que mirarse.

El primer artículo, "Crítica literaria", contiene un programa y una toma de posición que después fue matizando y aprestando. Gustavo Adolfo había comprendido ya el maremágnum literario en que se encontraba la gran ciudad en años de transformación profunda de las mentalidades, sometidos los ciudadanos a incontables ofertas de entretenimiento que les llegaban desde los teatros, los periódicos, las colecciones y bibliotecas de las editoriales, las instituciones académicas revitalizadas y la misma vida callejera, donde no faltaban tampoco reclamos dignos de atención. La *vida moderna* urbana, con sus mil incitaciones y su paradójico vacío. Y Gustavo Adolfo se veía flaneando por Madrid como Baudelaire o Gautier lo hacían por París. O como el crítico Jules Janin. La inestabilidad vital del literato y de la literatura sometidas a cambios continuos cada vez más acelerados está en la base de aquella literatura periodística. El literato

1. Cito el texto aquí por Bécquer (2000: 757-761). Sobre el seudónimo Adolfo García, véase: Urbina, Rubio Jiménez, 2023. Suazo Pascual (Bécquer, 2020, I) no lo recoge entre los artículos de crítica literaria y artística en Bécquer, edición por la que cito las obras del poeta, señalando las páginas en el texto.

era apenas un peón en aquel mundo, aunque lo moviera el deseo de gloria, alentando su tenaz lucha: se le sacrificaba en cualquier movimiento de la partida sin mayor miramiento.

¿Qué hacer? Buscar asideros para ordenar el caos. Y ahí se hace evidente su formación clasicista sevillana formulada por los discípulos de Lista, que adecuaron la imagen del artista a los parámetros europeos que impulsaron la Ilustración y el Romanticismo, donde conceptos como "imaginación" y el paso de la consideración del artista de *ingenio* a *genio* tuvieron gran importancia. Los dos asuntos han sido explorados con relación a Bécquer, más la pertenencia de la imaginación becqueriana a la moderna imaginación romántica que la importancia del *genio* para explicar el proceso creativo y la crítica (Romero Tobar, 1986, 1992). El camino que siguió la introducción del concepto de genio en las letras españolas ha sido desbrozado por Román Gutiérrez (2019) y Comellas (2015, 2019), ahora solo hay que transitarlo. Muestran con claridad —y lo resumo brevemente— que los términos "ingenio" y "genio", que habían servido para caracterizar la función creativa, sufrieron un cambio extraordinario, una verdadera "mutación" —el término es de Comellas— en el Romanticismo que afectó de lleno al concepto de autor. Si bien antes el *ingenio* se asociaba al talento individual, ahora, con el ensanchamiento de los dominios de la imaginación y el impulso a la creatividad entendida como una fuerza anímica de alcance trascendente surgida de la interioridad humana profunda, el "genio" se consolida como el término que define el arquetipo del poeta y en general del autor, reuniendo en él imaginación, sublimidad, inspiración, originalidad y rebeldía contra las reglas establecidas en la creación artística y con proyección en otros ámbitos, como la política.[2]

Las traducciones de Blair y Batteux afirmaron la superioridad del *genio* sobre el *ingenio* y el gusto que le era afín. Se desbordó la contención neoclásica y el *genio* o la *genialidad* se vieron como una categoría espiritual y hasta divina, que no se adquiría por técnica, sino que era una cualidad innata. Alberto Lista en su Academia contribuyó a la difusión de esta visión del artista. Basta recordar el lema de la Academia: "Para ser buen poeta no es suficiente el buen gusto sin el genio". Gustavo Adolfo hizo suya la idea de que el poeta es un genio natural y es capaz de comunicar a los otros el sentimiento de que está poseído, gracias a las reglas del arte. La condición divina del creador está en el meollo de la discusión. No se trataba de negar o de aprisionar al *genio*, sino de que el gusto, las reglas, dirigieran su creatividad. La invención del *genio* es hija de la inspiración, pero la composición lo es del talento y del arte. Quizá la expresión que lo resume en Bécquer es aquella de "Cuando siento, no escribo", incluida en las *Cartas literarias a una mujer*, si se explica convenientemente su sentido.

Esta concepción del artista impregna la formulación del papel de la crítica literaria y del crítico en "Crítica literaria" y en los otros artículos de la serie. En

2. En esta se suele utilizar el término "héroe" (Sánchez García, 2018).

este cuenta un suceso ocurrido en París que el arte debía señalar en su opinión "con una piedra blanca" y "la crítica recordará eternamente en él uno de sus más gloriosos triunfos" (531). Este triunfo fue el descubrimiento por Jules Janin de la célebre actriz trágica francesa Elisa Rachel Félix, actuando en el modesto teatro Gymnase cuando era una adolescente. Lo fascinó con su interpretación, y se convirtió entonces en su mentor crítico. Viéndola interpretar se le reveló su *genialidad*, esa cualidad natural inseparable del gran artista. Aunque Bécquer desdibujó las líneas, el artículo recrea el capítulo II de *Rachel et la tragédie* (1859), de Jules Janin, el "crítico famoso hoy en toda Europa, y ya entonces ventajosamente conocido en el mundo literario" (530), al que pone nombre al concluir su artículo: "La última palabra de esta historia hace poco que se ha dicho: Julio Janin la pronunció al colocar en nombre de la Francia y del arte los laureles de Talma sobre la tumba de Rachel" (533). Y aún añade después unas frases del discurso funeral de Janin que sintetizaban su valoración como crítico de la actriz: "Nosotros no vacilaremos un instante en cambiar la gloria de haber derrocado un coloso de deslumbradora ignorancia por la justa satisfacción de haber hecho brillar al sol de la justicia un átomo de genio oscurecido" (533). Janin necesitaba en tan señalada ocasión hablar de sí mismo tanto como de la difunta, reclamaba su *genialidad* como crítico que la descubrió frente a la ceguera y el desdén de los más.

Elisa Rachel Félix (1821-1858) en efecto había muerto antes de cumplir los treinta y siete años, el 3 de enero de 1858, enferma de tuberculosis —enfermedad emblemática del Romanticismo—, tras años de triunfos absolutos en la Comédie pero viviendo también en los últimos un grave descalabro personal y profesional, que se cerró tras su muerte con la subasta pública de sus bienes. Fue una muerte temprana, de artista *malograda* tras haber reinado en la Comédie, y era el emblema de la recuperación del repertorio clásico francés después de las turbulencias de los dramas románticos. Encarnó el genio escénico francés durante el periodo imperial. Sus exequias y el entierro en el cementerio de Père Lachaise tuvieron un boato excepcional, de funeral de realeza más que de artista, y pronunció el elogio fúnebre Jules Janin, "el príncipe de los críticos".[3] Había sido su mentor y ahora cerró su fulgurante trayectoria con el discurso funerario. Enseguida escribió una biografía de la actriz, que concluyó a finales de aquel verano y se publicó en 1859 en una lujosa edición de cuatro mil ejemplares ilustrada con fotografías; se vendió bien y hoy es muy codiciada por los bibliófilos.[4]

La muerte de Rachel repercutió en toda Europa, y también en España se encuentran narraciones del triste final de la actriz y del suntuoso funeral.[5] Desaparecía una actriz *genial* y es el motivo por el que Bécquer la toma para explicar

3. Jules Janin contribuyó a su sacralización artística con artículos y con su biografía (Janin, 1859). El capítulo final es un panegírico absoluto (501-524) y se cierra con su elogio fúnebre.

4. Una visión actualizada en VV. AA. (2004).

5. Un estudio detallado en Girard (s.f., s.e.). En España: R. S. (1858) y *La América* (24/1/1858, p. 9). Todavía años después, en Pastor de la Rosa (1863).

que la misión del crítico ante todo era descubrir *el genio*. Bécquer presentó a Janin entrando en el teatro Gymnase un poco al azar, huyendo del aburrimiento callejero, a ver una modesta compañía en una función de final de temporada, que se ejecutaba con unos pocos espectadores extranjeros, unas tres docenas de menestrales y varias personas de la casa; y aun así se produjo el milagro del descubrimiento de un *genio*:

> El eco de una voz, cuyo timbre particular le pareció reconocer vagamente, vino a arrancarle de sus pensamientos. Un nuevo personaje del drama acaba de entrar en la escena: interpretábalo una joven desconocida para él, pero en la pureza de aquellos sonidos, que recorrían sin esfuerzo la infinita escala de la pasión y el sentimiento, en el eco, metálico y vibrante unas veces, velado y sordo otras, de aquel órgano poderoso y flexible, había una fascinación, un encanto tan inexplicable que no pudo menos de incorporarse en su asiento, merced a un impulso maquinal, fijar los ojos en la escena y prestar oído. Su interés fue haciéndose gradualmente mayor a medida que la fábula dramática se desarrollaba. Efectivamente, en la movible fisonomía de aquella mujer; en la intensidad de su mirada, en el armonioso y extraño eco de su voz; en sus movimientos, en su paso, en su aire, en toda ella descubría el análisis del observador algo que la elevaba por cima de la esfera en que se revuelven y agitan, confundiéndose entre sí, las inquietas olas del inmenso océano de las vulgaridades. Hasta su manera de decir, ya cortada, brusca e incisiva; ya noble, sentida y fácil; su acción, sin mesura matemática, su estilo, sin énfasis, conocíase que era inspirado, propio, exclusivo de su talento; forma natural con que se revestían sus ideas para revelarse. No era aquella pauta de ninguna escuela, la imitación de ningún género, la parodia de ningún actor célebre, vicio tan común en la mayor parte de los que comienzan sus estudios en este arte difícil (531).

Las últimas frases son idénticas a las utilizadas por los seguidores de Lista para definir el *genio*: "su acción, sin mesura matemática, su estilo, sin énfasis, conocíase que era inspirado, exclusivo de su talento; forma natural con que se revestían sus ideas para revelarse". El *genio* es un don natural en esta tradición. Con estas palabras narró Bécquer el desvelamiento del genio de Rachel ante los ojos asombrados de Janin. Glosó Gustavo Adolfo la célebre función, reescribiendo la narración que de ella acababa de publicar Janin en el capítulo II de su biografía. Janin resume la fábula de la pieza y describe a Rachel, que interpretaba a una joven, copiando la crónica que escribió entonces:

> [...] avec beaucoup d'âme, de coeur, d'esprit, et très-peu d'habilité; elle a naturellement le sentiment du drame qu'on lui confie, et pour le comprendre, son inteligence lui suffit; elle n'a besoin du leçons et des conseils de personne. Nul effort, nulle exageration, point des cris, point des gestes; une gran sobrieté dans tous les mouvements de son corp et de son visage; rien qui ressemble à la coquetterie, au contraire, quelque chose de brusque et de hardi, de savage même dans le geste, dans la démarche et dans

> le regard: voilà Rachel. Cette enfant, qu'a déjà la conscience de la verité dans l'art, s'habille avec une scrupuleuse fidélité de costume; la voix et rangue et voilée comme la voix d'une enfant, ses mains son rouges comme les mains d'une enfant; son pied est comme sa main, peu formé encore; elle n'est pas jolie, mais elle plaît; en un mot, il y a un grand avenir dans ce jeune talent, et déjà (voilà pour le présent) il y a beaucoup de larmes, d'intérèt et d'emotion (Janin, 1859).

El *genio* permanece escondido hasta que alguien con sensibilidad suficiente lo descubre. En el caso de Rachel precedido de una vida oscura y miserable, sin que nadie se diera cuenta de "la lucha que sostenía con la helada indiferencia, las ardientes lágrimas de amargura y decepción que nublaban sus ojos en la soledad y el silencio" (531). Y el discurso becqueriano entonces se tiñe de autobiografismo, él mismo andaba empeñado en que su *genio* fuera reconocido y no es difícil aplicarle a él las palabras que asigna a Rachel:

> Hasta entonces una voz secreta que se levantaba del fondo de su conciencia le había gritado "¡Adelante!", y aunque desgarrándose los pies con los agudos zarzales de la senda, había proseguido sin vacilar su marcha; hasta entonces, como en una visión sobrenatural, lejos, muy lejos y a través de las oscuras nieblas que la rodeaban, creía haber distinguido un ardiente foco de luz al que se sentía impulsada como hacia su centro por una misteriosa e incontrastable fuerza de atracción; pero ya comenzaba a desfallecer [...]. Todos los genios que tienen que abrirse paso a través del vulgo, todas las cabezas privilegiadas a quienes les es necesario conquistar palmo a palmo el terreno que la prevención o la ignorancia defienden contra sus esfuerzos generosos, que en ese combate sordo y horrible de todos los días, de todas las horas, de todos los momentos, compran a precio de una tortura o de una lágrima cada hoja de laurel con que un día han de ceñir su frente, experimentan cuando los fatiga el cansancio de la lucha esas amargas y dolorosas reacciones. Instantes rápidos, pero crueles, en que se suceden la postración al ánimo y el desaliento a la esperanza; en que su fe se debilita, en que dudan de sí mismos, y creyéndose el juguete de una alucinación ridícula o de un loco orgullo, vuelven los ojos al cielo y preguntan a Dios, "¿Por qué me has engañado?" (532).

El texto es de una densidad admirable. Se entrevera con temas recurrentes en la obra de Gustavo Adolfo. Seminalmente están algunas de sus *Rimas* más célebres, como la LXVI y su desolada visión de la vida caminando "desgarrándose con los agudos zarzales de la senda", a través de "oscuras nieblas" (Bécquer, 2004, 118-119). No obstante, ante todo, atraviesa el texto un asunto central en la obra de Bécquer: los sueños de gloria congénitos al *genio* por su divinidad. Y se adivina un asomo de duda de alcanzar la gloria por desfallecimiento. En la frase que cierra el párrafo transcrito resuena el desamparo del artista en el "¿por qué me has engañado?" donde late el evangélico "Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" de Jesucristo crucificado en el Gólgota. El don del *genio* es a la

vez una maldición y un estigma cuando se vive en una sociedad que es vulgar e incapaz de apreciarlo. Estas ideas subyacen también en la rima VII:

> ¡Ay! —pensé— ¡cuántas veces el genio
> así duerme en el fondo del alma,
> y una voz como Lázaro espera
> que le diga: "Levántate y anda"! (Bécquer, 2004: 82).

Nuevamente recurre al *genio* para explicar la singularidad del artista y se insinúa la importancia del impulso creativo y del acompañamiento de la crítica que valora y apoya sus escritos. La narración del suceso de la revelación de Rachel a Janin es desbordada por otros asuntos y la afirmación de la existencia del *genio*, cuya principal cualidad es la capacidad para crear que lo diviniza (532). La misión de la crítica es transmitir a los demás la presencia del *genio* en el texto que se analiza o en el espectáculo que se comenta. La historia de Rachel es semejante "a las parábolas de la Escritura" (533) y encierra enseñanzas que Bécquer consideró importante explicar cuando tomó la resolución de lanzarse por "el espinoso sendero de la crítica" (533), "ese ingrato terreno en el que se siembran verdades y se recogen odios" (533), salvo en ocasiones, como la referida, en que a la muchedumbre no le queda más remedio que reconocer su mérito. El ejercicio de la crítica literaria requiere fe en que se podrá descubrir y revelar a los demás la labor de los *genios*. Por desgracia, señala Bécquer, en España "salvo algunas honrosas excepciones, no se ha comprendido de esta manera la misión de la crítica" (533); quienes cultivan las artes no sienten alrededor el apoyo de críticos sagaces que alienten la creación de los genios, que se esfuercen buscándolos. La crítica en España funciona con "elogios de plantilla, fórmulas oficiales de los compromisos y las exigencias de la amistad o el temor" (534). Él reclamaba que debía cumplir una función más elevada, semejante a la crítica francesa que ya había atravesado el Pirineo:

> [...] y viene a añadir una nueva forma a las que ya poseemos para vestir la idea; salud al relámpago del ingenio que salta, deslumbra y chispea en la conversación; que imprime al libro ese carácter ligero, vago y gracioso, ese estilo brillante, cortado y breve, en que el pensamiento del autor se retrata con toda la misteriosa poesía, con toda la fascinadora volubilidad con que las ideas se levantan, cruzan y se reflejan en su mente (534).

Esta manera de entender la crítica era más moderna. Gustavo Adolfo se declaraba cosmopolita en literatura, dispuesto a favor de todo lo bueno, viniera de donde viniere. Atento a la revelación del *genio* y también al *esprit* francés hijo de los nuevos tiempos, siempre y cuando no se perdiera su esencia, porque "así como lo sublime se encuentra a un paso del ridículo, la imitación de la parodia, el chiste de la bufonada, y la sonrisa de la mueca se hallan a una línea" (534). Es

decir, se mostraba abierto a las grandes creaciones y también a otras, alegres y hasta traviesas hijas del bullicioso espíritu del siglo, siempre que no adoptaran formas banales y degradadas. Por el contrario —por ahí repunta su actitud clasicista, abierta a lo nuevo, pero clasicista al cabo—, la crítica debía ser:

> Paladín del buen gusto, emblema de la verdad y la justicia, símbolo popular de la filosofía, venerable código de axiomas literarios que la observación y la experiencia de los siglos que han dejado de existir nos legaron por herencia al desaparecer, la crítica, una, inmutable, inflexible, como la razón de donde dimana, debe expresarse con un lenguaje severo y digno del sacerdocio que ejerce.
>
> Nosotros así lo hemos comprendido; y al bajar hoy por primera vez al palenque de la prensa para combatir a la sombra de su pendón, solo con armas de buena ley lo haremos. Acaso nuestra insuficiencia, pues nunca se sabe lo bastante para entrar completamente seguro en un terreno tan resbaladizo, nos hará deslizar sobre algún error; pero abrigamos la firme idea de que nuestras palabras a nadie herirán personalmente. Respetamos mucho el sufrimiento de las santas horas de trabajo y vigilia del escritor, respetamos mucho la ansiedad, la esperanza y la buena fe con que el artista vierte su inspiración ante el severo tribunal del público y aguarda su fallo, el disculpable cariño con que, siquiera sean estos defectuosos, mira y halaga a los hijos de su mente, para arrojarle por toda lección un sarcasmo, por todo consuelo una carcajada (535).

Aquí el poeta romántico cede la palabra al maestro Francisco Rodríguez Zapata y se impregna de su estilo de predicador. La necesidad de embridar las palabras con "buen gusto", el respeto por las enseñanzas de los clásicos, la defensa de la racionalidad, el alejamiento de la sátira cruel y del sarcasmo remiten a los maestros sevillanos. Y encontramos la semilla de otro escrito posterior fundamental como es la "Introducción sinfónica" en la alusión a como el escritor, tras un gran esfuerzo y mucha ansiedad, con buena fe "vierte su inspiración ante el severo tribunal del público y aguarda su fallo [...]" (535). En su comienzo ya estaba todo Bécquer. La semilla recién brotada anunciaba la frondosa planta final.

Una cuestión lateral, pero de interés, es si el crítico no era también un *genio*, "un hombre superior, un verdadero intérprete de la crítica analizadora y elevada" (532), que camina "por su misma senda y al pasar" descifra "el misterioso jeroglífico que Dios graba en la frene de sus predilectos" (532). Dotado en consecuencia de una percepción especial del fenómeno estético, Janin, desde su tribuna de los lunes en *Le Journal des Débats*, marcó durante décadas el gusto parisiense. En España antes de 1850 se habían traducido tres novelas suyas y se le veía como el crítico más adecuado para presentar la vida de las ciudades populosas, y en concreto la babel de París; todos elogiaban su estilo, incluidos Baudelaire y Gautier. Se le consideraba el más poético de los críticos, moderno e im-

presionista. Me pregunto si Bécquer no lo consideró un modelo posible.[6] Creo que sí y que en esa dirección apunta su defensa del *esprit* francés.

Si el crítico era poeta, nada más natural que su *genio* se manifestara al escribir crítica. La crítica no es un ejercicio vicario o subalterno de la creación artística. La crítica puede ser obra de arte: se diluyen barreras y una compleja red de vasos comunicantes distribuye su divino líquido por todos sus escritos. De aquí que no solo en los grandes textos —peligrosamente sacralizados—, sino también en otros en apariencia menores, verdaderas *causeries*, afloren los temas y preocupaciones más hondos formulados con singular finura poética. La crítica había salido a las calles gracias a la prensa y tenía una misión que cumplir.

Cuando cuatro años después firmó "La crítica" con Luis García de Luna en *Espíritu*, el punto de arranque fue la constatación de que vivían "esencialmente una época de crítica" y de escasa inspiración y genio. El periodismo era más bien de opinión pública poco fundada y hasta degradada. Se centró en comentar dos tipos de crítica dominantes en España:

> Una, la que se hace por los periódicos de nuestra patria, en donde la pasión política unas veces, la ignorancia otras, la envidia muchas, la ligereza siempre, guían la pluma de nuestros articulistas, y así salen esos juicios irreflexivos, de los que puede decirse que ensalzan cuando vituperan, y rebajan cuando elogian. Y la otra, más rastrera todavía, es la que se hace en las mesas de los cafés, de la cual no descenderíamos a ocuparnos, pues no merece ninguna seria atención, si no supiésemos lo que influye muchas veces en la opinión pública una especie cualquiera vertida en esos círculos de donde pasa a otros sin examen, concluyendo por formar su atmósfera, bien prodigando un elogio inmerecido o bien censurando una falta que no existe.
>
> Alrededor de la mesa de un café veis sentados a varios jóvenes, generalmente de aquellos a quienes Cadalso llamaba *eruditos a la violeta*, que con mayor osadía y creyéndose severos Aristarcos, lo mismo censuran y vituperan de la manera más enfática un pobre romance de un poetastro, que la más acabada obra de un autor de reputación universal (Bécquer, 2000: 758).

En esta crítica degradada que rechazaban aún había un grupo más grave: el de quienes opinaban sobre obras literarias, sobre todo dramáticas, sin haberlas visto dejándose llevar por simpatías o antipatías políticas en relación con los autores. En Larra encontraban el modelo de crítico, agudo en el manejo de la sátira, pero que supo alejarse de ella cuando juzgó grandes obras literarias, como los dramas *Antony*, el *Trovador* y *Los amantes de Teruel*. Ahí se distanciaba de la sátira y aplicaba su saber a explicarlas racionalmente.

6. Sobre su presencia en España, véase: Soria Ortega, 1983.

Como crítico literario, Gustavo Adolfo se movió entre la crítica seria de obras de interés y la *causerie*, siguiendo el *esprit* francés, movido por la pasión de explorar (Pageard, 1995) y con un conocimiento del periodismo francés que debe ser más estudiado. Me voy a referir desde aquí solo a algunos aspectos de otros tres artículos de la serie publicada de *La Época*. Dos tratan sobre la ópera convertida en zarzuela, *Zampa o la esposa de mármol*, con libreto de Melésville y música del maestro Hérold (libreto adaptado al español por Narciso Serra y Miguel Pastorfido [1859]);[7] y el otro, acerca de *La novela de la vida*, arreglo de la comedia en cinco actos y siete cuadros de Feuillet, *Le roman d'un jeune homme pauvre*, que habían llevado a cabo Isidoro Gil Baus y José María Larrea (Feuillet, 1859).

El arreglo español de *Zampa* se cantó en varias ocasiones en el teatro de la Zarzuela durante los últimos meses de 1859 a partir de su estreno, el 1 de septiembre, que abrió la temporada, con once representaciones a lo largo de aquel primer mes. La obra se volvió a cantar esporádicamente en octubre, noviembre y diciembre; y ya en 1860, el 7 de enero (Vallejo, Ojeda, 2002: 125 y ss.).

Los dos artículos de Bécquer corresponden a la primera tanda de funciones en septiembre y, por tanto, son resultado de sus primeras impresiones tras escuchar la ópera convertida en zarzuela: "Zampa o la esposa de mármol" (8 de septiembre) y "El maestro Hérold" (14 de septiembre). Fueron artículos escritos tras asistir al espectáculo, aunque la ópera formaba ya parte del repertorio operístico romántico y fue este el primer aspecto que destacó, proponiéndosela a los compositores jóvenes españoles como modelo, resaltando que el maestro Hérold había encerrado "en el estrecho círculo que el carácter de su partitura le permitía" (536) "la idea del autor de Zampa y ha desarrollado su pensamiento musical con unas formas tan grandiosas y originales, que imprimiéndole ese sello de la fantástica poesía peculiar de las creaciones de Meyerbeer, aunque por diferente camino, ha llegado a la misma meta: la de la perfección" (536). Convergían en *Zampa* los trabajos de dos *genios*: el poeta Melésville y un músico, el maestro Hérold. Una vez más, Bécquer llamaba la atención sobre el proceso creativo y el abismo entre la idea y la forma que tanto le obsesionó. Se centró en la explicación de cómo la temática era una variante de la leyenda sevillana de don Juan Tenorio llevada por los soldados españoles en el siglo XVI a Sicilia, donde después habría sido reformulada, variando su naturaleza:

> A la severa grandeza del hombre ha sustituido la fascinadora poesía de la mujer; el hidalgo español ha hecho lugar al bandolero corso; el misticismo se ha eclipsado ante la pasión. El comendador de piedra simboliza la inflexible justicia de un Dios tremendo; la amante de mármol, los celos temibles de una italiana ardiente. Aquel venga la religión escarnecida; esta, el amor burlado, razón por la que al transformarse gana en ternura y sentimiento lo que pierde en honor y majestad (536-537).

7. Puede verse un análisis detallado en: Rubio Jiménez, 2008.

Melésville encerró todo esto en la ópera cómica, creando escenas con situaciones altamente musicales, aunque ahora pudieran parecer inverosímiles por los cambios de gusto. Los responsables del libreto español, Serra y Pastorfido, habían variado el libreto francés y Gustavo Adolfo se llenaba de dudas considerando que su labor era ante todo de divulgación para el público español, pero sin la intensidad del libreto originario, aunque con aciertos:

> Las escenas de Zampa y Alfonso en el segundo acto; la de Camila y el primero de estos en el tercero, y la magnífica tirada de versos en que Daniel refiere a su capitán el cómo arrojó al mar la estatua de Albina, son en cambio tan superiores en ideas, elevación de estilo y carácter dramático a los del original que sustituyen, que a ellas solas se deben el que las figuras de los personajes se destaquen en el cuadro de la versión española, más distintas, más vigorosas. Pero estas pinceladas maestras, que han hecho del carácter del contramaestre un tipo quizás exagerado, pero completo, no han podido borrar de un todo en el de Zampa la huella del bandido vulgar que le imprimió Melésville. Aunque en sus pensamientos se adivina el sombrío Lara de Byron, en sus acciones casi siempre se retrata el Diego Corrientes de los romances (537-538).

Estaba planteando asuntos como la *palabra musical*: ya no solo la convergencia de palabra poética y música, que en la obra francesa encontraba cumplidas, sino hasta qué punto el arreglo a otra lengua afectaba a su permanencia. Era otra obra, aunque puesta en escena con esmero, tanto en la parte musical como en las decoraciones de Muriel:

> [... de] bastante efecto, aunque como a la mayor parte de las ejecutadas siguiendo el estilo de la escuela francesa, el abuso de tintas, efectos de luz y licencias, perspectivas de pura convención, las hace más brillantes que verdaderas, más deslumbradoras que de mérito positivo. Este género, sin embargo, exige una fantasía y un conocimiento de los efectos que esperamos alcanzará el señor Muriel si estudia sus obras con la fe que lo viene haciendo de unos años a esta parte (539).

En "El maestro Herold" vuelve Gustavo Adolfo a la identidad del *genio* y a cómo se produce el proceso creativo, situando su escrito a medio camino entre el relato y la crítica. Imaginaba en un atardecer melancólico a Hérold en su estudio trabajando en la partitura de *La ilusión*:

> Poco a poco las letras de esta palabra comenzaron a destacarse y a brillar entre las sombras, como esas manchas de colores guarnecidas de fuego que flotan en el vacío delante de los ojos después que se cierran deslumbrados por el sol. La palabra hirió al sentimiento; a su conmoción se levantó una idea, y aquella idea, despertando a sus hermanas que dormían en el fondo de la memoria, comenzó a desarrollarse y a tomar formas perceptibles a la mente. Las muertas ilusiones de su juventud comenzaron entonces a incorporarse y a cruzar por su imaginación, semejantes a esas legiones

> de fantasmas que, rompiendo el mármol de sus tumbas y envueltos en sus blancos sudarios, hienden silenciosas las tinieblas de la noche evocadas por un conjuro.
>
> ¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz solo a ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida? (540).

Se trata de un texto de gran densidad y germinativo, como si fuera la "Introducción sinfónica" concentrada: el magma de la imaginación se revuelve y arroja al exterior sus creaciones; la dificultad para darles forma, la insuficiencia del lenguaje para expresar las ideas, para atarlas con un *hilo de luz*, la célebre imagen que tanto usó Gustavo Adolfo y analizó con brillantez Caparrós Esperante (1991). Traza una breve semblanza del músico y de su trayectoria, repasando sus obras y su desilusión por la falta de reconocimiento de su talento y cómo le angustiaba "morir desconocido", "morir sin gloria"; le parecía que "Esto era horrible" (541). Así las cosas, se presenta en su casa Melésville con el libreto de *Zampa*, que ofrece al músico con estas palabras: "he formado un cuerpo inanimado aún, pero capaz de contener un alma grande. Falta que el genio de la armonía le infunda la vida con un soplo misterioso" (542).

Hérold, que conocía Nápoles, tal vez comprendiera la acción que se desenvuelve allí "palpitante, encendida como la atmósfera de fuego de aquel país" (542). Y en efecto, Hérold se siente invadido por la inspiración y su mirada se ilumina con un suave reflejo de felicidad, hasta tal punto que: "La inspiración resplandecía a través de sus facciones, como la luz en una lámpara de alabastro" (542). Es decir, la inspiración viene de dentro, de la imaginación, y transfigura al artista. En ella se habían depositado antes sensaciones que, transformadas por la imaginación, salían ahora al exterior convertidas en melodías gracias a su *genio*. Y para explicarlo mejor recurre a una anécdota con una nueva imagen que explica la fuerza del *genio* interior. Le cuenta a Melésville, como aprendió en Nápoles, cómo sabían las gentes que iba a producirse una erupción del Vesubio:

> —¿En qué conoce —le pregunté a una aldeana— que el fuego hierve oculto en el seno de la tierra, próximo a estallar en raudales de lava y humo?
>
> —Miradlo —respondió—; en que los lirios de mi jardín se mecen sin que suspire la brisa del golfo (542).

Una vez más, cabe señalar una recurrencia con un texto posterior, la breve rima XXII, en sus dos últimos versos:

¿Cómo vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón?
Nunca hasta ahora contemplé en el mundo
junto al volcán la flor (Bécquer, 2004: 92).[8]

A Melésville se le revela en esta anécdota que Hérold ha comprendido el libreto en el que ha dado forma a su sueño consistente en "fundir en una sola concepción la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festín y el helado féretro del funeral; idea gigante a que solo Shakespeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones" (542).

Hérold estudió el libro y le puso música y así "pudo al fin ceñir el laurel en su frente abrasada por la calentura" (543); había triunfado, aunque muriera tres años después devorado por la tisis. En el final del relato, Bécquer carga las tintas para referirse a aspectos que corresponden a la imagen más tópica del artista romántico *malogrado*: la muerte temprana por la tisis adquirida en sus años de miseria y privaciones.

Es un relato de la manifestación del *genio* paralelo al que hacía, en "Crítica literaria", del genio de Rachel cuando se le reveló a Janin. Bécquer asume aquí un papel semejante y se presenta como pregonero del genio del maestro Hérold, que viste con galas musicales magníficas el "cuerpo inanimado" todavía del libreto de Melésville. El asunto vuelve a comparecer en otros escritos de Bécquer, como "Los maniquíes" (*El Contemporáneo*, 15/2/1860).

La comedia *La novela de la vida* se estrenó el 17 de septiembre de 1859 en el teatro del Príncipe y se repitió los días 18, 19, 20, 21, 22 y 23. Se repuso los días 8 y 9 de noviembre. Ya en 1860 se citan con el título originario, *Le roman d'un jeune homme pauvre*, cuatro funciones los días 17, 18, 19 y 24 de abril en el teatro Francés, como parte del repertorio de una compañía francesa (Vallejo, Ojeda, 2002). El artículo de Bécquer "Crítica literaria. *La novela de la vida*" (del 21 de septiembre de 1859) corresponde a los días del estreno del arreglo de la comedia francesa. Escrito, por tanto, al hilo de la actualidad.

Feuillet había publicado la novela *Le roman d'un jeune homme pauvre* con gran éxito en 1858 y después la convirtió en una comedia en cinco actos y siete cuadros; la estrenó el 22 de noviembre de 1858 en el Théâtre du Vaudeville de París, y la publicó en la editorial Michel Levy en 1859. Narrada en primera persona y con cierto aire de diario, la novela presenta las vicisitudes de Maxime Odiot, perteneciente a una familia aristócrata arruinada, que para subsistir acepta el puesto de mayordomo con la familia de advenedizos Laroque d'Arz. Sus buenos modos hacen que conquiste a la hija Marguerite, quien, sin embargo, pensando

8. Y en la rima XVIII, cuando presenta a una mujer que, fatigada del baile, se detiene y apoya en su brazo. Dentro el corazón daba lugar a este temblor, pero aún contenido, de la pasión: "Entre la leve gasa | que levantaba el palpitante seno, | una flor se mecía | en acompasado y dulce movimiento" (Bécquer, 2004: 90).

que se trata de una estrategia de cazadotes, se casa con M. Bevallan, un hombre brusco y maleducado. El desarrollo de la narración va mostrando sus cualidades de hombre bien educado a la par que se censuran las carencias de los nuevos ricos.

Como otras obras de éxito en Francia, fue traducida y adaptada con libertad a la escena española por Isidoro Gil y Baus y José María Larrea, comenzando por el título al que Bécquer puso objeciones porque distraía la atención de su asunto central: las vicisitudes de un hombre joven pobre. El nuevo título le daba un alcance general y abstracto que no respondía a su contenido. La adaptación situó la acción en Madrid y en una finca de Tolosa, acomodando personajes y situaciones a las costumbres españolas. El crítico encontró que se mantenían en su forma rasgos estructurales originarios:

> [...] ajustada a la nueva manera francesa de presentar cuadros más o menos completos, en cada uno de los cuales se dibuja el personaje principal que camina al frente de la acción entre un grupo de personajes secundarios que contribuyen a ponerle de relieve, tiende en su estructura, en la combinación de las escenas y en el corte especial de los actos a producir el efecto de esas novelas en que la curiosidad nos conduce palpitante de uno en otro capítulo, buscando el desconocido desenlace de una fábula más interesante en su fondo que verdadera (544).

Las versiones escénicas de novelas de éxito eran habituales y Bécquer no dudaba en esta ocasión de que: "Asistir a su representación equivale a leer una novela de Méry en los folletines de un periódico" (544).[9] Es decir, las escenas se acercaban a las entregas de los folletines y utilizaban los mismos recursos en la forma y en el trazado de los personajes, en el pensamiento y en los detalles, que eran minuciosos, oportunos y "verdaderos hasta la verdad de la fotografía con frecuencia, delicados siempre, o con muy corta excepción" (544).[10]

Del protagonista recalcaba que encarnaba los sueños de la juventud cuando "la imaginación es una parte esencial de nuestra existencia, pues sus sueños dividen, como el sueño de Byron, en dos nuestra vida, una la real y otra la imaginaria" (543); y se preguntaba: "¿quién no ha forjado una novela en su mente? Novela en que nosotros mismos somos los héroes, en cuyo discurso nos revestimos de todas las prendas personales más brillantes y fascinadoras, en cuya trama los sucesos se subordinan a nuestra voluntad conspirando al logro de nuestros fines" (543-544).

9. Joseph Méry (1797-1866) fue periodista, poeta y dramaturgo, muy conocido. Colaboró entre otros con Gérard de Nerval.

10. En *El Correo de Ultramar* (XIV, n.º 356, p. 1859) se interesaron también por este carácter mixto entre novela y drama, aunque juzgaban que las escenas eran demasiado largas, si bien estaban escritas con agradable gracia. *La América* (24/12/1859, p. 11) la consideró una pieza interesante, con sana moral y mérito literario; y señaló que había sido bien ensayada.

La comedia respondía "en su fisonomía" y en su pensamiento a los del autor, cuyo "genio observador y filósofo" se descubría:

> [...] al trazar los diversos caracteres de los personajes, que contribuyen al desarrollo de la fábula con solo moverse dentro del círculo de acción que su importancia les determina; pues si exceptuamos el del héroe, que, sobre ser hasta cierto punto imaginario, es conocido y casi sin otros rasgos que le distingan que los de todos esos perfectos, oportunos, valientes y habilidosos personajes, protagonistas de todas la novelas, la originalidad, el relieve y la perfección de cada uno de los tipos es tan grande, que solo con aislarlos y darles el conveniente desarrollo pudiera hacerse de ellos una obra dramática (544-545).

Es decir, al comentario de la comedia aplicaba la noción de *genio*, que ya se ha visto referida a géneros más elevados. Genialidad en todo caso contrapesada por un buen conocimiento de las claves genéricas. Y continuando esta descripción del genio de Feuillet destacaba su habilidad en conducir el diálogo, que era ingenioso y vivo como el de Teodoro Barriere, "combinados con la naturalidad y el buen gusto de Dumas, hijo" (545), salvo en algunos momentos en que la manía por filosofar adquiría un aire profundo y sentencioso.

Gustavo Adolfo iba ampliando sus referencias culturales atento a las grandes obras del pasado —cita a Byron— y a la literatura francesa contemporánea: los folletines de Méry, las obras teatrales de Theodore Barriere y Dumas hijo. Más aún, al hablar de la interpretación por parte del señor Catalina del tipo del marqués de Valle Umbrío —un complejo personaje—, recurría a compararlo con las figuras más etéreas de Flaxman:

> Semejante a esas figuras aéreas de Flaxman que se deslizan sobre la superficie de la tierra, la tocan algunas veces con la punta de sus pies, y sin embargo no se apoyan en ella completamente: figuras que, sin andar como los hombres ni volar como los ángeles, las vemos flotar indecisas como la niebla de los lagos que baña el viento sobre el haz de las aguas, tan pronto sus pensamientos se elevan y tocan en melancólicos, conmovedores o sublimes, tan pronto descienden y, revistiéndose de la forma social, aparecen irónicos, festivos o naturales (545).

La tensión entre lo más elevado e ideal y lo más bajo y cotidiano impregnaba la comedia y para explicarlo recurría a una comparación artística con las obras de Flaxman. Es una de las primeras veces que en la obra becqueriana encontramos la descripción de esas figuraciones etéreas a que recurrió tantas veces en *Rimas* y *Leyendas* para expresar lo más elevado. Y también en sus dibujos, donde Flaxman fue un modelo recurrente.

En España el célebre escultor y grabador inglés John Flaxman (1755-1826), que encarna el neoclasicismo, pero abierto a las búsquedas románticas sintonizando con artistas como William Blake, era cada vez más operativo. Se ha seña-

lado su influencia en Goya, que copió algunos de sus dibujos para la *Divina comedia* a comienzos de siglo, y en algún cuadro, como *La muerte de Viriato* (1807) de José de Madrazo (Arias Anglés, 1985; Matilla y Villena, 1995; Pellicer, 2021). Mientras Bécquer escribía estas palabras, el grabador barcelonés Joaquín Pi y Margall (1859-1860) acababa de publicar el primer tomo de las *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno*. Es posible que Bécquer tuviera la obra en sus manos y copiara alguna de sus figuras aéreas y las reinterpretara en dibujos donde plasmó sus ensoñaciones, aunque quizá remiten más a los grabados para la *Divina comedia*, recogido en el tomo segundo de la obra.[11]

La trepidante vida cultural madrileña ponía a su alcance una enorme cantidad de obras artísticas con una inmediatez extraordinaria, y él, que desde niño había demostrado una porosidad intelectual asombrosa, las iba encajando en su sistema con naturalidad y perspicacia. Iban cayendo en su imaginación y de ahí saldrían en los años siguientes convertidas en quién sabe qué y cómo. El Madrid *moderno* difería menos de lo que se ha dicho de grandes urbes modernas europeas como París y Londres. Y, como apuntábamos, por sus calles andaba flaneando, como podían hacerlo por París Baudelaire o Gautier, el joven escritor andaluz. Y así su literatura no disuena de la que se hacía en otras partes de Europa.

A la crítica le otorgaba diferentes valores: ante todo su papel de descubrimiento del *genio* y de cómo este cuajaba en obras concretas. Una vez descubierto el *genio*, el crítico debía ejercer un papel de mediador entre él y el público. Bécquer situaba al crítico en una zona fronteriza: por una parte, con algo de *genio* él mismo y capaz de descubrir lo genial; y por otra parte, siendo capaz de dar forma apropiada en sus críticas de estas revelaciones, lo cual nos deja a un paso de la crítica como obra de arte que tanto se debatió en aquellas décadas. Sintonizaba con obras que planteaban la creación artística y las condiciones de vida de los artistas con una visión trágicamente romántica de su destino: dioses malditos dotados del don de la creación, pero destinados a una vida atormentada y faltos las más de las veces de reconocimiento. No era difícil que lo hiciera si se tienen en cuenta las duras condiciones en que ejerció su profesión de escritor de periódicos a sabiendas de que llevaba algo divino dentro. El propio concepto del artista y del crítico como *genios* sufrió un rápido desgaste y no tardaría en ser ridiculizado.

Gustavo Adolfo había señalado el camino de la contradictoria vida del artista en la zarzuela *La novia y el pantalón*, escrita con García de Luna y en la que presentaba el estudio de dos jóvenes artistas madrileños: una miserable buhardilla madrileña donde sobrevivían malamente. La distancia entre la gloria artística soñada y la realidad eran crueles y propiciaban la sátira. La moderna indus-

11. Acerca del prestigio artístico de la obra de Dante entre los ilustradores, véase: Fernández Colomo, 2022.

tria editorial se nutría con sangre joven e ilusionada, trituraba vidas sin piedad de la primera bohemia española (Romero Tobar, 1993).

La lectura de estos escritos, en fin, revela que Bécquer fue siempre él mismo, escribiera lo que escribiera. Los temas son recurrentes hasta la obsesión y todos los escritos se hallan unidos como por vasos comunicantes. Y resulta cuanto menos curioso descubrir en estos tempranos artículos no solo una atractiva definición de la crítica literaria y de la misión del crítico literario sino también las semillas de sus grandes textos literarios.

Todo gran escritor lo es porque es un escritor de transición entre un sistema establecido y el que él propone, que valida en parte aquel y en parte lo cuestiona, tensando las costuras, reventándolas si es preciso. La taracea de los escritos becquerianos es siempre compleja, aunque la primera apariencia sea de sencillez. Y es necesario conocer al Bécquer crítico para leer bien las *Rimas*, las *Leyendas* y las cartas *Desde mi celda* —sacralizadas en el panteón de las obras clásicas españolas— y muchos otros textos suyos donde exploró los límites de la escritura.

Bibliografía

Arias Anglés, Enrique (1985). "Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José Madrazo y nueva lectura de *La muerte de Viriato*". *Archivo Español de Arte*, n.º 232, pp. 351-362.

Balbín de Lucas, Concepción (1960). "Dos artículos desconocidos de Bécquer". *Revista de Literatura*, 18, pp. 249-256.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1992). *Críticas de arte*. Ed. de Robert Pageard. Madrid: El Museo Universal.

— (2000). *Rimas. Otros poemas. Obras en prosa*. Introducción, ed. y notas de Leonardo Romero Tobar. Madrid: Espasa Calpe.

— (2004). *Rimas*. Ed. e introducción de Jesús Rubio Jiménez. Madrid: Alianza.

— (2020). *Obra completa*. Vol. i. Ed. de Guillermo Suazo Pascual. Las Rozas de Madrid: Ediciones Espontáneas.

Benítez, Rubén (1971). *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos.

Brown, Rica (1963). *Bécquer*. Barcelona: Editorial Aedos.

Caparrós Esperante, Luis (1991). "La expresión becqueriana 'hilo de luz' y la visión analógica. *Bulletin Hispanique*, 93, n.º 2, pp. 365-381.

Comellas, Mercedes (2015). "Bécquer. Lo sublime y el proceso creativo". En: Romero de Solís, Diego; Murcia Serrano, Inmaculada (coords.). *En ningún lugar. El paisaje y lo sublime*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 177-246.

— (2019). "Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo xix hasta Espronceda". *Bulletin Hispanique*, 121-2 (diciembre), pp. 683-709.

Fernández Colomo, Sara (2022). "La *Divina comedia* a través del arte: un modelo de pervivencia en la memoria". *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 72-92.

Fernández Espino, José M. (1847). *Curso de literatura general*. Sevilla: Imprenta de Don J. M. Geofrin.

Feuillet, Octavio (1880). *La novela de la vida. Comedia en cinco actos y siete cuadros, escrita en francés por Mr. Octavio Feuillet, y arreglada la escena española por Isidoro Gil y José María de Larrea*. Madrid: s.e., 1859.

García, L. F. (2005). "El poeta-artista como redentor social en los cuentos de *Azul*". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 32, n.º 1, pp. 29-41.

Girard, Marie Hélène. (s.f.) "Tombeau de Rachel". (s.e.) Disponible en: medias19.org/publications/presse-et-scène-au-XIXe-siecle/tombeau-de-Rachel//ftn3 (consulta: 8/9/2022).

Janin, Jules (1859). *Rachel et la tragédie*. París: Amyot, Libraire-Editeur.

Matilla, José Manuel; Villena, Elvira (coords.) (1995). *Flaxman y la difusión del modelo clásico*. Madrid: Calcografía Nacional; Real Academia de San Fernando.

Ortega, Marie Linda (1989). *Les écrits en prose de Gustavo Adolfo Bécquer. Le travail de l'oeuvre*. París: Université Paris III. Tesis doctoral inédita.

— (1991). "Un article oublié de G. A. Bécquer: Un aspect complémentaire de la contribution bécquerienne a l'histoire de l'art entre 1850 et 1870". *Les Langues Néo-Latines*, 277, pp. 7-22.

— (1997). "Cualquier cosa: de la autoría en Bécquer". *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 6, pp. 91-114.

— (2002). "Hacer bulto: ou la littérature à l'ère de la marchandise". *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Fundación Duques de Soria; Visor Libros; Presses Universitaires de Marne-La Vallée, pp. 105-115.

Pageard, Robert (1995). "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística". En: Cuevas, Cristóbal; Baena, Enrique (coords.). *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 13-32.

Palenque, Marta (2016). "Crónicas de teatros. Teatro de san Fernando (*Carlos Broschi*)". En: Palomo, Pilar; Núñez, Concepción (eds.). *Bécquer periodista*. Madrid: FUE, pp. 145-170.

Palenque, Marta; Moreno Mengíbar, Andrés (2022). *La zarzuela en Sevilla. Crónicas teatrales atribuidas a Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Pastor de la Rosa, Juan (1863). "Las noches del Padre Lachase. El funeral de la Rachel". *El Museo Universal* (12 de abril), pp. 117-118.

Pellicer, José Luis (2021). "Homero y John Flaxman. La reinterpretación de los poemas homéricos a través del dibujo neoclásico". *Saguntina*, 17, pp. 11-51.

Pi y Margall, Joaquín (1859-1860). *Obras completas de Flaxman, grabadas al contorno por Don Joaquín Pi y Margall*. 2 vols. Madrid: M. Rivadeneyra.

R. S. (1858). "Rachel. Su muerte. Sus funerales. Apuntes biográficos". *El Correo de Ultramar*, vol. xi, n.º 265, pp. 75-78.

Reyes Cano, Rogelio (2003). "Bécquer y la poesía académica de la Sevilla del siglo xix. El magisterio de Alberto lista". En: *El mundo de las Academias: del ayer al hoy*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Real Academia de las Buenas Letras, pp. 231-248.

Román Gutiérrez, Isabel (2019). "Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España y su contexto europeo". *Bulletin Hispanique*, 121-2, pp. 645-682.

Romero Tobar, Leonardo (1986). "Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles". *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, vol. II. Madrid: FUE, pp. 581-593.

— (1992). "Bécquer, fantasía e imaginación". En: Rubio Jiménez, Jesús (ed.). *Los Bécquer y el Moncayo*. Ejea de los Caballeros, Zaragoza: Centro de Estudios Turiasonenses; Institución Fernando el Católico, pp. 171-198.

— (1993)."En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854". En: Piñero Ramírez, Pedro Manuel; Reyes Cano, Rogelio (eds.). *Bohemia y literatura*: *de Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 27-48.

Rubio Jiménez, Jesús (1995). "Bécquer y Hamlet". *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 4, pp. 79-99.

— (2008). "Las ideas teatrales de Gustavo Adolfo Bécquer". En: Swilocki, Marsa; Valladares, Miguel (eds.). *¡Estrenado con gran aplauso! Teatro español (1844-1936)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 175-206.

— (2009). *La fama póstuma de Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Rubio Jiménez, Jesús; Urbina, Javier (2020). "Ideas y palabras: el texto de las *Cartas literarias a una mujer* y la poética becqueriana". En: *El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XX*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 409-423.

Ruiz Lagos, Manuel (1969). "El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades becquerianas. Apuntes sobre su magisterio estético en G. A. Bécquer". *Revista de Filología Española*, LII, pp. 419-473.

Sánchez García, Raquel (2018). "El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX". *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 13, pp. 45-66.

Serra, Narciso; Pastorfido, Miguel (1859). *Zampa o la esposa de mármol. Obra lírico-fantástica en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal.

Soria Ortega, Andrés (1983). "Alarcón y Janin. Notas para el estudio de los primeros escritos alarconianos". *Estudios Ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. 5. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 359-388.

Urbina, Javier (2002). "Tres artículos desconocidos de Bécquer en *La Época*". *Ínsula*, 661-662 (enero-febrero), pp. 12-17.

Urbina, Javier; Rubio Jiménez, Jesús (2023). *Gustavo Adolfo Bécquer y Luis García de Luna: un seudónimo y un destino compartidos*. Jaén: Universidad de Jaén.

Vallejo, Irene; Ojeda, Pedro (2002). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

VV. AA. (2004). *Rachel, une vie pour le théâtre*. París: Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme.

La teoría crítica de Félix José Reinoso sobre el dialecto poético en los prolegómenos románticos

Fátima Rueda Giráldez y Manuel Contreras Jiménez
Universidad de Sevilla

Uno de los asuntos más debatidos de finales del siglo XVIII fue la cuestión sobre el dialecto poético, distinto del prosaico y apartado del uso común, concepto que llegó a convertirse en "el principio rector de esa renovación de la teoría poética clasicista que surge a finales del siglo XVIII" (Arenas Cruz, 2003: 253-254). El debate fue desencadenado por Meléndez Valdés y sus seguidores, particularmente Cienfuegos y Quintana. Mientras unos autores tendieron al prosaísmo, otros defendieron el dialecto poético español como lenguaje diferencial, heredado de los clásicos renacentistas y de la Antigüedad, aunque estos últimos también propusieron soluciones para superar la crisis de la lírica (Comellas, 2021a). Un eslabón interesante para la controversia es Félix José Reinoso, cuyo magisterio contribuyó al extenso recorrido, de más de un siglo, del debate entre defensores y opositores del lenguaje poético. El 7 de marzo de 1799, leyó ante la Academia de Letras Humanas un *Discurso en que se persuade el estudio de un habla propia de nuestra poesía, atendida la negligencia que tuvieron en esta parte casi todos los buenos poetas antiguos, propuestos como modelos del decir poético por los que han confundido el estilo con la dicción*.[1] El discurso, considerado inédito, ha sido encontrado recientemente por Mercedes Comellas reproducido en la *Revista Literaria* (1891-1892), que dirigían en Sevilla Rodríguez Marín, Gestoso y Montoto (Comellas, 2021a: 253-254). Reinoso aborda el siguiente problema: nuestros poetas antiguos se han propuesto erróneamente como modelos de lenguaje poético, pues no se está teniendo en cuenta para su valoración la distinción que existe entre dicción y estilo (que explicaremos más adelante).

1. Presentado el 23 de diciembre de 1798, aunque estaba previsto para el 9 de diciembre con un título más conciso, según se indica en la *Serie de trabajos que habrán de presentar por escrito los individuos de la Academia Particular de Letras Humanas de Sevilla en todo el año de 1798*, conservada en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (signatura 28-8-22[3]): "D. Félix José Reinoso presentará un discurso sobre el lenguaje, que debe al presente usarse en la Poesía, y cuáles de los poetas de nuestro buen siglo pueden con menos alteración servir en nuestros días de modelo de dicción poética en cada uno de los estilos" (p. VIII).

Según el sevillano, el estilo de nuestros poetas es poético, no así su dicción. Partiendo de esta premisa, se propone llevar a cabo un "examen filosófico" de la cuestión y hace un repaso por la poesía española, concluyendo con la necesidad de reformar una poesía que "en los últimos tiempos ha estado moribunda en manos de Arroyal, de Iriarte o de Trigueros, de Salas y otros, de puro extenuada y consunta" (1892: 31), tarea que queda reservada a sus compañeros de Academia. El texto, como señala Comellas (2021a: 254), "demuestra a Reinoso *à la page* de las novedades europeas" por su preocupación por el lenguaje poético sumada a una intención filosófica de ofrecer una historia razonada de la poesía española.

1. El contexto académico sevillano entre los siglos XVIII y XIX

Funcionando ya desde 1751 la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, uno de los centros más relevantes de la ciudad para el estudio de las humanidades, el contexto académico y docente sevillano mostró signos de una nueva apertura e inquietud intelectual hacia finales del siglo XVIII. En 1775 comenzó a funcionar la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla, con el apoyo de Pablo de Olavide y Gaspar Melchor de Jovellanos, siguiendo el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de Campomanes (1774), que animaba a la creación de estas sociedades a lo largo de todo el territorio nacional. Su labor era a la vez favorecer el comercio e instruir a las clases locales medias y altas. En 1787 la Sociedad patrocinó un Curso de Matemáticas, del que se encargó el francés Pierre Henry, y a partir de 1804 se creó un Curso de Humanidades, ante la petición de Justino Matute y José María Blanco y Crespo, luego conocido como Blanco White. De este último curso, que ofrece un gran interés para el estudio de la influencia sensualista en la enseñanza literaria en España, se encargaron también Alberto Lista y, tras la invasión francesa, Félix José Reinoso, entre 1815 y 1820 (Contreras, 2022).

En 1788 Justino Matute y Manuel María de Arjona fundaron la Academia Horaciana, con la intención de comentar y estudiar en profundidad la obra teórica y prescriptiva de Horacio, si bien pronto quedó obsoleta, y en 1791 cesó toda actividad. No obstante, apenas dos años más tarde, un grupo de jóvenes teólogos convocados por José María Roldán y Félix José Reinoso, fundaron una nueva academia inspirada por la vocación literaria de la horaciana: la Academia Particular de Letras Humanas de Sevilla. Reinoso fue "el más entusiasta de los fundadores", como recoge Aguilar Piñal (2015: 68), y asumió desde el inicio un rol dirigente y dinamizador, al encargarse de las lecciones de poesía y oratoria. La academia fue acogiendo a nuevos miembros, como Lista y Blanco White, concentrándose en el estudio de la poesía y la oratoria, sin dejar de estudiar otras materias anejas y consideradas igualmente integrantes de las Letras Humanas o Humanidades, como la "historia política y literaria", la "mitología" o

la "geografía".[2] En los años sucesivos ganó peso el estudio *filosófico* de las humanidades, caracterizado por el abordaje de la materia literaria en función de los principios y reglas ya identificados por la preceptiva neoclásica, pero también indagando en su propia naturaleza estética, fundamento distintivo de las Bellas Letras en el conjunto de las humanidades. Aquello fue posible, como recuerda Lista, gracias a la lectura de autores como Charles Batteux (Lista, 1838: 260), y a la incorporación de nuevos miembros que, como Manuel María del Mármol, impregnaron el grupo de nuevas lecturas filosóficas en torno a 1798, fecha en la que se puede hablar de una "segunda edad" (Lista, 1838: 260). Aquellas nuevas lecturas reflejaban un profundo interés en la filosofía europea moderna: del empirismo inglés de Bacon o Locke al racionalismo de Descartes y Leibniz, además de Newton, Buffon y filósofos franceses contemporáneos, como Condillac y Montesquieu (Rey, 1990: 153). Toda aquella filosofía vino a nutrir las reflexiones de los académicos sobre la poesía y la oratoria, y contextualiza el *Discurso* de Reinoso que nos ocupa, leído en la academia en 1799.

2. Estilo vs. dicción. Fuentes retóricas y filosóficas

Todo el discurso de Reinoso está construido sobre la oposición entre "estilo" y "dicción" poéticos. Aquella distinción, "no desconocida de la Academia", dice Reinoso, será "la basa de mi opinión sobre el lenguaje de los Poetas españoles" (Reinoso, 1891: 95). Para el sevillano, partiendo de los niveles clásicos de la retórica, tal distinción se ha de aplicar sobre el plano de la "elocución" o la "expresión". Allí, dice, "[d]os cosas han de notarse [...], los pensamientos y las palabras: en los primeros consiste el estilo; en las segundas la dicción" (Reinoso, 1891: 95). Desde este punto, todo el discurso está dirigido a distinguir la "dicción" poética (también llamada "lenguaje" o "dialecto" poético) de la prosaica, y a defender que la lírica española ha carecido de ella salvo en algunas honrosas excepciones, como se verá. La tesis será, por tanto, que, si la poesía española ha podido ser poética en cuanto a su estilo (esto es, según los "conceptos" empleados), no lo ha sido en cuanto a su dicción (las "palabras"), situación que se pretende remediar mediante el cultivo de un lenguaje poético que reside en aquellos modelos excepcionales. En el camino, Reinoso está ensayando un método para distinguir la cualidad poética de los textos desde los dos planos complementarios del pensamiento y el lenguaje, tratando de evitar reduccionismos que lo presentan como efecto de la versificación, de la técnica o de la elección de una materia determinada. Que un texto sea poético o no lo determinará la elección y organización tanto de los conceptos como de las palabras. Años más tarde, Alber-

2. Así lo recogen las actas del 31 de mayo de 1793 (en Gutiérrez Pérez, 2015: 126). "Historia literaria" hace referencia aquí a la historia literaria ilustrada, es decir, a la historia de la cultura escrita (véase: Urzainqui, 2004).

to Lista ponderará aquella distinción entre estilo y lenguaje que, en su opinión, "se llegó a apurar en la Academia más filosóficamente que hayamos visto en ningún escritor de humanidades", y cuyo más fiel testimonio es el discurso de Reinoso (Lista, 1838: 261).

Para darle crédito a Lista, la doctrina del estilo que acabamos de presentar resulta original en su formulación, aunque, como es de esperar, remite a la teoría retórica y poética de su tiempo. Como hemos dicho, por los años en que se escribió y leyó el discurso ya era Batteux conocido por los académicos, entre cuyas obras Lista destacó la lectura de *Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio* (Lista, 1838: 260). Agustín García de Arrieta tradujo al español en 1797 los *Principes de la littérature*, que contenían y ampliaban la obra. La traducción fue ampliamente difundida en España, de modo que los académicos probablemente tuvieron acceso al texto de Batteux a través de ella. Allí leemos que "la *Poesía de estilo* [...] contiene cinco partes: 1.ª los pensamientos; 2.ª las palabras; 3.ª los giros; 4.ª el número; 5.ª la armonía" (Batteux, 1797: 143-144). Respecto a los giros, que Reinoso llama con preferencia "figuras", el sevillano opinará que se pueden reducir al pensamiento "casi siempre", cuando no se trate de figuras léxicas que, de ese modo, pueden reducirse al plano del lenguaje (Reinoso, 1891: 111). Sobre el "número" opina, con Horacio, que no es un rasgo definitorio de lo poético, y que "[d]esato el número, resulta aún poesía, resta espíritu poético", aunque lamente que el poeta latino no llegara a especificar que aquel remanente se puede analizar desde los dos planos del pensamiento y el lenguaje (Reinoso, 1891: 102). Por último, no se concede apenas importancia a la "armonía" en relación con el estilo, pero es fácil suponer que aquella se podría reducir de nuevo a los dos planos de referencia: armonía en el pensamiento y armonía en la dicción. Restan, entonces, los "pensamientos" y las "palabras" como elementos de la "poesía de estilo" según Batteux, donde hallamos algunas afinidades con la teoría de Reinoso. Sobre la "elección de pensamientos", Batteux opina que: "La Poesía desdeña todo pensamiento trivial o bajo por causa de un uso demasiado frecuente y vulgar" (1797: 144), lo cual parece suscribir el sevillano desde el inicio del discurso, cuya primera frase dice que el "deleite es el primer fin de la Poesía: nace este ordinariamente de la maravilla, y esta es hija siempre de la novedad", contraria, por lo tanto, a lo "frecuente" y "vulgar" (Reinoso, 1891: 94). Más adelante, cuando distingue los estilos "poético" y "prosaico", definirá el poético por "contener imágenes demasiado magníficas" para la expresión ordinaria.[3] Igualmente es importante la "elección de palabras" para Batteux, que entiende que la poesía "quiere que además de la propiedad y exactitud, que son más bien un defecto evitado que una belleza adquirida, haya en sus discursos cierto número de palabras que hieran suavemente el oído, y exciten la atención del oyente" (1797:

3. Resuenan quizá los versos de Horacio en su sátira cuarta del primer libro, donde se enumeran varios atributos del poeta y, entre ellos, la elevación expresiva (*os magna sonatorum*) (Rueda Giráldez, 2021).

146). La *perspicuitas*, por tanto, no es una virtud característica del estilo poético, sino que este se diferencia por el adorno. Así lo entiende también Reinoso, quien subraya "las licencias que tiene el Poeta para usar de adornos más exquisitos y abundantes que no el prosista", y afirma que la poética será un tipo de "obra que pide siempre ciertos adornos, por sencilla que sea" (1981-1982: 94 y 95).

Por otro lado, la idea de estilo de Reinoso también se puede poner en relación con Hugh Blair y sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, traducidas al español en 1798 por José Luis Munárriz como *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, y que el grupo sevillano también conoció. Allí se define el estilo como "el modo particular con que un hombre expresa sus ideas por medio del lenguaje" (Blair, 1798: 250). La distinción queda establecida en tanto que "[e]l estilo tiene siempre alguna analogía con el modo de pensar de un autor", y en ese sentido "se diferencia del lenguaje o de las palabras" (Blair, 1798: 250). Posteriormente se identifican dos atributos principales del estilo: "claridad y ornato" (Blair, 1798: 251) —*perspicuity* y *ornament* en el original (Blair, 1783: 218)—, de manera similar a lo que suscribía Batteux para la "elección de palabras".

Gaspar Melchor de Jovellanos siguió las *Lectures* de Blair en las "Lecciones de retórica y poética" de su *Curso de Humanidades Castellanas*, elaborado entre 1794 y 1797 para el Real Instituto de Náutica y Mineralogía de Gijón. Allí se expresa de forma muy parecida al escocés con relación al estilo:

> Llámase estilo aquel modo peculiar con que un hombre expresa sus conceptos por medio del lenguaje. Sus calidades pueden reducirse a dos, perspicuidad y ornamento, porque todo lo que se exige del lenguaje es que nuestras ideas se presenten con claridad al entendimiento de los otros, y que tengan al mismo tiempo aquel adorno capaz de darles gusto y de interesarlos. Cumplidas estas dos cosas, se logra el fin que debe cualquiera proponerse cuando habla o escribe (Jovellanos, 1858: 114).

También sabemos que Jovellanos guardó amistades de su etapa sevillana con las que mantuvo el contacto, como Justino Matute, miembro de la Academia Particular, lo que plantea otro canal de penetración de las ideas de Blair en el grupo (Contreras Jiménez, 2022: 259).

En cualquier caso, la identificación del estilo con el nivel del pensamiento la podemos encontrar en las fuentes filosóficas de Blair y Jovellanos: principalmente, en Étienne Bonnot de Condillac. En el "Art d'écrire" de su *Cours d'Étude pour l'Instruction du Prince de Parme* (1775) determina la "beauté du style" como resultado de la combinación de dos atributos: "la netteté et le caractère" (Condillac, 1775: 1). La *netteté* exigirá "qu'on choisisse toujours les termes qui rendent exactement les idées", mientras que el"*caractère* tendrá que ver con la adecuación del estilo a los sentimientos que el autor posea y desee transmitir al lector. Pero más allá de las correspondencias entre los distintos conceptos de estilo manejados, nos interesa destacar aquí el énfasis que pone Condillac en el vínculo entre pensamiento y lenguaje. El francés ha pasado por ser uno de los

filósofos que dio mayor importancia al lenguaje en el siglo XVIII, hasta tal punto que, como indica Swiggers, "[c]hez Condillac [...], la correction du langage est un but en soi, et c'est même un but épistémologiquement antérieur à celui de la recherche de la vérité" (1982: 223). La enorme importancia que dio al estudio de la gramática, y que lo destaca dentro de la historia de la lingüística, está en relación con las correspondencias que creía encontrar entre aquella y la lógica, como dos estructuras siempre comunicadas y mutuamente dependientes. Aquello le llevará a decir en su *Lógica* que "el arte de raciocinar se reduce al arte de hablar bien" (Condillac, 1984: 85). Por eso, cuando continúan sus páginas sobre el estilo en el *Cours*, hace depender la deseable *netteté* de "la liaison & la gradation des pensées" (Condillac, 1775: 1), e insiste continuamente en el orden que han de tener las perífrasis y las oraciones, donde se ha de reflejar la estructura subordinante de unas ideas respecto a otras (Condillac, 1775: 9-14).

También es posible ver en las obras citadas de Blair y de Jovellanos aquel énfasis en la gramática como método para ordenar satisfactoriamente las ideas y alcanzar la *perspicuitas* deseada. Sin embargo, lo original de la teoría propuesta por Reinoso es que establece una relación entre el tipo de estructura lógico-gramatical de la oración y su cualidad poética o prosaica:

> Cuando se manifiesta el concepto principal con desnudez, bastan entonces las voces que exactamente le corresponden: empero este tan extremo laconismo solo ha lugar en una sentencia, no en una obra que pide siempre ciertos adornos, por sencilla que sea. Pues como quiera, que en este último caso no deban amontonarse sobre el pensamiento, que se intenta manifestar, palabras inútiles, es menester vestirlo de otros pensamientos menores subalternos, á los cuales corresponda la mayor abundancia y ornato de lenguaje (Reinoso, 1891: 95).

El estilo poético queda definido por los "pensamientos menores subalternos" que adornan el "concepto principal" y que lo hacen novedoso. Para ejemplificar lo dicho, Reinoso toma la oración "llegó la noche", de la que opina lo siguiente:

> [...] ¿qué pensamiento más trivial? Diríase así en un estilo sencillo; y en prosa muy raras veces se podrá decir de otro modo; lo más que consentiríamos á un orador, es que tal vez dijera*: ocultóse el sol en el occidente, y las sombras se tendieron sobre la tierra*. Hé aquí el mismo concepto expresado con diverso estilo; es decir con otros pensamientos menores que lo significan por un rodeo, como son el ocultamiento del Sol y la extensión de las sombras, de lo que nada se había dicho en la primer manera de hablar (Reinoso, 1891: 95).

Sin embargo, el "rodeo" de "pensamientos menores" con que se expresa la segunda oración no es aún poético, dado que también podría ser apto para la oratoria, piensa. El ejemplo de estilo poético lo encuentra Reinoso en los siguientes

versos de Balbuena, que elaboran la misma imagen del anochecer: "Ya Febo sobre el mar del pardo moro | templaba al rojo carro las centellas, | desguarneciendo al mundo del tesoro | de su luz, y bordándolo de estrellas | [...]. | Apoderose la quietud callada | en sesgo vuelo y pasos descuidados | de la fría tierra sin color, sembrada | de mudos animales desmayados" (Reinoso, 1891: 95). De aquellos versos opina:

> [...] ¡qué riqueza de imágenes! y aun todo esto no es más que una cuarta parte del lienzo que descoge Balbuena, lleno de figuras bellísimas, que todas al fin no sirven de otra cosa, que de expresar más galanamente aquel concepto sencillísimo: *llegó la noche*; que todas estaban contenidas tácitamente en él. ¿Se ve ya claramente como un mismo pensamiento se manifiesta de mil y mil modos, y que esto solo estriba en el estilo, conviene saber, en la variedad de pensamientos subalternos, con que se reviste para declararlo? ¿que de una manera lo expresa el orador, de otra el Historiador, de otra el Poeta, y a veces es de un mismo carácter la dicción, como sucede en las lenguas que no tienen dialecto poético? (Reinoso, 1891: 95).

Por otro lado, la poeticidad del texto también habrá de corroborarse en el segundo nivel: la dicción. Como argumenta Reinoso, el estilo será aquello que permanece en el texto poético en su traducción, incluso aunque esta sea "harto desgraciada", en tanto que las ideas y su organización sobreviven al verterlas en una lengua diferente (Reinoso, 1891: 95). Sin embargo, no pervive así la dicción. Lo ilustra con un nuevo ejemplo:

> [...] para que el adorno se atribuya a la sola dicción, debe ser tal ésta, que sin necesidad de hacer mudanza en el pensamiento primario o subalterno, le añada nuevas galas, ya por la energía, esto es, por la novedad, suavidad o majestad de los sonidos. *Apolo con pelo rubio*: esta idea está dicha en una prosa rastrera. *Apolo el de cabellos dorados*, *el de la rubia cabellera*: hela aquí en una dicción bella y escogida, pero prosaica todavía. *Apalo* [*sic*] *crinado en oro:* ya está expresada en lenguaje poético. Más poético aún, por la reunión de los dos nombres propios, según el estilo de Homero, y por la novedad y formación del adjetivo: *Apolo Febo auricrinado*. Véase pues permanecer sin mudanza alguna la idea primera, y variar la belleza o dignidad, o novedad, la poesía en una palabra de la expresión por la sola variación de los signos. Así mudados estos en otros sinónimos, quedará intacto el pensamiento, ma [*sic*] no quedará aquel nuevo adorno, la poesía que le daba el lenguaje (Reinoso, 1891: 103).

La dicción poética depende entonces de la "variación de los signos", de forma que la elección de un sinónimo frente a otro podría convertir un texto poético en prosaico, y viceversa. Si empleáramos terminología de la lingüística contemporánea, diríamos que Reinoso concibe el estilo dentro del orden sintagmático y la dicción dentro del orden paradigmático. Habrá lenguas que a lo largo de la historia hayan desarrollado un "dialecto poético" en su acumulación de

voces "bellas", "dignas" o "novedosas", de modo que a continuación explorará las posibilidades de que ese sea el caso de la tradición española.

3. Estilo y dicción en la poesía española: hacia la reforma del lenguaje poético

La distinción entre estilo y dicción se toma como elemento diferenciador para hacer un repaso por la poesía española con el propósito de determinar si existían modelos de lenguaje poético. Aunque menciona otros autores, la teoría se aplica fundamentalmente a dos casos: los hermanos Argensola y Fernando de Herrera, presentados como ejemplos de la "pureza, abundancia y magnificencia de nuestro lenguaje poético" en los prólogos que Estala había escrito a sus obras en 1786 (1786a: 2). El prologuista, según el criterio de Reinoso, "falla soberanamente" (1891: 127) por haber confundido el estilo con la dicción, según rezaba el título del discurso. La principal desavenencia nace de la interpretación contraria de un pasaje de las *Sátiras* de Horacio. Para demostrar que la dicción de los Argensola es "pura, elegante, y muy poética" (1786a: 24), Estala recurre a la regla del venusino que recomendaba deshacer el verso y convertirlo en prosa y, "si aun después de desenlazado conservare espíritu poético, esto es, aquella grandeza, majestad y gracia en los epítetos, en los tropos, en las figuras y demás adornos que no dependen de la colocación de las palabras, entonces se dirá con razón que en tales versos hay poesía" (9-11).[4] El pasaje horaciano, que Estala recomienda leer entero, fue objeto de diversas interpretaciones durante este periodo (Rueda Giráldez, 2021: 487-500). El editor de los Argensola lo entiende en los siguientes términos: "dos son los elementos que aquí se subrayan para alcanzar la verdadera poesía: la necesidad de artificio verbal y la habilidad para imprimir en las formas una fuerza y grandeza especiales, un espíritu que las trascienda", concluyendo que la diferencia del lenguaje poético y el prosaico está en el artificio de la dicción (Arenas Cruz, 2003: 261). Esta interpretación era incorrecta para Reinoso, pues se atribuía a Horacio un enfoque centrado en el lenguaje en lugar de en los pensamientos (relacionados, como se ha analizado, con el estilo):

> Horacio o no habla de sola la dicción, o no dice bien. Desato el número, resulta aún poesía, resta espíritu poético; ¿luego es poética la dicción? ¿Pues qué no puede haber poesía, no puede haber espíritu poético, sin ser poético el lenguaje? ¿Consiste solo en la dicción la poesía? [...]. No se infiere por el contrario que la poesía está en la dicción; porque puede muy bien estar en los pensamientos, en las imágenes, en las cosas mismas, de lo cual sin duda habla particularmente Horacio en el lugar que

4. El poeta latino reflexiona sobre este asunto en la sátira 4 del libro I, de la que Estala cita dos versos: "no basta escribir un verso tan lleno de palabras puras | que, si lo deshicieras, cualquiera se irritara" (Arenas Cruz, 2003: 260-261).

> inexactamente se ha entendido de solo el lenguaje [...]. Ved aquí la piedra de toque para palpar con la mano si la poesía está en los pensamientos o en la locución; porque si permanece, mudadas las palabras, está claro que no consistía en ellas [...]. La imaginación del poeta, no su habla, crea todo esto (1891: 102-103 y 111).

Según esta lectura, se podría considerar que los pensamientos de los Argensola, y en consecuencia su estilo, poseen un carácter poético, aunque esto no necesariamente implica que su lenguaje también lo sea. En este sentido, Reinoso argumenta que Estala se equivocaba al reescribir algunos versos de los Argensola en prosa, los cuales habían sido transformados de tal manera que resultaban completamente diferentes a su versión original, pues no solo se habían modificado las palabras, sino que también se habían agregado ideas nuevas al pensamiento original. Mientras que para Estala los ejemplos que presentaba eran considerados como "pensamientos comunes, que en virtud del lenguaje poético son maravillosos y extraordinarios" (1786a: 12), para Reinoso estos mismos ejemplos pertenecían exclusivamente al plano del estilo, sin tener ninguna relación con el lenguaje poético.

Descartados los Argensola como modelos de lenguaje poético, procede a examinar a Fernando de Herrera, que en este momento conoce una reivindicación de la que también participó Estala con la afirmación de que nadie le ha igualado en lenguaje poético (1786b).[5] Reinoso comparte esta idea y admite que Herrera "es el solo español de quien justamente puede decirse que lo ha usado" (1891: 135). Sin embargo, difiere de la opinión predominante entonces de que Herrera había llevado a la perfección el dialecto poético y, por tanto, debería considerarse como un modelo de dicción poética (tal como lo defendió Estala en su prólogo). Para el crítico sevillano, aunque Herrera abrió el camino, su dicción es "poco varia" y "todo el caudal de sus voces es de un mismo género" (135). Ante la falta de modelos, solo queda animar a sus contemporáneos a acometer la empresa de reformar el lenguaje poético dejando atrás la veneración por los poetas antiguos, sin seguir reglas ni modelos:

> La lengua, y esto mucho más en el decir poético, hase de aprender al tiempo que en el uso docto de los antiguos en el uso docto de los modernos escritores [...]. Muchos de nuestros buenos ingenios, capaces de más, se han contentado con imitarlos [a los escritores del siglo XVI], creyendo, especialmente en cuanto a la locución, que estaba ya hecho todo [...]. Pues ¿no hará un gran servicio a la Poesía de España, quien clame a sus estudiosos, que no se dejen engañar de una veneración supersticiosa hacia nuestros antiguos Poetas? [...] ¿que no es su lenguaje como se ha cacareado tantas veces? ¿qué es por tanto menester que suden en formar un dialecto a la Poesía castellana? [...]. Reglas para esto no las hay; pende enteramente del tino y buen discernimiento del Poeta (23, 135, 144).

5. Para la reivindicación de Herrera, véase: Comellas, 2021b.

En sus "Reflexiones sobre el plan para una historia filosófica de la poesía española" de 1806, Reinoso reitera el deseo de "erradicar de una vez este afán de imitar a los demás que ha prevalecido desde Homero hasta nuestros días, obstaculizando la libre expresión de los ingenios" (178). Sin embargo, al final de su discurso de 1798, sugiere la formación de un diccionario del lenguaje poético de Herrera y los poetas castellanos para que los principiantes aprendan el "idioma de las musas" (1892: 30). Esta intención, que solo tiene sentido en una poética imitativa, se contradice con el rechazo a los modelos y con la idea de formar un lenguaje nuevo. Con ello, el texto refleja el proceso de cuestionamiento de la poética clásica y de la imitación que se había iniciado en las últimas décadas del XVIII y que llevó a los literatos a desarrollar ellos mismos nuevas teorías y estrategias para la composición poética, aunque al mismo tiempo no se conocía otra forma de aprender a escribir poesía que no fuera a través de los modelos y prácticas establecidos hasta ese momento. Reinoso sigue siendo clasicista, pero a la vez hace esta versión particular de la teoría hasta entonces aceptada.

Esas novedades llegan a conectar su visión del estilo poético (vinculado a los pensamientos, a la imaginación y a la fantasía) con su entusiasmo por la sublimidad, idea que estaba en boga desde la última Ilustración española. De Herrera reconoce la "imaginación ardida y empapada de un furor que la hace parecer llena de divinidad", y que tiene lugar en "la poesía arrebatada, en los vuelos y raptos desordenados de la fantasía" (1892: 31). La idea en este caso sí era compartida con Estala, quien había hecho un intento de teorizar el concepto de lo sublime y proponerlo como valor estético (Ruiz Pérez, 2002). En su análisis, Reinoso sostiene que no solo el estilo, sino también el lenguaje utilizado en una obra poética "debe semejar el estado de trastorno en que se halla el Poeta" (31). Esta concepción lo lleva a rechazar la poesía amorosa, ya que considera que "la sublimidad de su genio" es desproporcionada para "los juegos sencillos y agradables del amor":

> ¿A qué no moverán hastío y náuseas dos tomos enteros de versos [...] atestados de querellas y más querellas de la ingratitud y desdenes de su Dulcinea, que ora fuese más blanda que un mazapán, ora más dura que mármol a sus quejas, no nos importa un solo cornado? [...]. Todo esto forma un lenguaje majestuoso, noble, [...] mas un lenguaje que muestra por doquiera el estudio, falto de la sencillez [...] que pide la más tierna pasión del corazón humano. Así es la dicción que no nos mueve [...]. De donde nace que sus obras, aunque sean bellas, no son dulces; pues la belleza hiérela fantasía, la dulzura el corazón, y a donde por su demasiado artificio rarísima vez llegan los versos de Herrera (135-136).

En este punto, se evidencia una nueva divergencia entre las opiniones de Estala y Reinoso. Aunque ambos autores desestimaban el género amoroso y preferían una literatura más filosófica, para Estala "aun en este género de composiciones [las amorosas] tiene Herrera un mérito muy distinguido por la belleza de

las imágenes y conceptos, con que las adorna, por la gravedad de las sentencias y majestad del lenguaje" (1786b: 79). En cambio, Reinoso no llega a valorar estas composiciones según su defensa de una literatura que afecte directamente al lector, por encima del artificio, como se evidencia en la conclusión del fragmento.[6] Aspectos como este, junto con la apreciación de lo sublime, el rechazo a las reglas, a la imitación o a los modelos, prefiguran principios estéticos que alcanzarán su desarrollo completo en el romanticismo, a pesar de las contradicciones observadas en el texto.

4. Continuidad durante el siglo XIX

El *Discurso* anticipa la distinción de ambos conceptos sobre la que Reinoso vuelve en las "Reflexiones" de 1806 ya mencionadas. También la recupera Alberto Lista (quien, como hemos señalado, aún en su retrospectiva de 1838 encomiaba la distinción producida en la academia) en sus *Lecciones* del Ateneo de 1822:

> Llámase estilo la serie de pensamientos subordinados por medio de los cuales se explica y desenvuelve un pensamiento principal. Los pensamientos subordinados y accesorios explican la situación del ánimo del que habla; en ellos está la lógica de la imaginación y de las pasiones. Llámase lenguaje la elección de voz y de frases por medio de las cuales se expresa el pensamiento [...]. Por no haber distinguido bien entre estilo y lenguaje, se han hecho muchos juicios falsos (45).

El lenguaje poético fue un asunto obsesivo en varias de las publicaciones de Lista, cuyas ideas literarias estuvieron también muy influidas por las doctrinas sensualistas, como ha estudiado María del Carmen García Tejera (1989: 13). Más adelante, su biógrafo, Francisco Pérez de Anaya, amigo íntimo suyo y de Reinoso, recoge también la diferencia entre estilo y dialecto poético en sus *Lecciones de elocuencia* de 1848, y todavía entonces se lamenta de que se confundan ambos términos:

> El estilo [...] no se limita solo a la dicción, sino comprende los pensamientos, que principalmente le constituyen: los cuales se conciben separados de la dicción, y pueden subsistir sin ella en el espíritu [...]. Luego todos sienten que hay un estilo separado de la dicción, y que consiste en los pensamientos; aunque confundan en el uso estos nombres, y no perciban claramente, ni sepan explicar su diferencia (52).

6. Es interesante señalar que en este momento se vive el paso de la poesía anacreóntica a la filosófica, estudiado por Rodrigo Olay (2021).

La dicción poética se había convertido en una marca de la escuela sevillana. Aunque el número de sus defensores era cada vez más reducido, fuera de ese círculo se seguía sosteniendo la tesis del dialecto poético, como demuestra el artículo de Aribau "Sobre el dialecto poético", publicado en *El Europeo* en 1824. La polémica sobre si la lengua de la prosa y la del verso debían ser diferentes continuó siendo relevante durante la renovación poética romántica (Comellas, 2022: 27). En su reseña a la traducción española de Hoffman de 1839, Gil y Carrasco habla de la "armonía del sentimiento y de la expresión" (1), muestra de que continuó siendo un criterio manejado por los románticos. A pesar de que ya para entonces había perdido partidarios y se estaba renunciando a él en favor de un lenguaje inclinado a la naturalidad y cercano al habla popular (como en el caso de Blanco White o Alcalá Galiano), todavía en 1862 Valera señalaba la importancia de diferenciar ambos lenguajes en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (Valera, 1862a). Y en otro texto de ese mismo año volvió a plantear la cuestión en términos similares a los que usó Reinoso:

> Decir amaneció o salió el sol es decir una expresión prosaica, que se limita a hacernos comprender un hecho o un objeto; mientras que decir la Aurora de los dedos de rosa se levantó de su tálamo, es decir una expresión poética, porque añade a la inteligencia del objeto una imagen (Valera, 1862b: 302).

Aunque el texto es de 1862, se refiere a un debate que llevaba en vigor mucho tiempo y que seguía siendo relevante: "las preocupaciones de historia literaria, que acabo de combatir, tienen grande influencia en el día, señalando una senda errada a la literatura de la edad presente y extraviando asimismo la crítica literaria" (1862a: 30).

5. A modo de conclusión

En su discurso de 1799, Félix José Reinoso ensayó un método crítico, basado en la distinción entre estilo y dicción, con el que ofrecer una relectura de los clásicos líricos españoles. Dicho método fue elaborado dentro de la Academia Particular de Letras Humanas de Sevilla, a partir de la lectura de la filosofía y teoría retórica y poética del momento, tanto nacional como europea, y en un clima de apertura intelectual que favoreció la conceptualización de los fenómenos literarios desde una perspectiva filosófica, interesada más en sus fundamentos estéticos que en reglas y prescripciones. El ejercicio llevado a cabo por Reinoso nos coloca asimismo ante una interpretación de la historia literaria en consonancia con el programa poético del grupo sevillano, que había encontrado en poetas locales como Herrera y Rioja los modelos que les habrían de servir para restaurar ellos mismos la poesía nacional.

La edición del discurso en la *Revista Literaria* de 1891 y 1892 prueba que aún a finales del siglo XIX interesaba el debate sobre el dialecto poético, que había tenido tanta relevancia a finales del siglo anterior. En las décadas siguientes, la distinción entre estilo y lenguaje fue fundamental en la labor crítica de Alberto Lista, quien habría de ser maestro de los románticos españoles. También puede observarse ya a mediados de siglo en Juan Valera, quien alude a términos llamativamente parecidos a los de Reinoso. El repaso hecho en las páginas anteriores, por tanto, nos coloca ante una cadena de transmisión de ideas y debates poéticos entre la Ilustración y el Romanticismo en la que el texto de Reinoso funciona como un significativo eslabón.

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco (2015). *Temas sevillanos (Segunda Serie)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Arenas Cruz, María Elena (2003). *Pedro Estala, vida y obra: una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid: CSIC.

Aribau, Buenaventura Carlos (1824). "Sobre el dialecto poético de cada lengua y en particular sobre el de la castellana". *El Europeo*, vol. II, pp. 301-307.

Batteux, Charles (1797). *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*. Vol. 1. Trad. de Agustín García de Arrieta. Charles Batteux. Madrid. Imprenta de Sancha.

Blair, Hugh (1783). *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Dublín: Messrs. Whitestone, Colles, Burnet, Moncrieffe, Gilbert [y ocho más].

— (1798). *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. Vol. 1. Trad. de José Luis Munárriz. Madrid: Antonio Cruzado.

Comellas, Mercedes (2021a). "La 'Escuela propiamente española': la polémica sobre el lenguaje poético y la idea de nación". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 44, n.º 8, pp. 247-280.

— (2021b). "Fernando de Herrera, un modelo clásico para tiempos románticos". En: *De Herrera: estudios reunidos en el centenario de versos, 1619*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 287-363.

— (2022). "El estilo de los románticos. Intentos de aproximación en la crítica literaria entre 1817 y 1837". En: Benvenuto, Mario, *et al*. (eds.). *Estudios de lingüística y literatura: estilo crítica y traducción en el siglo XIX*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 11-49.

Condillac, Étienne Bonnot de (1775). *Cours d'étude pour l'instruction du Prince de Parme*. Vol. 2. Parma: Imprimerie Royale.

— (1984). *Lógica. Extracto razonado del "Tratado de las sensaciones"*. Barcelona: Ediciones Orbis.

Contreras Jiménez, Manuel (2022). "La influencia de la epistemología sensualista en la enseñanza literaria de comienzos del siglo XIX: ciencia y literatura en Justino Matute

(1804), José María Blanco White (1804) y Félix José Reinoso (1816)". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 28, pp. 253-274.

Estala, Pedro (1786a). "Prólogo". En: *Bartolomé Leonardo de Argensola. Rimas*. Vol. 1. Madrid: Imprenta Real, pp. 1-36.

— (1786b). "Prólogo". En: *Rimas de Fernando de Herrera*. Madrid: Imprenta Real, pp. 1-83.

García Tejera, María del Carmen (1989). *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo xix: Alberto Lista*. Cádiz: Servicio Publicaciones UCA.

Gil y Carrasco, Enrique (1839). "Cuentos de E. T. A. Hoffman, vertidos al castellano por D. Cayetano Cortés". *El Correo Nacional*, n.º 440, pp. 1-3.

Gutiérrez Pérez, Ángel (2015). *Lista, Blanco-White y Reinoso: una amistad literaria*. La Coruña: Universidade da Coruña. Tesis doctoral.

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1858). *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Vol. 1. Madrid: Rivadeneyra.

Lista, Alberto (1822). *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo español*. En: García Tejera, María del Carmen (ed.) (1989). *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo xix: Alberto Lista*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 57-75.

— (1838). "De la moderna escuela sevillana de literatura". *Revista de Madrid*, i, pp. 251-276.

Olay Valdés, Rodrigo (2021). "Una polémica soterrada: el paso de la poesía anacreóntica a la filosófica". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 44, n.º 8, pp. 212-246.

Pérez de Anaya, Francisco (1848). *Lecciones de elocuencia forense*. Madrid: Imprenta de don Baltasar González.

Reinoso, Félix José (1806). "Reflexiones sobre el plan para una historia filosófica de la poesía española". *Correo Literario y Económico de Sevilla*, n.º 300, pp. 161-163, 169-173, 177-179.

— (1816). *Sobre la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento y rectificación de las pasiones*. Sevilla: Aragón y Compañía.

— (1891-1892). "Discurso en que se persuade el estudio de un habla propia de nuestra Poesía [...]. Presentado en la Academia de Letras Humanas de Sevilla el día 23 de diciembre de 1798, y leído [...] en la de 7 de marzo de 1799 por D. Felix Joseph Reynoso, Su Secretario". *Revista Literaria*, año i: pp. 94-95, 102-103, 110-112, 118-119, 126-128, 134-136, 143-144; año ii: pp. 6-7, 15, 22-23, 30-31.

Rey, Juan (1990). "Los escritores sevillanos en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen". *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 13, pp. 147-158.

Rueda Giráldez, Fátima (2021). "Sentimiento, sinceridad y genio: la *romantización* de la teoría poética horaciana". *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9, pp. 471-501.

Ruiz Pérez, Pedro (2002). "Vuelos y raptos poético. Estala, Herrera y lo sublime". *Bulletin Hispanique*, vol. 104, n.º 1, pp. 391-423.

Swiggers, Pierre (1982). "La sémiotique de Condillac ou la pensée dans la pensée". En: Sgard, Jean. *Condillac et les problemes du langage*. Ginebra; París: Editions Slatkine, pp. 221-242.

Urzainqui, Inmaculada (2004). "Hacia una teoría de la historia literaria en el siglo xviii: Competencias del historiador". En: Romero Tobar, Leonardo (ed.). *Historia de la literatura / Historia literaria*. Zaragoza: PUZ, pp. 209-236.

Valera, Juan (1862a). "La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana". En: *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del señor don Juan Valera*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, pp. 5-38.

— (1862b). "Cartas dirigidas al Sr. D. Francisco de Paula Canalejas, sobre la crítica que éste ha hecho de los discursos leídos ante la Real Academia española por los Sres. Campoamor y Valera". *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública*, vol. 3, pp. 300-309.

Jacint Verdaguer ante la crítica privada epistolar

Joan Santanach Suñol
Universitat de Barcelona

1. Una imagen condicionada

La imagen que tenemos de algunos autores, ya la proyecten ellos mismos o bien intervengan intermediarios interesados, raras veces se corresponde con la realidad. La realidad siempre es mucho más compleja. Esta afirmación, en la que muy probablemente coincidiremos la mayoría, no impide que visiones e interpretaciones parciales y sesgadas de estos mismos autores se mantengan inalteradas durante décadas. La biografía de Jacint Verdaguer estuvo marcada, durante buena parte de los años noventa del siglo XIX, por el enfrentamiento con el obispo de Vic, Josep Morgades.[1] El poeta, con gran tenacidad, defendió su posición ante su superior y sus antiguos correligionarios, en una situación muy tensa que, para el poeta, equivalía a reivindicar su propia salud mental y, en el fondo, el valor de su obra literaria, y esa misma tenacidad, ya calificada de obstinación, le acabó siendo atribuida en otras muchas facetas. En lo que ahora mismo nos concierne, Verdaguer ha sido considerado un sacerdote de formación escasa, más cercano al sentimiento que al pensamiento e, incluso, incapaz de encajar una mala crítica.

Se ha esgrimido hasta la saciedad un suspenso que, en la época de estudiante en el Seminario de Vic, recibió en Teología, coincidiendo con sus primeros éxitos literarios en los Jocs Florals de Barcelona. A pesar de que se haya argumentado que esta calificación podía venir condicionada por el modelo imperante en el Seminario en ese momento —balmesiano, neoclásico y de expresión castellana—, que vería con recelo la creciente proyección de uno de sus estudiantes en los incipientes medios renacentistas, se ha mantenido la idea de que Verdaguer fue un "mediocre estudiant", y que:

> [...] la reflexió i el discurs no foren el fort de Verdaguer, que, en canvi, imaginava i sentia molt més que no el comú de la gent; això feia que —semblantment al que li passava a l'aula en voler seguir un argument filosòfic—, en les qüestions pràcti-

1. Para una visión equilibrada de los hechos, véase: Torrents, 2002: esp. 87-120.

ques, quan l'afectaven massa, de vegades s'ofusqués (Torrent, 1977: 17-18 y 20 la cita previa).

Incluso un crítico tan agudo como Carles Riba insistía, hablando de la poesía mística del de Folgueroles, en la inocencia y la alegría irreflexiva que la impregna, y en el hecho de que: "En el fons de la seva inspiració no hi trobarem cap principi de pensament, sinó un principi d'amor: la seva poesia no ens ofereix un món de conceptes, sinó un món d'afectes. Som més en la direcció d'un Sant Francesc, que en la d'un Llull" (Riba, 1974 [1922]: 8-9).

La comparación ribiana de Verdaguer con Ramon Llull era, acaso, inevitable, como gran referente de la mística catalana. Al mismo tiempo, sin embargo, incide en una imagen nada intelectual del poeta romántico, como si la opción verdagueriana fuera producto de supuestas limitaciones intelectuales del poeta, y no resultado de una opción deliberada. No es este el lugar indicado para discutir la visión de Carles Riba, pero la relectura que Verdaguer ofrece del *Llibre d'amic e amat* en sus *Perlas*, escritas entre 1894 y 1896, evidencia una buena comprensión del libro luliano, independientemente del talante divergente de las obras respectivas. Y aún cabría añadir que la comparación en términos de pensamiento es injusta por descontextualizada: ¿qué poeta místico saldría indemne de una tal comparación con la intelectualizada mística luliana?[2]

Entre las opiniones sobre el carácter del poeta que más influyeron, es inevitable citar las consideraciones que le dedicó Jaume Collell, unido a Verdaguer por una larga amistad, que terminó, sin embargo, en medio de agrios reproches. Habían sido amigos desde los días del Seminario de Vic, y formaría un tándem decisivo para la Renaixença, que únicamente el conflicto de Verdaguer con el obispo Morgades, ya en la década de los noventa, conseguiría desarmar. Después de la muerte del poeta, ocurrida en 1902, Collell no se prodigó en comentarios sobre su compañero de estudios, aunque eso no impidió que en 1929, en el prólogo que precedía una selección de cartas de Verdaguer al propio Collell, de tono elegíaco-laudatorio, se permitiera mencionar la influencia que el ambiente ejercía sobre su amigo, que podría dar para un "estudi psicològich de la personalitat literaria", o bien que, sin que viniera mucho a cuento, recordara el disgusto que "va tenir, quan un dels nostres més eximis crítichs, estampá en un article el mot agre de que Mossen Jacinto, de les altures épiques havía devallat a ser *un fabricante de aleluyas místicas*" (1929: 8-9, 11). Esta última referencia se sitúa a finales de los setenta, cuando Verdaguer publicó *Idil·lis i cants místics*, su primer poemario después de *L'Atlàntida*.

2. Para un análisis crítico de las valoraciones de Carles Riba sobre la mística de Verdaguer, véase: Malé, 2002.

2. Comentarios y valoraciones de *L'Atlàntida* e *Idil·lis i cants místics*

A pesar de que, en algún certamen anterior, un joven Jacint Verdaguer había ganado premios menores, la victoria de *L'Atlàntida* en los Jocs Florals de 1877 significó su irrupción meteórica en el mundo de las letras. El poema se publicó ese mismo año junto con el resto de obras galardonadas y apareció, ya como volumen independiente, en julio del 1878, corregido y aumentado y con la traducción castellana de Melcior de Palau. De 1879 data *Idil·lis i cants místics*, obra en la que Verdaguer se reivindicaba cantor de temas devotos y religiosos. La traducción castellana no tardó en aparecer, a cargo de Josep M. Carulla. A pesar de la calidad discutible de dicha versión, la obra fue leída y valorada en el resto del Estado, más allá de los territorios de habla catalana.[3]

Ni Marcelino Menéndez Pelayo ni Emilia Pardo Bazán necesitaron acudir a la deficiente traducción de Carulla para apreciar sus versos. El primero loaba el libro de Verdaguer en una carta fechada en Madrid el 2 de julio de 1879:

> No puede Vd. imaginarse el efecto que me ha hecho la lectura de su último libro *Idilis y cants mistichs*. Con decir que le prefiero á la *Atlántida*, está dicho todo. Ninguno de los lunares que noté en aquel admirable poema, se halla en estos versos líricos. No puede darse mayor pureza y serenidad en la fé, más ingénua y reposada ternura, más popular candor, más sobriedad é íntima perfeccion de forma. No creo lisongear á Vd. sinó expresar una conviccion íntima, al decir que le tengo por el primero de los actuales poetas de nuestra Península (Verdaguer, 1967: 175, n. 196).

Estos elogios coinciden, a grandes rasgos, con los que el erudito santanderino dirigió a *Idil·lis i cants místics* en una nota incluida en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, "De la poesía mística en España", en marzo de 1881.[4] La nota reza como sigue:

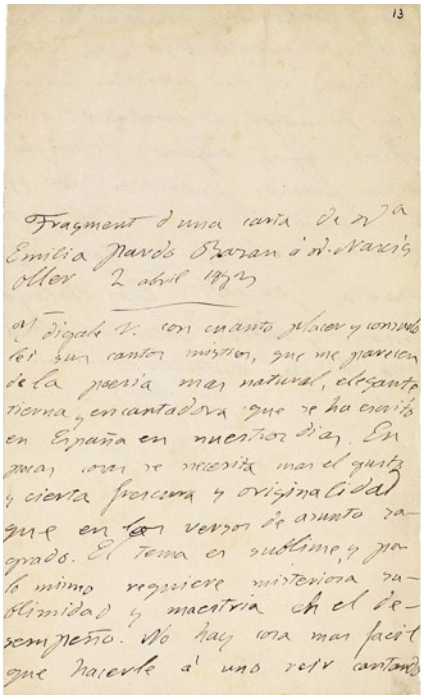
> Por razones fáciles de comprender no he hablado de los escasos poetas místicos del siglo presente. Séame lícito, no obstante, hacer, aunque en forma de nota, una excepción, no de amistad, sino de justicia, en favor de la preciosa colección de *Idilios y Cantos Místicos* de Mosén Jacinto Verdaguer, alta gloria de la literatura catalana, y superior, en mi concepto, a su tan celebrado poema de *La Atlántida*. Sin hipérbole puedo decir que no se desdeñaría cualquiera de nuestros poetas del gran siglo de firmar algunas de las composiciones de ese volumen: tal es el fervor cristiano, y la delicadeza de forma y de conceptos que en ellas resplandece (Menéndez Pelayo, 1881: 64).

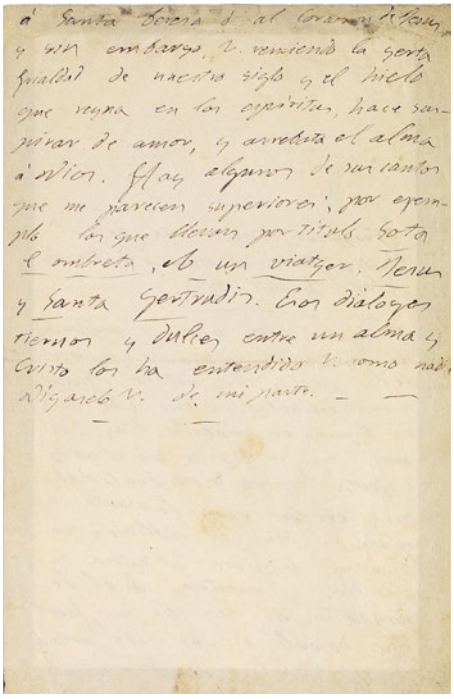
3. Para una valoración de las versiones castellanas del libro, y también francesas, véase la reciente edición de Josep Camps en Verdaguer (2020: 96-104).

4. El discurso fue pronunciado el 6 de marzo de 1881.

La autoridad del flamante académico favoreció que Verdaguer citara la nota en el prólogo que redactó para la segunda edición de *Idil·lis*, después de descartar otros comentarios elogiosos, como señala Josep Camps (Verdaguer, 2020: 82-89, 276-277, 284), para compensar las críticas que había recibido por el anacronismo de componer poesía mística en pleno siglo XIX. Menéndez Pelayo, a su vez, hizo referencia al gesto de Verdaguer en una carta que le mandó en septiembre de 1882, poco después de recibir la nueva edición que lo citaba:

> Recibí á su tiempo la nueva edición de los *Idilios*, y sobremanera me regocijó la mención que se digna Vd. hacer de mí en el prólogo. De ésta manera, si no logro llegar á la posteridad por obras propias, de lo cual mucho desconfio, viviré á lo menos en las páginas de uno de los más hermosos libros de poesía que ha producido la musa española de éste y de otros siglos (Verdaguer, 1971: 237-238).





Figuras 1 y 2. Copia autógrafa de Jacint Verdaguer de una carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller, del 2 de abril de 1883 (Ms. 1463/21 de la Biblioteca de Catalunya).

De Emilia Pardo Bazán se conservan unas palabras encomiásticas en la correspondencia que sostuvo con Narcís Oller. Ella misma pidió al narrador que las hiciera llegar al poeta. La carta, fechada en La Coruña el 2 de abril de 1883, se conserva entre los papeles de Oller, y asimismo encontramos el pasaje referen-

te a *Idil·lis i cants místics* entre los de Verdaguer, copiado de su puño y letra. La copia, hasta ahora desconocida, forma parte del ms. 1463/21 de la Biblioteca de Catalunya:

> Y dígale V. con cuanto placer y consuelo leí sus cantos místicos, que me parecen de la poesía más natural, elegante, tierna y encantadora que se ha escrito en España en nuestros días. En pocas cosas se necesita más el gusto y cierta frescura y originalidad que en los versos de asunto sagrado. El tema es sublime, y por lo mismo requiere misteriosa sublimidad y maestría en el desempeño. No hay cosa más fácil que hacerle a uno reír cantando a Santa Teresa o al Corazón de Jesús; y, sin embargo, Verdaguer, venciendo la yerta frialdad de nuestro siglo y el hielo que reina en los espíritus, hace suspirar de amor, y arrebata el alma a Dios. Hay algunos de sus cantos que me parecen superiores, por ejemplo los que llevan por título *Sota l'ombreta*, *A un viatger*, *Jesús y Santa Gertrudis*. Esos diálogos tiernos y dulces entre un alma y Cristo los ha entendido Verdaguer como nadie. Dígaselo V. de mi parte.[5]

Las consideraciones sobre la poesía mística que Menéndez Pelayo desarrolló en su discurso fueron atentamente leídas por Verdaguer. Hasta el punto de que condicionan —y explican— la mayoría de las modificaciones que se observan entre la primera edición de los *Idil·lis i cants místics* y la segunda, de 1882. No son cambios menores, ya que incluyen la supresión de toda una sección de cánticos destinados a la pastoral y a la devoción popular, a la vez que Verdaguer incorporó al libro siete nuevos poemas destinados a dar una mayor cohesión al conjunto. No me detengo en esta cuestión, que ya han tratado Joaquim Molas (2014) y Camps (Verdaguer, 2020: 45-48, 415-437).

Verdaguer era sensible a las observaciones que se le hacían y sopesaba la conveniencia de aprovecharlas. Podría alegarse que, tratándose de una personalidad reconocida y respetada como la de Menéndez Pelayo, la actitud del poeta era la esperable, y más siendo aún muy breve su producción publicada. Es posible. Sin embargo, no fue el único maestro al que escuchó. Previamente a la publicación de *L'Atlàntida*, pidió a Josep Balari i Jovany, conocido gramático y catedrático de griego de la Universidad de Barcelona, que corrigiera la lengua, cosa que Balari hizo, incluyendo alguna que otra valoración estilística.[6] El poeta asumió la mayoría de sus observaciones.[7] Haría lo mismo años más tarde con *Cani-*

5. María Morral (1989) no menciona esta copia en su estudio sobre las cartas inéditas de Pardo Bazán a Oller. El texto editado por la investigadora es idéntico a la copia autógrafa de Verdaguer, excepto al final, en que "de mi parte" aparece como "así al poeta" (Morral, 1989: 395).

6. Bastantes años antes, en 1867, había mandado una versión primitiva de la obra a Manuel Milà i Fontanals, que el sabio profesor le devolvió con comentarios; el manuscrito, actualmente en el Archivo-Biblioteca Episcopal de Vic, se localizó en 1907 entre las vigas del tejado de Can Tona, en Riudeperes, donde el poeta vivió de estudiante. Véase su facsímil en: Verdaguer, 1946.

7. Para la génesis de *L'Atlàntida* y la intervención de Balari, véase: Pere Farrés en Verdaguer (2002: 19), o E. Junyent y M. de Riquer en Verdaguer (1946: xx).

gó, en otoño de 1885, trabajando sobre las pruebas de imprenta, en el que fue un rico intercambio destinado a consolidar un determinado modelo de catalán literario.[8]

3. Lectores conocidos y desconocidos de *Canigó*

Durante la génesis del poema *Canigó*, y no solo en su última etapa, Verdaguer consultó con varios lectores. Probablemente el más cercano fuera el ya mencionado Jaume Collell, que desde septiembre de 1880 sabía que el poeta trabajaba en un nuevo poema extenso.[9] En verano de 1883, cuando todavía faltaba mucho para que se produjera la ruptura entre ellos, Collell leyó en público algunos fragmentos de la obra. La lectura tuvo lugar el 17 de junio en Banyuls de la Marenda, en el Rosellón, en el curso de un encuentro entre escritores catalanes de los dos lados de la frontera francoespañola.[10] El autor, que no estuvo presente durante la lectura, diría poco después a Joaquim Rubió i Ors, presidente de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, que Collell había actuado sin su permiso, como excusa para declinar la invitación de hacer una lectura pública de *Canigó* en la Academia.[11] Afirmaba que el poema no estaba suficientemente trabajado, en ninguno de sus cantos, para darlo a conocer. El 10 de junio, sin embargo, él mismo había mandado a Collell varios fragmentos del poema para que escogiera algunos para la lectura (Verdaguer, 1974: 53, n. 350).

También Menéndez Pelayo conocía, fruto de conversaciones con el poeta, que trabajaba en un nuevo poema extenso. No nos consta que Verdaguer le leyera ningún verso, pero, en cambio, sí sabemos que le detalló el plan general de la obra, tal como el de Santander recordaba en una carta de principio de septiembre de 1882: "Con impaciencia aguardo la lectura del *Canigó*, cuyo plan tubo Vd. la bondad de exponerme la última vez que nos vimos". Poco antes, en una carta de Verdaguer a Menéndez, desde Comillas, le mencionaba el poema en el que trabajaba, quejándose del poco tiempo que podía dedicarle, en una referencia que hace evidente que su corresponsal tenía conocimiento previo de la obra (Verdaguer, 1971: 239, n. 317, y 231, n. 315).

Gracias, de nuevo, al epistolario de Verdaguer conocemos otra actuación destacada de Jaume Collell durante la composición del poema. Uno de los momentos culminantes de *Canigó* es la intervención del protagonista en el canto VII, el llamado "Cant de Gentil". El poeta, consciente de su importancia, redactó

8. Sobre la corrección de *Canigó* ligada al establecimiento de un estándar literario catalán, véase: Santanach, en prensa.

9. Sobre el apoyo de Jaume Collell al trabajo poético de Verdaguer, véase: Requesens, 1986.

10. Se leyeron dos poemas semiautónomos integrados en *Canigó*: "Lo Rosselló" y el "Passatge d'Anníbal" (Collell, 1883; Masriera, 1883).

11. Véase: Garolera, 2017: 160.

hasta cinco versiones diferentes, todas con numerosas variantes.[12] No tenemos constancia documental de la previsible intervención de Collell en las tres primeras redacciones. En cambio, de septiembre y octubre de 1885, cuando ya se estaban imprimiendo pliegos del libro, datan varias cartas entre los dos amigos en las que Jaume Collell comenta, con la sinceridad que otorga la confianza, su opinión más bien negativa respecto a la cuarta versión y, asimismo, respecto a una estrofa de la que sería, finalmente, la versión definitiva. Le expresa su exigente parecer ante la desesperación del poeta, al que urgía terminar la obra. Verdaguer, a pesar de los seguros requerimientos del impresor, siguió trabajando en el "Cant de Gentil" hasta obtener el visto bueno de su amigo.

Jaume Collell planteó a Verdaguer la mayoría de sus observaciones y correcciones a *Canigó* sin lugar a duda en conversaciones cara a cara. Por eso solo nos ha llegado por escrito una pequeña parte de estos intercambios. Como ya he indicado, Collell no fue su único revisor. Entre la numerosísima documentación conservada referente a la composición de *Canigó* —centenares de páginas autógrafas, que permiten reconstruir muchos de los estadios por los que pasó el poema— localizamos una hoja manuscrita, que no es autógrafa de Verdaguer, sino de un corresponsal suyo por ahora no identificado, con interesantes comentarios acerca del poema.

Como puede observarse en la reproducción, la página está escrita en lápiz y en algunos sitios es casi ilegible. El folio forma parte del ms. 375/3 de la Biblioteca de Catalunya, extensa y heterogénea agrupación de materiales vinculados a la composición del poema pirenaico. Las observaciones de la hoja mencionada, el fol. 70r, presentan la particularidad de no hacer referencia a la versión definitiva de la obra, la impresa, ni siquiera a la versión manuscrita de la que partieron los impresores, sino a un antecedente suyo. Estamos, pues, ante las notas de un lector o revisor de *Canigó* que, durante la composición de la obra, leyó y comentó una versión no definitiva de esta. Y cuyos comentarios indujeron al poeta a introducir algunos cambios.

Verdaguer compuso hasta tres copias completas con versiones sucesivas de *Canigó*, a las que hay que sumar, como decía, un endiablado sinfín de fragmentos con esbozos y pruebas. La tercera copia completa se corresponde con el original de imprenta, como atestiguan las marcas e indicaciones para los componedores. La más antigua de las tres copias completas, por su parte, es un cuaderno de trabajo difícil de leer e interpretar. El poeta elaboró esta primera copia para uso propio, no para otros lectores. Una vez terminada, pudo observar por primera vez el efecto que producía el conjunto de la obra, los fragmentos escritos hasta ese momento, y tomó numerosas notas en sus márgenes para introducir,

12. Los primeros investigadores que documentaron la existencia de diferentes versiones del "Cant de Gentil" fueron Josep M. de Casacuberta y Joan Torrent en la anotación al epistolario de Verdaguer (1977: 52-53, n. 3). Posteriormente, Ricard Torrents, disponiendo de un número mayor de autógrafos, aunque no de la totalidad de los conservados, habló de seis versiones distintas (1995).

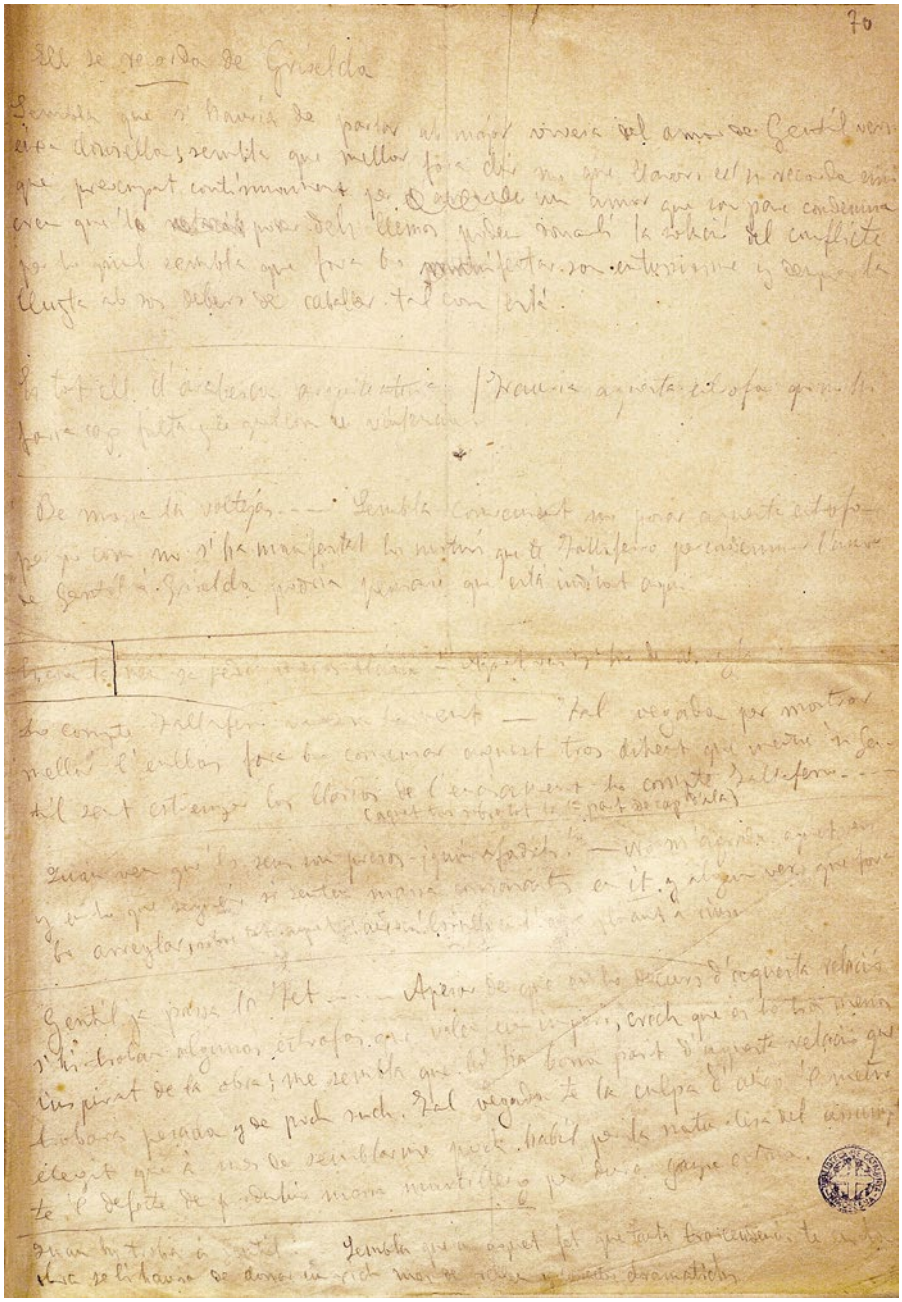


Figura 3. Comentarios de un lector anónimo
a varios pasajes de *Canigó*, redactados durante su composición
(fol. 7r del ms. 375/3 de la Biblioteca de Catalunya).

luego, en el mismo manuscrito, nuevos cambios y pasajes redactados *ex profeso* —entre los cuales, un canto completo—. Entre las dos copias citadas se sitúa una tercera, con menos intervenciones, correcciones y variantes que la anterior, aunque asimismo complicada para el posible lector, por lo menos en el estadio en que Verdaguer la dejó, antes de componer la última copia.

La página con los comentarios formaba parte de un documento más extenso, actualmente perdido en su integridad. No contiene ninguna indicación que permita fechar el texto ni identificar al autor. La franqueza de las consideraciones que contiene sobre la obra evidencia una proximidad y una confianza destacables entre su autor y el poeta. Sin embargo, el cotejo de la letra de este crítico anónimo con la de algunos de sus más íntimos colaboradores (el repetidamente citado Jaume Collell, Josep Balari, el erudito y bibliotecario Marian Aguiló, el editor de la revista *La Il·lustració Catalana* Francesc Matheu...) no ha dado por ahora ningún resultado.[13]

Son ocho las observaciones que su anónimo lector recogió en el folio 70r, correspondientes a versos de los cantos que van desde el II hasta el VII —no se incluye ninguna referencia al canto IV—. Los comentarios están ordenados de acuerdo con el sitio que ocupan los versos en el poema. Teniendo en cuenta que *Canigó* está formado por doce cantos y un epílogo, solo se habrían conservado las anotaciones correspondientes a la primera mitad del poema. Faltarían las de la segunda.

De las ocho entradas, la primera remite a unos versos del canto II (vv. 47 y ss., [1]). Verdaguer, en el fol. 12v de la segunda copia completa de *Canigó*, canceló los versos objeto de la corrección del lector y ensayó una variante en la dirección sugerida, pero finalmente prescindió de los versos previos, también de la variante, y optó por un camino diferente. En este caso, la observación del anónimo lector ayudaría al autor a detectar unos versos mejorables, pero no los cambiaría de acuerdo con la sugerencia del lector. Las siguientes tres correcciones hacen referencia al canto III (v. 165, [2]; sobre una estrofa añadida después del v. 216, [3], y v. 239, [4]); a continuación hay dos más sobre el V (sobre el inicio, con citación del v. 1, [5], y otra relativa a los vv. 167 y 181, [6]), la siguiente sobre el VI (v. 1, [7]) y, finalmente, la última remite al VII (v. 433, [8]).

Comentaré un par de las propuestas del revisor anónimo, para reflejar el tipo de comentarios que hace y, sobre todo, de qué forma el poeta los tiene en cuenta y modifica sus propios versos. De las tres observaciones referentes al canto III, interesa especialmente la segunda, en la que el revisor recomienda la eliminación de una estrofa completa, situada después del v. 216 (al principio de la nota cita el primer verso del cuarteto para situar al poeta). Leemos en el fol. 70r:

13. Agradezco a Josep M. Domingo, Ramon Pinyol, Joan Requesens y M. Àngels Verdaguer la atención prestada a la cuestión.

> Be massa la voltejas... Sembla convenient no posar aquesta estrofa per que com no s'ha manifestat los motius que te Tallaferro per condemnar l'amor de Gentil á Griselda podria pensar que está indicat aquí.

En *Canigó* el conflicto se origina por la negativa del conde de Besalú a permitir el amor entre su hijo Gentil y la humilde pastora Griselda. Es cierto que las razones del conde, que probablemente responden a un rechazo estamental, de clase, no se especifican, como indica el revisor. La estrofa a la que hace referencia, localizada en el fol. 26r de la segunda copia completa del poema, es la siguiente:

> Be massa la voltejas eixa flama
> que cremará tes ales virginals,
> hombres terrenes, perqué tant vos ama
> l home creat per somnis celestials!

De acuerdo con el lector anónimo, el cuarteto insinúa que el rechazo de Tallaferro querría evitar que su primogénito, destinado a causas más nobles y espirituales (la defensa de la cruz y la lucha contra los sarracenos), se consumiera en amores terrenales.

En la segunda copia completa de *Canigó*, Verdaguer escribió el cuarteto en lápiz. Lo añadió en el espacio en blanco que dejaba, en las páginas de la derecha, para correcciones y añadidos. Eso significa que sopesaba su incorporación —no se encuentra en manuscritos anteriores del poema— cuando nuestro desconocido lector mostró su desacuerdo, y Verdaguer ya no lo incluyó en la siguiente copia.

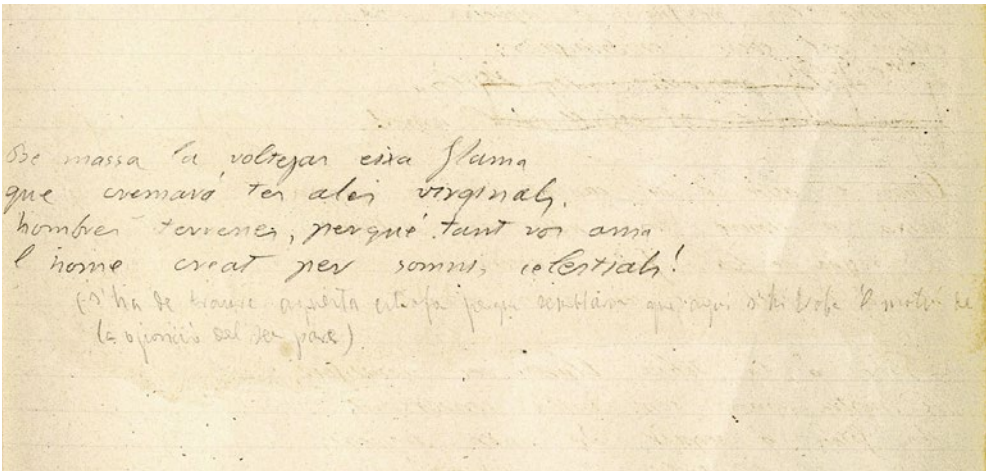


Figura 4. Página autógrafa de Verdaguer, correspondiente a la segunda copia completa que compuso de *Canigó* (fol. 26r del ms. 375/1 de la Biblioteca de Catalunya).

La consulta del fol. 26r de la copia de *Canigó* (ms. 375/1), sin embargo, muestra nuevos aspectos interesantes, como una anotación entre paréntesis, muy tenue, al lado de la estrofa: "(s'ha de traure aquesta estrofa perque senblaría que aquí s'hi troba 'l motiu de la oposició del seu pare)". El contenido de la anotación marginal, desfavorable a explicitar las razones de la oposición de Tallaferro al amor de su hijo por una pastora, coincide con la tercera entrada de la página de comentarios (el fol. 70r del ms. 375/3). Pues bien, la mano que redactó esta nota junto a los versos en la segunda copia del poema es la misma que escribió la página con las observaciones para Verdaguer. El anónimo lector, por lo tanto, no solo leyó la redacción de *Canigó* correspondiente a la segunda copia completa, sino que incluso dejó esta marca de su lectura.

Vayamos al segundo ejemplo que quería comentar. Es el último que figura en la página. Hace referencia a un momento crucial del relato: el encuentro entre Gentil y Guifre, conde de Cerdaña y tío del joven caballero. Gentil ha abandonado, por amor, sus obligaciones guerreras y se encuentra atrapado —gustosamente atrapado— en poder de Flordeneu, la reina de las hadas del Pirineo. A causa de la deserción del enamorado joven, que no da la voz de alarma cuando las tropas musulmanas atacan, los cristianos sucumben fácilmente y el conde se ve obligado a huir de su hogar.

Tras poner a salvo a su familia, el conde sube al Canigó para, desde lo alto de la montaña, observar los movimientos de las tropas. Pero en la cima encontrará a Gentil —a quien su tío creía preso, quizá muerto—, sin sus armas, vestido de seda, rodeado de hadas, tocando el arpa. La reacción de Guifre al verlo es brutal, absolutamente visceral: sin mediar palabra empuja a Gentil al fondo del abismo.

La muerte de Gentil, entre el castigo y la redención, no significa el fin del poema, sino que da lugar a una segunda parte menos lírica, de reconstrucción y cohesión colectiva bajo el signo de la cruz. Son doce cantos y nos hallamos en el séptimo. En la segunda copia de *Canigó* Verdaguer dedicó, en un primer momento, únicamente tres cuartetos al encuentro entre tío y sobrino y a la muerte de Gentil. No sorprende que a nuestro anónimo lector la escena le parezca demasiado breve, teniendo en cuenta el peso del episodio en el conjunto del poema:

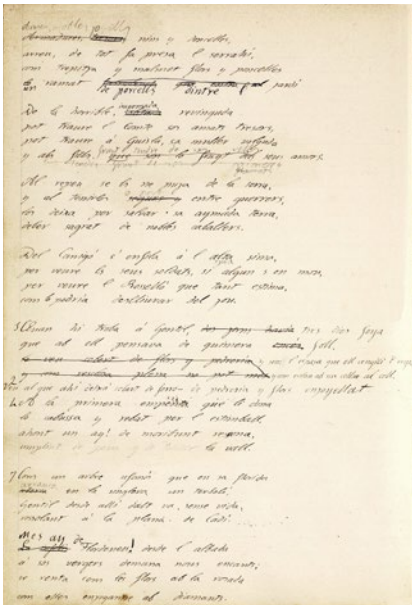
> [8] "Quan hi troba á Gentil..." Sembla que à aque[s]t fet que tanta trascendencia te en la obra se li havia de donar un xich mes de relleu y sentit *(?)* dramatichs.

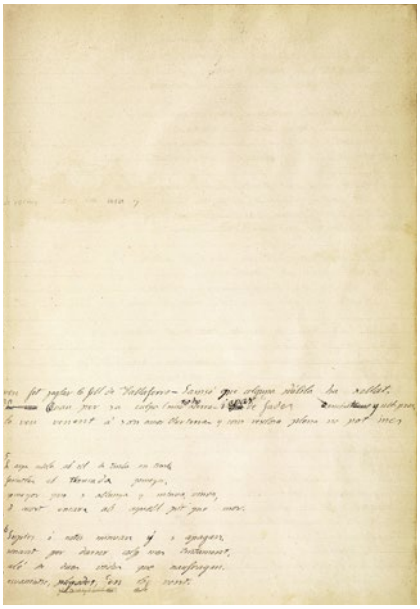
El verso citado al principio de la nota para localizar el fragmento es el actual v. 433 del canto VII, el primero de los doce versos de la redacción que leyó el revisor. Son los siguientes, que transcribo directamente del autógrafo:

> Quan hi troba á Gentil, dos jorns havia
> que ab ell pensava de quimera encés,
> lo veu cobert de flors y pedrería,
> i com resclosa plena no pot mes.

A la primera empenta que li dona
lo cabussa y rebat per l estimball,
ahont un ay! de moribunt ressona,
umplint de pena y de tristor la vall.

Com un arbre ufanós que en sa florida
aterra en la singlera un terbolí,
Gentil desde allí dalt va, sense vida,
rossolant á la plana de Cadí.





Figuras 5 y 6. Incorporación de varios cuartetos a una primera redacción del episodio del asesinato de Gentil (*Canigó*, canto VII) (Biblioteca de Catalunya, ms. 375/1, fols. 77v-78r).

También en esta ocasión el poeta siguió el consejo del anónimo revisor y amplió el pasaje. En los fols. 77v-78r del ms. 375/1, la segunda copia a la que hemos hecho repetida mención, encontramos junto a los versos citados varias modificaciones y ampliaciones, intercaladas entre los tres cuartetos iniciales, que llegan hasta el actual v. 460. De doce versos pasamos a veintiocho. El autor añadió cuatro estrofas adicionales a las tres de partida. Estas se corresponden, de las siete finales, con la primera (vv. 433-436), la cuarta (vv. 445-448) y la séptima (vv. 457-460). El resto de los versos están o bien intercalados entre las dos primeras estrofas, o bien escritos —algunos a raya tirada— en la página de la derecha (fol. 78r). En la primera estrofa, además, se observan otros cambios, incluida la sustitución de los dos versos finales (posteriormente reciclados, con algún

cambio, como vv. 438 y 444). Para evitar ulteriores confusiones, el poeta numeró los cuartetos en el manuscrito según el orden que debían tener en la copia posterior, la última que preparó.

La consulta de los autógrafos del poeta Jacint Verdaguer muestra a un autor muy consciente de su trabajo como poeta, que reescribía incansablemente sus versos antes de considerarlos definitivos, y que tenía en cuenta las observaciones que le hacían sobre sus obras. En no pocas ocasiones, incluso las buscaba. El libro *Idil·lis i cants místics* no habría experimentado la reorientación que se observa a partir de la segunda edición sin el discurso de ingreso en la Real Academia Española de Marcelino Menéndez Pelayo.

En el caso de *Canigó*, el autor pidió la opinión que sus versos merecían a personas cercanas, incluso en estadios de redacción por lo que parece muy primitivos. De Jaume Collell conocemos sus consideraciones respecto a redacciones rechazadas del "Cant de Gentil", y sabemos que un par de años antes ya había leído, muy probablemente, buena parte de los versos escritos hasta entonces. Respecto al anónimo revisor del fol. 70r del ms. 375/3 de la Biblioteca de Catalunya, el poeta puso en sus manos la segunda copia completa del poema, el actual ms. 375/1, y tuvo muy en cuenta sus consideraciones, de forma crítica y no siempre asumiendo su punto de vista, a la hora de preparar la última redacción de *Canigó*.

Verdaguer era muy consciente de su responsabilidad como poeta y, en sus obras, siempre se reservaba la última palabra. Por algo era el autor. Pero no desdeñaba el consejo de los buenos lectores, sino que los valoraba y actuaba en consecuencia. Y aunque, como buen romántico, a menudo priorizara el sentimiento respecto a aproximaciones más intelectuales, ello no significa que el trasfondo ideológico y estético que detectamos en sus obras fuera producto del azar o de un inconcreto instinto lingüístico o literario. No hay duda de que sus obras son fruto de una capacidad lingüística y literaria superior a la de la mayoría de sus escritores contemporáneos, pero también de un trabajo intenso de documentación y de redacción, que le llevaba a componer múltiples versiones de sus versos hasta dar con el tono y el contenido que se había propuesto. Nada, en los textos de Verdaguer, es improvisado.

Bibliografía

Collell, Jaume (1883). "L'anada al Rosselló. I". *La Veu del Montserrat*, vol. vi, n.º 25 (23 de junio), pp. 194-195.

Garolera, Narcís (2017). "Verdaguer i els Rubió. Correspondència inèdita". *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, lxxi (= *Homenatge a Kálmán Faluba*, 1), pp. 157-171.

Malé i Pegueroles, Jordi (2002). "El misticisme de Jacint Verdaguer segons Carles Riba (el pròleg de 1922 al volum de *Poesies*)". *Anuari Verdaguer 1997-2001*, 10, pp. 19-51.

Masriera, A. (1883). "Aplech de catalanistas francesos y espanyols al Rosselló". *La Ilustració Catalana*, iv, 89 (30 de junio), pp. 183-187.

Mayoral, Marina (1989). "Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller". En: Argente del Castillo Ocaña, Concha, *et al.* (coords.). *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*. Vol. ii. Granada: Universidad de Granada, pp. 389-410.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1881). "Discurso del Doctor Don Marcelino Menéndez Pelayo [De la poesía mística en España]". En: *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción de Don Marcelino Menéndez Pelayo el día 6 de marzo de 1881*. Madrid: Imprenta de F. Maroto e Hijos, pp. 5-64.

Molas, Joaquim (2014). "*Idil·lis i cants místics*". En: *Llegir Verdaguer*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Abat Oliba, 293), pp. 121-125.

Requesens i Piqué, Joan (1986). "La presència de Jaume Collell en el treball poètic de Jacint Verdaguer". *Anuari Verdaguer*, 1, pp. 107-130.

Riba, Carles (1974 [1922]). "Pròleg". En: Verdaguer, Jacint. *Antologia poètica*, selección y prólogos de Carles Riba y Mn. Pere Ribot. 4.ª ed. aumentada. Barcelona: Selecta, (Biblioteca Selecta, 63), pp. 7-19.

Santanach Suñol, Joan (en prensa). "A l'entorn del model de la llengua de *Canigó* i els plantejaments lingüístics de Jacint Verdaguer". *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*.

Torrent i Fàbregas, Joan (1977). *Jacint Verdaguer. Resum biogràfic*. Barcelona: Barcino (Col·lecció Popular Barcino, CL).

Torrents, Ricard (1995). "Sis versions del *Cant de Gentil*". En: *Verdaguer. Estudis i aproximacions*. Prólogo de Joaquim Molas. Vic: Eumo Editorial (Estudis Verdaguerians, 2), pp. 163-200.

— (2002). *Verdaguer, un poeta per a un poble*. 2.ª ed. revisada. Vic: Eumo Editorial (Estudis Verdaguerians, 3).

Verdaguer, Jacinto (1946). *L'Atlantida. Primera edición crítica según dos manuscritos autógrafos y las ediciones de 1877 i 1878*. Ed. de Eduardo Junyent y Martín de Riquer. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona.

— (1967). *Epistolari de Jacint Verdaguer*. Vol. ii. *(1877-1879)*. Transcripción y notas de Josep M. de Casacuberta y Joan Torrent i Fàbregas. Barcelona: Barcino (Biblioteca Verdagueriana, 7).

— (1971). *Epistolari de Jacint Verdaguer*. Vol. iii. *(1880-1882)*. Transcripción y notas de Josep M. de Casacuberta y Joan Torrent i Fàbregas. Barcelona: Barcino (Biblioteca Verdagueriana, 8).

— (1974). *Epistolari de Jacint Verdaguer*. Vol. iv. *(1883-1885)*. Transcripción y notas de Josep M. de Casacuberta y Joan Torrent i Fàbregas. Barcelona: Barcino (Biblioteca Verdagueriana, 9).

— (1977). *Epistolari de Jacint Verdaguer*. Vol. v. *(1885-1886)*. Transcripción y notas de Josep M. de Casacuberta y Joan Torrent i Fàbregas. Barcelona: Barcino (Biblioteca Verdagueriana, 10).

— (2002). *L'Atlàntida. Poema*. Ed. de Pere Farrés i Arderiu. Vic: Eumo; Societat Verdaguer (Obra Completa, serie A, 2).

— (2020). *Idil·lis i cants místics*. Ed. de Josep Camps i Arbós. Folgueroles: Verdaguer Edicions; Societat Verdaguer (Obra Completa, serie A, 3).

Reproducciones

- **Figuras 1 y 2:** Biblioteca de Catalunya, ms. 1463/21, fol. 13, copia fragmentaria de la carta de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller, fechada en La Coruña el 2 de abril de 1883, autógrafa de Jacint Verdaguer.
- **Figura 3:** Biblioteca de Catalunya, ms. 375/3, fol. 70r: página manuscrita con comentarios y correcciones a los versos de una versión no definitiva de *Canigó*, obra de un corresponsal anónimo.
- **Figura 4:** Biblioteca de Catalunya, ms. 375/1, fol. 26r: copia de *Canigó* en la que puede apreciarse una estrofa finalmente no incluida en la versión final de la obra y una anotación marginal de la misma mano que el fol. 70r del ms. 375/3.
- **Figuras 5 y 6:** Biblioteca de Catalunya, ms. 375/1, fol. 77v-78r: incorporación de varios cuartetos a una primera redacción del episodio del asesinato de Gentil, en el canto VII de *Canigó*.

La crítica y la prensa en el siglo XIX

Los retratos literarios como proyección de presencia: "Escritoras españolas" de María Pilar Sinués de Marco en *El Correo de la Moda* (1861-1862)[1]

Susana Bardavío Estevan
Universidad de Burgos

Entre febrero de 1861 y marzo de 1862, María Pilar Sinués publicó en *El Correo de la Moda* una serie de dieciocho retratos breves de "Escritoras españolas" contemporáneas. En concreto se ocupó (y las menciono según el orden en el que aparecieron en la revista) de: Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873); María Josefa Massanés (1811-1887); Carolina Coronado (1820-1911); Rosa Butler (1821-¿?); Ángela Grassi (1823-1883); Antonia Díaz Fernández de Lamarque (1827-1892); Vicenta García Miranda (1816-1877); María Mendoza de Vives (1821-1894); Emilia Mijares de Real (1834-1909); Dolores Cabrera y Heredia (1828-1899); Robustiana Armiño de Cuesta (1821-1890); Joaquina García Balmaseda (1837-1911); Enriqueta Lozano de Vílchez (1829-1895); Micaela Silva y Collás (1809-1884); Faustina Sáez de Melgar (1834-1895); Rogelia León (1828-1870); Emilia Serrano de Wilson (1834-1923); y cerraba la serie una semblanza de la propia María Pilar Sinués (1835-1893), realizada por Ángela Grassi, entonces directora de *El Correo de la Moda*.

El retrato literario constituía un reconocido mecanismo para la construcción del escritor, tanto dentro del campo literario, particularmente si lo elaboraba uno de sus pares, como en aras de llegar al público. Jesús Rubio Jiménez señala cómo las semblanzas de literatos ilustran "la vivencia social de las artes, con sus formas de sociabilidad y con una creciente mercantilización del escritor, paralela a la de sus obras, que se presentaban de manera atractiva a sus consumidores" (2021: 54). Así pues, la construcción del profesional de la pluma requería proyectar su presencia en ese gran escenario y mercado que empezaba a ser la ciudad moderna (Rubio Jiménez, 2009: 327). Es decir, el escritor, para ser leído, debía ser visto y consumido. Esto requería ir más allá de la textualidad y hacerse cuerpo para los lectores-espectadores, porque, de acuerdo con Hans Ulrich Gum-

1. Este trabajo es parte del proyecto "Género, violencia, representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (GenViPreF)", PID2020-113138GB-100, financiado por MICIN/AEI/10.13039/50110001103.

brecht, en esa interacción física se producen efectos de presencia, no exclusivamente de sentido, en los receptores.[2] Para constatar la relevancia de la *performance* pública en la construcción y consagración de los escritores en el siglo XIX[3] —al menos hasta la consolidación del discurso de la autonomía del arte— basta recordar las famosas lecturas poéticas de Espronceda (Romero Tobar, 1994: 178) y Zorrilla (Palenque, 2018) o, unos años más tarde, los recitales de las poesías de Núñez de Arce a cargo del actor Rafael Calvo con el poeta sentado en escena (Palenque, 1990: 243), así como la relevancia de las intervenciones de escritores en liceos y ateneos, la liturgia de los premios y homenajes literarios, y la proliferación de retratos, caricaturas o fotografías a través de periódicos y revistas. La propia prensa contribuyó entonces a prodigar esta dimensión corpórea del escritor tanto a través de las imágenes, como de una recreación viva y expresiva de estas prácticas que permitía a los lectores experimentar esos acontecimientos en ausencia, por lo que hoy resulta una vía de acceso al conocimiento de la "cultura corporeizada" del siglo XIX (Taylor, 2015). El carácter actual y efímero de la prensa, así como la frecuente lectura en voz alta de la misma, podían facilitar además esa sensación de inmediatez y transitoriedad que tiene cualquier *performance*. Es decir, podríamos pensar que no trataban de fijar la imagen del escritor, sino trasladar vivamente sus acciones.

El retrato literario, cuando lograba ser "verdaderamente vivo", como ya había recomendado Sainte-Beuve, podía considerarse entonces una pieza liminal entre lo textual y lo presencial, en la medida en que aspiraba a proyectar corpóreamente al escritor. Así pues, en las páginas que siguen me propongo revisar las semblanzas elaboradas por Sinués como una herramienta para la construcción identitaria de sus contemporáneas como escritoras, prestando particular atención a ciertas marcas de presencia, cuyos efectos pudieron ser muy relevantes para su proyección y reconocimiento como profesionales de la pluma.

Como mujeres, las escritoras retratadas por Sinués tenían muy limitado el acceso a "muchos ambientes profesionales y sociales frecuentados por los hombres de Letras" (Partzsch, 2019: 85). Pese a disponer de la prensa, carecían de "tribuna", como reconocía Antonio Pirala en sus artículos dedicados a "La lite-

2. Según Gumbrecht, "la producción de presencia apunta" al "impacto [...] sobre los cuerpos" de "toda clase de eventos y procesos" (2005: 11). Concibe "la experiencia estética como una oscilación —y a veces una interferencia— entre efectos de presencia y efectos de sentido" (2005: 18), donde los primeros no se reducen al significado (2005: 13).

3. Leonardo Romero Tobar ya señaló que "la intensa oralidad que penetra la vida social del pasado siglo no ha sido planteada aún en términos de comprensión de los fenómenos culturales y literarios de la época. El siglo XIX, tiempo de transición entre las formas tradicionales de cultura colectiva y las nuevas manifestaciones masivas de los medios de comunicación impresos, tuvo en España un espacio privilegiado para el peculiar fenómeno de la cultura de la oralidad. De manera que, si la transmisión directa y en voz alta había permeado la creación y la transmisión de los textos literarios durante el Antiguo Régimen, algo semejante sigue aconteciendo en el XIX a pesar de la modernidad traída por el romanticismo" (1994: 177). Una de las diferencias de las *performances* públicas románticas frente a las anteriores es su vinculación con la profesionalización del escritor y la comercialización del arte.

rata" en el propio *Correo de la Moda* (1861b: 129). Por ello, en palabras de Santiago Díaz Lage, es necesario fijarnos en "cómo se sirvieron [...] de la de escritura y la reescritura periódicas para proyectar una presencia pública que, mediante la poética de la domesticidad, podía identificarse con una presencia biográfica" (2020: 127). Precisamente, "biografías" es el término elegido por Sinués para denominar los retratos que ofrece a sus lectoras, puesto que con ellos pretende dar a conocer a estas escritoras "no solo bajo este título, sino también bajo el de hijas, esposas y madres" (1861a: 63). Es más, renuncia a hacer cualquier tipo de reflexión crítica sobre su obra literaria porque admite que "el papel de juez y crítico repugna en la mujer" (1861e: 156).[4] La asunción de esta violencia epistémica está en consonancia con la representación que hace de este conjunto de mujeres, construidas siguiendo los tópicos de la escritora virtuosa isabelina: casi siempre se trata de niñas de infancia desgraciada, rasgo que les confiere el poso romántico necesario para que su innata voz poética brote inevitablemente, a pesar de haber recibido en la mayoría de los casos una educación escasa y pobre. Cuando llegan a jóvenes, la intermediación en muchas ocasiones de un varón permite que su obra, que ellas modestamente ocultaban, vea la luz. Por supuesto, se trata siempre de poesías o dramas de clara elevación moral, acordes con la profunda religiosidad y virtud de las jóvenes autoras. Incluso en el caso de Rogelia León, a quien Sinués retrata como una niña extraordinariamente sensible y apasionada que casi pierde la cordura por leer *El diablo mundo* de Espronceda a una edad demasiado temprana, lo que imprimió "sin duda el tinte de amargura que se advierte siempre en sus poesías", logra desarrollar una literatura dulce y bella, "pues gracias a Dios y para dicha suya, las blancas alas de la religión habían ahuyentado las amargas dudas de sus románticas lecturas" (1862a: 29). Ya adultas, todas son esposas, viudas y madres devotas, o hijas entregadas al cuidado de sus madres, que cultivan la literatura en los momentos de ocio, cuando los tienen, o robando horas al sueño junto a las camas de sus hijos, sin ninguna pretensión de gloria, sino como expresión de un impulso vital que ponen al servicio de la moral y la educación. En el caso de las escritoras de mayor reconocimiento y presencia en la esfera pública, como Avellaneda, Massanés o Armiño, para contrarrestar esa exposición, enfatiza su gran dedicación a la familia. De hecho, en la biografía de Avellaneda parece tratar de feminizar a la encumbrada poeta

4. En este sentido las semblanzas de Sinués se diferencian notablemente de las que emprendió Carolina Coronado en la "Galería de las poetisas" —"Galería de poetisas contemporáneas", cuando la retomó en 1857 para *La Discusión*—, donde se centraba fundamentalmente en hacer una revisión crítica de la obra, siempre tras aclarar al lector la virtud de las autoras, capaces de compaginar su feminidad —es decir, las labores domésticas— y la escritura, con la excepción del retrato de Gertrudis de Gómez de Avellaneda, en el que afirma que trata de resituarla entre "las poetisas", tras lo que considera un intento de usurpación de su figura por el parnaso masculino, al haberla declarado "no [...] poetisa sino poeta" (1861b). Paradójicamente, pese a esta reivindicación de la feminidad de la escritora cubana, Coronado no la presenta como un modelo literario para las mujeres, como se comentará más adelante. Esta contradicción puede interpretarse como un intento de la extremeña de diferenciarse de Avellaneda y continuar encarnando la poeta modélica.

de "talento varonil", puesto que, mientras que se limita a listar su obra literaria, se detiene en cambio en el profundo cuidado que prodigó a su difunto esposo, su posterior retirada en un convento y su total entrega ante la debilitada salud de su segundo marido. Esta reelaboración de Avellaneda contrasta, de hecho, con la que Coronado había publicado en *La Discusión* en 1856.[5] Allí, pese a reivindicar la feminidad de la poesía de la escritora cubana, la extremeña mantenía su doble condición de "poeta" y "poetisa". De acuerdo con Mónica Burguera, Coronado empleó a Gómez de Avellaneda precisamente para lo contrario que Sinués, es decir, para delimitar "los contornos respetables del genio literario femenino" (Burguera, 2018: 310):

> [...] la Avellaneda no puede ser juzgada solo como poetisa, ni solo como poeta. Tiene en su genio, ya lo dije, las dotes que corresponden á los dos talentos, el femenil y el varonil, y está libre para adoptar la forma que á su musa le convenga.
>
> Pero no la aceptéis como ejemplo; no debe ni puede servir de modelo para la educación literaria de las poetisas. Lejos de esforzar cada una su ánimo, en imitar ese gran fenómeno, debe reprimir sus aspiraciones ambiciosas (Coronado, 1861b).

Este contraste permite percibir la labor de autoconstrucción de estas autoras. Tras la consolidación del giro moderado en el entorno político (Burguera, 2012, 2018), las nuevas condiciones del campo literario impusieron mayores límites a la expresión pública de las escritoras, reforzando el discurso de la complementariedad y su imagen como educadoras virtuosas, finalidad que, por otra parte, no dudaron en conferir a sus obras, comulgando así con el discurso hegemónico.[6] Por ello, mientras Coronado trataba de adaptarse a las nuevas circunstancias —también personales— (Burguera, 2012: 306-307), Sinués, que había comenzado su andadura inmersa ya en la retórica de la domesticidad, posiblemente buscaba el modo de reivindicar también su condición de escritoras, para contrarrestar la reducción de su labor a la de meras educadoras de la mujer. Así puede entenderse que esta serie, publicada sin ningún tipo de sistematicidad aparente, donde se recogen escritoras nacidas en los años diez, veinte y treinta del siglo XIX sin orden cronológico, estuviera en cambio encabezada por las sem-

5. Y que se reeditó sin cambios en *La América* solo unos meses después de la de Sinués, los días 24 de marzo, y 8 y 24 de abril de 1861. El retrato apareció primero en *La Discusión* los días 5 de agosto de 1857, 25 de abril y 29 de mayo de 1858. Cito a partir de la versión de *La América*.

6. Como muy bien estudió Sánchez Llama, fue ese sometimiento al discurso hegemónico, que implicaba además cultivar aquellas formas literarias consideradas adecuadas para la mujer, lo que les permitió consagrarse en el campo literario (2000). Para esa adecuación a formas genéricas concretas y otras estrategias de publicación, véase también: Solange Hibs-Lissorges (2008). De particular interés es el análisis de Díaz Lage sobre la relación de estas escritoras con la novela y el romanticismo (2020: 138-150). También es interesante en este sentido el cambio de perspectiva sobre la novela que dio el discurso neocatólico estudiado por Raúl Mínguez (2017).

blanzas de Gómez de Avellaneda, Massanés y Coronado. De este modo, mientras el desorden y la elaboración de una imagen compartida por todas favorecía que se percibieran como un grupo homogéneo, el nombre de las tres escritoras consagradas por su creación literaria abriendo la galería funcionaba como base legitimadora para las demás, y en particular para las más jóvenes, entre las que se encontraba la propia Sinués.[7] Es decir, todas ellas eran virtuosas, pero también eran escritoras. Por otra parte, mantener esa sororidad entre las autoras, iniciada ya en la generación de Coronado, pero demostrando con esta nueva galería una pléyade notablemente más amplia, contribuiría tanto a su legitimación en el campo literario como a la naturalización de esta labor profesional para la mujer y, por tanto, de su presencia pública.[8]

Se ha advertido muchas veces la contradicción existente en que las escritoras de mediados de siglo esgrimieran este discurso de la domesticidad al tiempo que actuaban como profesionales. Íñigo Sánchez Llama (2000) ha estudiado detenidamente cómo asumir el discurso de la complementariedad de los sexos, así como el conjunto de limitaciones estéticas y temáticas que se les imponía, les permitió gozar de un claro apoyo institucional y social. Solange Hibbs-Lissorgues

7. Sinués expresa la centralidad en el campo literario de Gómez de Avellaneda, Massanés y Coronado recurriendo a la legitimación masculina con la que contaron. De Gómez de Avellaneda indica que llegó a Madrid "escudada con la paternal amistad y el acendrado cariño que la profesaba el eminente crítico e insigne poeta D. Alberto Lista", aunque añada inmediatamente: "Gertrudis alcanzó desde luego un lugar distinguido por la superioridad de su talento, su clasicismo, buen gusto y entonación vigorosa, no menos que por la elegancia de una forma siempre correcta" (1861a). En el caso de Massanés, afirma que su poesía había "inspirado estensos artículos, o más bien brillantes y merecidos elogios, a muchos de nuestros más distinguidos escritores" (1861b); y de Coronado recuerda que "su primera colección de poesías", ya "iba precedida de un prólogo del señor Hartzenbusch" (1861c). Por supuesto, Sinués recurrirá a la autoridad masculina como garantía de la calidad de otras autoras (véase nota 9).

8. Susan Kirkpatrick, al tratar la hermandad lírica entre las escritoras a mediados de la década de los cuarenta, señala que emplearon la solidaridad como una marca distintiva frente a la rivalidad masculina, que encajaba "perfectamente con la imagen de la mujer virtuosa"; y, además, como una forma de unirse para defenderse mejor "de los prejuicios y limitaciones con los que se encontraba su sexo" (1991: 87). En este sentido también resultaría relevante el aumento de mujeres dedicadas a la escritura. La importancia social del número y la identificación de las mujeres escritoras se aprecia en la relativa trascendencia que tuvo una lista publicada entre las noticias breves del "Diario de las familias" de *La Correspondencia de España*, el 22 de septiembre de 1860, y que se publicó los días posteriores en otros periódicos madrileños, como en *La Discusión*, el 23 de septiembre, y el 25 del mismo mes en *La Época* y en *El Clamor Público* —Molina Puertos (2015) se refiere a esta última publicación—. Transcribo la lista de *La Correspondencia*: "Amalia Fenollosa; Amparo López del Baño; Ángela Grassi; Ángela Mazzini; Antonia Díaz Fernández; Carmen Tamariz; Catalina de Ubarri; Concepción Arenal de Carrasco; Concepción del Valle y Moya; Condesa de C.; Corina Manrique; Dolores Arráez de Lledó; Dolores Cabrera y Heredia de Miranda; Eduarda Moreno Morales; [*sic*] Elena Gómez de Avellaneda; Eloísa G. de Santa Coloma; Emilia Serrano de Wilson; Emilia Mijares de Real; Enriqueta Lozano de Vilchez; Faustina Sáez de Melgar; Fernán Caballero; Francisca C. del Riego y Pica; Gertrudis Gómez de Avellaneda; Isabel de Villamartín; Joaquina García Balmaseda; Josefa Massanés de González; Juana Quintano y Medina; Julia Cardón y Charro; Lorenza Carrasco; María del Pilar Sinués de Marco; María Mendoza de Vives; María de las Nieves Robledo; María Moreno Gómez; Margarita François de Izaguirre; Marquesa del Surco; Matilde de Orbegozo; Micaela Rifa; Natalia Borris de Ferrant; Pilar Armandi; Polonia Ortiz; Prudencia Zapatero y Olea; Robustiana Armiño de Cuesta; Rogelia León; Rosalía de Castro; Vicenta García de Miranda; Victoria Peña; Victorina Bridoux de Domínguez". *La Época* incluyó, además, a Carolina Coronado.

(2008) ha indicado que atenerse a esas restricciones expresivas constituyó una estrategia para contrarrestar la distancia entre el deseo de libertad y el deber. Por su parte, Lou Charnon-Deutsch (1994) entiende el abrazo de las escritoras isabelinas al discurso dominante que las subordinaba como una forma de "masoquismo social", puesto que se recreaban orgullosas en el sacrificio de sus pasiones y de su propia subjetividad/identidad en aras de un bien superior —la familia o una recompensa supraterrenal—. Constituía, así, un mecanismo de resistencia que, como señala Jo Labanyi a partir de esta idea de Charnon-Deutsch, les permitió convertirse en mártires en lugar de en víctimas (2017: 59). Esta autorrepresentación les permitía además ciertas transgresiones que, de acuerdo con Alda Blanco, ampliaban "los límites del discurso dominante", aunque nunca supusieran una "subversión de la noción misma de la feminidad doméstica" (2001: 85). Buen ejemplo de ello es la comparación que realiza Pilar Sinués entre las escritoras francesas y las españolas, para introducir el retrato de otra gran profesional, Faustina Sáez de Melgar:

> En todos los países del mundo, la mujer que toma la pluma, y que da al público la parte mejor de su inteligencia y de su voluntad, es digna de alabanza y de consideración: pero ninguna lo es tanto como la escritora española, cuya educación ha sido por lo regular religiosa y modesta, y que antes que escritora es buena esposa y buena madre.
>
> La mujer francesa o inglesa, o la mujer que escribe en esos países donde las bellas letras tienen un subido precio, es esclusivamente *escritora*: apenas se dedica á su familia, porque su talento la da para tener servidumbre y placeres dispendiosos.
>
> ¿Cuál es la vida de la escritora francesa? Pasar el día encerrada en su despacho, entregada al trabajo mental y al estudio, y la noche en los teatros o en su elegante salón, recibiendo á sus amigos, como una reina a su corte.
>
> ¿Cuál es la vida de la escritora española? Pasar el día cuidando de sus hijos, cosiendo y zurciendo sus vestidos, aplanchando sus gorritos; pasar la noche, mientras sus hijos duermen, escribiendo junto á su cuna (1861ñ: 365).

El mérito mayor es, sin duda, de la escritora española, que logra compatibilizar ambas labores sin descuidar la principal que le corresponde como mujer, es decir, sin "dejar de ser mujer". Según Sinués, sus compatriotas renuncian a la frivolidad de la vida social en teatros y salones por la escritura, que se inscribe de ese modo en el tiempo del ocio, no del trabajo, y además de un ocio privado que, sin embargo, acaba siendo público. Recordemos que, como indica Homi Bhabha (2007), mimetizar la autoridad asumiendo su discurso logra que la alteridad se difumine y no se perciba como amenaza. Desde esa posición, la mujer como sujeto híbrido puede ejercer resistencia y erosionar el discurso hegemónico. Así, en

la cita precedente, la orgullosa reivindicación de su condición de hijas/madres/esposas y escritoras por afición permite a Sinués filtrar la idea de que toda mujer que tome la pluma es en todo caso "digna de alabanza y de consideración" por "dar al público la parte mejor de su inteligencia y de su voluntad", incluso aunque sea una profesional, como las escritoras francesas o inglesas, la propia Faustina Sáez de Melgar o ella misma. Así pues, asumir ese discurso les permitió ganar agencialidad y ejercer resistencia.

Es más, habría que pensar, como sugiere Jo Labanyi, que estas estrategias quizá pudieron ofrecer "ciertas compensaciones —incluso cierta agencia—" a las propias lectoras (2017: 60). La apelación constante a las lectoras en los retratos logra establecer una identificación entre estas, las escritoras retratadas, la autora de los textos, e incluso la propia revista, que se menciona con cierta regularidad (Díaz Lage, 2020: 151-152). De este modo, las semblanzas operan como una tecnología de género que, al mismo tiempo que contribuye a la corporeización de una condición subalterna, ofrece estrategias de resistencia. Por ejemplo, en estas biografías, la reiteración performativa "es buena hija, esposa y madre" —que gracias a esa identificación entre la escritora retratada, la autora y la lectora se transforma en un "somos", y que se formula de modo casi idéntico en cada texto—, por un lado, favorece su naturalización, mientras que, por otro, en virtud de esa iteración, logra que la atención se desvíe hacia la información nueva, diferente.

En lo que difieren estas semblanzas no es, como he indicado, ni en la composición biográfica, ni tampoco en el comentario sobre la producción literaria de las escritoras, caracterizada de forma general por su finalidad virtuosa, sin detenerse en ninguna de las obras, que suelen enumerarse sin más, intercaladas en el relato biográfico.[9] Lo que escoge Pilar Sinués para singularizar a estas escritoras es su trayectoria pública, es decir, su presencia escénica. En primer lugar, de todas, incluso de aquellas que se construyen como particularmente modestas y escrupulosas respecto a su proyección social, como Micaela Silva y Collás, se repasan las publicaciones en prensa de su obra literaria. En ocasiones, se mencionan directamente los títulos de los medios,[10] como el propio *El Correo de la Moda*; en

9. La única excepción es el comentario del poemario de Emilia Mijares de Real, *Recuerdos y esperanzas* (1857), del que afirma Sinués: "las composiciones que le forman son de un género nuevo y lleno de gracia: casi todos son de pequeñas dimensiones, y tienen la sencillez melancólica de la balada: impresionan deliciosamente esos primeros cantos de una joven"; aunque concluya atribuyéndoles los mismos tono y finalidad que a las composiciones de las demás escritoras: "son los cantos de un corazón joven y religioso; de un alma llena de la serenidad, de la virtud, y en la cual no ha bramado jamás el huracán de las pasiones" (1861i: 246).

10. En este sentido es pertinente recordar el caso de Antonia Díaz Fernández de Lamarque, porque, pese a mencionar varias veces "la ardua lucha que desde sus más tiernos años sostenía entre su inspiración y la severidad de sus principios", enumera incluso los títulos de las revistas andaluzas que recogieron sus poemas: *La Aurora* (Sevilla), *Álbum de las Bellas* (Sevilla), *El Regalo de Andalucía*, además de indicar que continuaban apareciendo "en varios periódicos de la corte y de provincias" (1861f). También atribuye a la modestia de Faustina Sáez de Melgar el uso de los pseudónimos con los que firmó algunas de sus primeras publicaciones, para después enumerar los abundantes periódicos que las recogieron: "*El Correo de la Moda*, *El Trono y la Nobleza*,

otras, se indica de modo más general que la obra se ha recogido en "periódicos de la corte" o "de provincias"; y, por supuesto, se destacan también las publicaciones de las escritoras en el extranjero: es el caso de Carolina Coronado, Robustiana Armiño, Enriqueta Lozano de Vílchez o la propia Pilar Sinués. Especial relevancia tiene el caso de Emilia Serrano de Wilson, a la que Sinués presenta como fundadora y dueña de una revista en París, *La Caprichosa*. Asimismo, se reseña el éxito institucional que supone que los manuales de algunas hayan sido declarados de texto —es el caso de María Josefa Massanés, Joaquina García Balmaseda y, nuevamente, María Pilar Sinués—, o su afiliación a academias o asociaciones de prestigio —por ejemplo, María Mendoza de Vives pertenecía a la Academia de Buenas Letras de Barcelona—. Por supuesto, Sinués también menciona directamente los nombres de los escritores consagrados que han prologado, llevado a escena o alabado públicamente las obras de las escritoras —todos hombres, a excepción del prólogo de Coronado a Armiño, y el artículo que dedicó Sinués a Enriqueta Lozano de Vílchez—.[11] Por último, debe destacarse que Sinués se detenga siempre que el personaje se lo permite en los actos públicos de las escritoras, es decir, en sus lecturas en teatros, liceos, salones, homenajes a poetas o ante la realeza, los premios en ceremonias públicas, o su presencia escénica como actrices o como dramaturgas.

Señalaré algún ejemplo. Obviamente, Gómez de Avellaneda ofrecía un repertorio más amplio donde elegir, y Sinués seleccionó dos escenas. La primera escena escogida fue su participación en el concurso poético organizado por el Liceo de Madrid en 1845 para celebrar la clemencia de la reina a raíz de la última orden de indulto. La poeta presentó dos odas, una firmada con su nombre y otra con el de Felipe Escalada, con las que logró —según apunta Sinués— "el accésit á la primera y el premio á la segunda, alcanzando así Gertrudis un triunfo desconocido hasta entonces". Por ello recibió, "además de los premios ofrecidos, una corona de laurel de oro que la presentó el Liceo, y que en ausencia de S. M. ciñó en sus sienes S. A. el Sr. Infante D. Francisco de Paula". Sinués celebra la estrategia de la poeta cubana, dado que con ella alcanzó una notoriedad pública "desconocida hasta entonces" (1861a: 62). Frente a esta actitud, como

El Minero, *El Agente Industrial Minero*, *La Antorcha*, *El Occidente*, *La Discusión*, *La Época*, *La Estrella* y *La Restauración*" (1861ñ: 366).

11. Es muy interesante la construcción que hace Sinués de sí misma a través de estos detalles; de hecho, de este "extenso" artículo dedicado al poemario *La lira cristiana* dice que lo "reprodujeron casi todos los periódicos de España y algunos del estranjero, por cuya razón se contenta ahora con aconsejar a las madres que le adquieran para sus hijas, seguras de que les harán con él un inestimable regalo" (1861m: 327). En cierto modo, que sea ella quien lanza esta nueva galería puede interpretarse como un intento de encabezar al conjunto de las escritoras, como hasta ese momento podría decirse que hacía Coronado. Respecto a los "padrinos" de las escritoras, menciona a José Mor de Fuentes, que presentó el drama *Crimen y expiación* de Ángela Grassi al teatro de Santa Cruz en 1842 (1861e); a Antonio Ferrer del Río, que prologó a María Mendoza de Vives (1861h); a Gregorio Romero Larrañaga, prologuista de *Las violetas* de Dolores Cabrera y Heredia, escritora que, además, fue "íntima" de Quintana y Juan Nicasio Gallego (1861j); o a Luis García de Luna, que respaldó a Joaquina García Balmaseda desde el Conservatorio de Madrid (1861l).

ya he señalado, Carolina Coronado advertía a las lectoras que Gómez de Avellaneda no constituía un ejemplo para ellas precisamente por su extraordinario y peligroso éxito público, que, según la extremeña, era producto de su particular condición de ser "poetisa y poeta a la vez". Esa condición, nacida de su temperamento natural, también le había permitido triunfar como dramaturga, aspecto que, en opinión de Coronado, tampoco debía tentar a las mujeres, a las que convenía, aunque fueran "naturalmente" poetas, una vida "más reposada" y "oscura" que les permitiera "escribir una oda sin aparecer en público" (1861b).

Sinués, aunque por supuesto insista en la maravillosa cualidad que es la modestia en la mujer, no estigmatiza el triunfo ni la presencia pública. Por el contrario, además de destacar la labor de Avellaneda como dramaturga, la celebra en otras escritoras, como Ángela Grassi, María Mendoza de Vives, Enriqueta Lozano de Vílchez o Joaquina García Balmaseda, a quien compara con la propia Gómez de Avellaneda. De hecho, recuerda no solo el éxito de sus dramas llevados a escena, sino también el aplauso recibido por ellas mismas sobre las tablas: por un lado, como actrices, Joaquina García Balmaseda, Enriqueta Lozano de Vílchez o Rogelia León; por otro, como autoras teatrales. En este sentido, Sinués recuerda la gloriosa noche de Ángela Grassi en el estreno de su *Crimen y expiación*:

> Aún conserva Barcelona una viva memoria del triunfo que alcanzó entonces Ángela Grassi: el entusiasmo rayó en locura: la casi infantil autora fue llamada muchas veces a la escena, que se cubrió de flores y de coronas, y luego el público la escoltó hasta su casa, rodeando su carruaje entre vítores y aclamaciones (1861e: 157).

Sinués trata de trasladar esa "viva memoria" apelando al cuerpo de las lectoras mediante las emociones —"entusiasmo", "locura", despertando ternura y empatía por la juventud de la autora— y la recreación del espacio a través de los sentidos: la vista —la escena llena de flores y coronas— y el oído —"fue llamada a escena muchas veces", "vítores", "aclamaciones"—. Este rotundo éxito, además, supuso que "todos los periódicos le franquearon sus columnas, y apenas se publicó entonces uno, ni se ha publicado después en España, que no haya sido embellecido con las inspiraciones tan tiernas como delicadas de Angela Grassi" (1861e: 157).

De Enriqueta Lozano de Vílchez también recuerda que su consagración con solo dieciséis años se debió a la representación de su comedia en un acto *Una actriz por amor*, en la inauguración del Liceo de Granada. Además, la joven escritora interpretó el papel protagonista "con tanta gracia, sensibilidad y perfección, que el entusiasmo rayó en delirio" (1861m: 326-327). Su éxito le valió que la nombraran "socia de honor" del Liceo, "y cuando se estableció la Academia de literatura, la confirieron el título de profesora académica" (1861m: 327). Es más, otra lectura de uno de sus poemas, esta vez en un teatro de Granada frente al duque de Abrantes, que había acudido en nombre de la reina, emocionó tanto

al emisario que la reina le correspondió con "un soberbio brazalete de diamantes y una letra de 6.000 reales" (1861m: 327).

Sin duda, Sinués recrea estas *performances* y su repercusión simbólica y económica, porque, como indiqué al principio, el escritor profesional no solo se construía a través de su escritura, sino también mediante su presencia física en la tribuna pública. De ahí que, como indica Díaz Lage, proyectaran tan insistentemente su escritura hacia las suscriptoras, en este caso de *El Correo de la Moda*, "y hacia la opinión pública o el público en general", para replantear "el problema de la presencia de las escritoras, que tantas veces se esgrimió para circunscribir su actividad a la prensa literaria y justificar su ausencia de la vida política, o de la escritura política" (2020: 153). Podría pensarse que estas semblanzas tratan de superar esos límites, es decir, que constituyen un ejercicio de producción de presencia, siguiendo a Hans Ulrich Gumbrecht (2005), que no persigue su interpretación, sino constituir una experiencia vivida. Las *performances* de los escritores del siglo XIX, es decir, esas prácticas literarias corporeizadas, transmitían en vivo otro modo de conocimiento y configuración de la literatura y el escritor que, en términos generales, como ya se ha señalado, estaban limitadas a las mujeres. En este sentido, podemos considerar que Sinués, apoyándose en la naturaleza liminal del retrato y seleccionando como foco la trayectoria pública, y particularmente escénica, de las escritoras, estaba tratando de hacerlas presentes, corpóreas, para que se produjera ese contacto con los lectores. Recordemos a este respecto la otra escena que seleccionó de la vida pública de Gertrudis Gómez de Avellaneda:

> En la solemnidad nacional que tuvo lugar el año de l855 en el salón del Senado para la coronación del Patriarca de nuestra literatura, el gran Quintana, Tula subió á la tribuna y leyó una magnífica y entonada Oda en honor del poeta laureado, en la cual apenas podían distinguirse los versos glosados de Quintana de los suyos propios: tal era la valentía y sonoridad de estos últimos (1861a: 62).

La tribuna ocupada por Avellaneda en el Senado, el espacio político por excelencia, no puede ser más poderosa simbólicamente. Además, recordemos que esta ceremonia se había representado en el cuadro de Luis López Piquer, *La coronación de Quintana*, que se mostró públicamente en la Exposición Nacional de 1860, es decir, muy poco antes de la semblanza de Sinués. El cuadro otorga un gran protagonismo a la lectura de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que ocupa en primer plano el margen izquierdo del marco que encuadra la coronación, y que se cierra por el otro extremo y casi a la misma altura con el palco real. A ella se dirigen las miradas de Juan Eugenio Hartzenbusch, retratado entre un grupo de hombres colocado también en primer plano, pero en una posición inferior respecto a la tribuna que ocupa la escritora, y las de otros miembros del auditorio, incluidas las de casi todas las escasas mujeres que lo integran, entre las que se encuentra Carolina Coronado. Sinués retomó, pues, este acto de la escritora cubana, cuyo escenario conocido por los lectores resultaría sencillo de recrear y

facilitaría así la presentificación, en términos de Gumbrecht (2005). Pero para recuperar la presencia corpórea de la escritora, en lugar de reproducir lo leído por ella, se traslada cómo se leyó, la parte física de la lectura, la voz: "entonada", con "valentía y sonoridad".

Figura 1. Luis López Piquer, *La coronación de Quintana* (1859)
© Madrid, Museo Nacional del Prado.

No es esta la única vez que Sinués alude a la voz de las escritoras cuando rememora sus *performances* públicas, aunque sea en escenarios más modestos, como los salones literarios. Así, afirma de Grassi: "en muchas reuniones en que la literatura representa algún papel, la dulce voz de Ángela recitando sus armoniosos versos, viene á acariciar nuestras almas y nuestros oídos" (1861e: 158). También la menciona en el retrato físico de las escritoras, como en el caso de Carolina Coronado: "Carolina es alta, de figura elegante y distinguidas maneras: tiene hermosos ojos oscuros, y su voz está dotada de una dulzura tan suave y armoniosa, que parece un canto" (1861c: 118). Estas descripciones físicas y sonoras, en las que se alude tanto al cuerpo como a la voz, la gestualidad o la mirada, y que se recogen en prácticamente todas las semblanzas, también pueden interpretarse como una forma de proporcionar presencia corpórea a estas mujeres ausentes del espacio público.

La relevancia que tenía para Sinués y sus contemporáneas esa tribuna pública más allá de la escritura se aprecia bien en su lamento ante la desaparición del Liceo de Madrid, "protector de los poetas, ventaja que no hemos conocido" (1861c: 116). Allí sí pudieron actuar en cambio sus precursoras, Gómez de Avellaneda o Coronado. Sinués recuerda que esta última fue homenajeada públicamente y leyó sus poesías en el Liceo madrileño, al igual que destaca otras lecturas públicas, como las de Rogelia León o Enriqueta Lozano de Vílchez en el Liceo granadino. Es cierto que precisamente por esas fechas abrió sus puertas en Madrid un nuevo teatro privado, el Liceo Piquer,[12] que pronto se convirtió en ese añorado espacio de proyección pública. La participación de muchas de las escritoras en este escenario fue constante desde su apertura. La prensa se hizo eco de las lecturas de poesías de Ángela Grassi, María Pilar Sinués, Joaquina García Balmaseda, Faustina Sáez de Melgar, la baronesa de Wilson y otras escritoras no recogidas en las semblanzas, como Francisca Carlota del Riego Pica o Clotilde Aurora de Príncipe.[13] También mencionaba sus actuaciones en obras teatrales, por ejemplo, las de Sinués o las de García Balmaseda, quien además representó en el Liceo su obra *Genio y figura* a principios de enero de 1863 (Freire, 2008: 135).[14] Pese a ser un espacio público reducido, dado que generalmente solo asis-

12. Inaugurado el 23 de enero de 1860, su actividad continuó hasta 1891 (Freire, 2008: 134, 140). Sobre el Liceo Piquer y otros teatros privados y salones, son imprescindibles los trabajos de Ana María Freire (1996, 2002, 2008), a quien agradezco mucho la información que generosamente me facilitó sobre este teatro.

13. Solo por poner unos ejemplos, se mencionan las lecturas de Ángela Grassi, según decían, poco aficionada a las apariciones públicas, en las reseñas sobre la función en el Liceo Piquer de *La Correspondencia de España* del 27 de febrero de 1861 o del 3 de enero de 1864 en *La Violeta*. El mismo día de la lectura de Grassi comentada el 27 de febrero en *La Correspondencia*, leyó la baronesa de Wilson, a quien se menciona también los días 8 de marzo y 11 de abril de 1861 en el mismo diario. Lecturas de Pilar Sinués menciona *La Correspondencia de España* los días 23 de abril de 1861 y 18 de enero de 1862 (esta última también la recoge *La Época* el 20 de enero, referencia que debo a Ana María Freire, así como la que hace *La Iberia* el 28 de enero de 1863); *La Violeta* menciona las lecturas de Sinués el 25 de enero y el 6 de diciembre del 1863, actuación que también se comenta el día 8 del mismo mes en *El Correo de la Moda*. En esa misma función intervino Joaquina García Balmaseda, que ocupó innumerables veces el escenario del Piquer tanto con sus lecturas como con sus actuaciones (para estas, véase la siguiente nota). Mencionan sus lecturas: *La Violeta* (17/4/1864, 26/2/1865 y 8/10/1866) y *El Correo de la Moda* (24/2/1865 y 24/6/1866). Sáez de Melgar también leyó una de sus poesías en la función reseñada el 8 de octubre de 1866 en *La Violeta*. Fueron también frecuentes las lecturas de Francisca Carlota del Riego Pica, recogidas en *La Violeta* (11/1/1863 y 2/4/1865) o en *El Correo de la Moda* (16/1/1864 y 24/6/1865) (la noche del 24 leyó junto a Clotilde Aurora de Príncipe, mencionada también en esta revista el 16 de marzo de 1865).

14. Ana María Freire aclara que *Genio y figura* se había estrenado el 6 de abril de 1861 en el Teatro del Príncipe (2008: 135, n. 23). De acuerdo con lo que afirma Riego Pica en *La Violeta*, la obra se representó el 5 de enero de 1863 con una buena acogida por parte del público: "El Liceo Piquer dio, por fin, comienzo á sus funciones, ejecutando el lunes último, el proverbio en un acto *Genio y Figura*, que fue desempeñado con maestría por su autora señorita García Balmaseda y los Sres. Márquez, Florit y Lafalla, el primero y el último socios del Liceo Valenciano, y que lo mismo que el Sr. Florit, supieron caracterizar magistralmente sus papeles. La señorita García fue aplaudida en ambos conceptos, y justificó en la ejecución de su obra la reputación que como aficionada y actriz tenía conquistada anteriormente: escusamos, pues, decir que fué desempeñada de un modo inmejorable y que todos fueron justamente aplaudidos". Como ya apuntó Freire (2008: 135), el 6 de enero de 1863 *La Iberia* también reseñó la obra de García Balmaseda, alabando su actuación. García Balmaseda

tían los socios y tenía una capacidad de entre ciento cincuenta y doscientos espectadores (Freire, 2008: 133), fue ganando notoriedad y reconocimiento en la escena madrileña. Así lo resaltó Leandro Ángel Herrero desde *La Violeta* cuando, comentando la representación de la ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini, afirmaba que el "milagro artístico realizado maravillosamente por los esfuerzos de una sociedad particular" había convertido el teatro de los señores Piquer en depositario "de la tradición del arte, hoy, que sometido á la presión de hierro del mercantilismo, se pronuncia en derrota en los teatros públicos para refugiarse en estos templos del buen gusto, abiertos por una mano noble y desinteresada".[15] Por ese motivo, continuaba, "nos ocuparemos en adelante de los trabajos artísticos del Liceo Piquer, dándolos honrosa preferencia en estas columnas" (1864: 8), es decir, las de la "Revista de teatros" de *La Violeta*, centradas generalmente en los espectáculos de los grandes coliseos, como el del Príncipe o el del Circo.[16] El reconocimiento del Liceo Piquer como un espacio artístico literario, no solo de "mero entretenimiento", resultaba de gran relevancia para las escritoras del periodo porque, como he indicado, la construcción del profesional de la pluma requería una proyección de presencia pública no solo textual, sino también propiamente física.

De acuerdo con esta idea, puede considerarse que las semblanzas de Sinués procuraron ir más allá de la construcción textual de las retratadas, aspecto que en buena medida ya les facilitaba la prensa, pero que resultaba insuficiente para alcanzar su reconocimiento pleno como escritoras. Para ello, Sinués, en lugar de detenerse en el análisis de la obra de cada autora, se escudó en la retórica de la domesticidad e intercaló entre los tópicos (requeridos y consabidos) la descripción de los cuerpos y las actuaciones públicas de estas escritoras. Las semblanzas podrían haber operado, entonces, como un medio para suplir, al menos parcialmente, su presencia corpórea en el escenario público y la experiencia que suponía para el espectador.

Bibliografía

Blanco, Alda (2001). *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada.

---

actuó en otras obras representadas en el Liceo Piquer, por ejemplo, en *Jugar por tabla*, de Juan Eugenio Hartzenbusch (*La Violeta*, 3/1/1864) o *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, reseñado en *La Violeta* el 6 de marzo de 1864 y el día 8 en *El Correo de la Moda*. Pilar Sinués actuó en *La mujer de un artista*, de Ventura de la Vega, como se indica en *El Contemporáneo* (16/3/1861), referencia que agradezco a Ana María Freire.

15. Ana María Freire también recoge esta cita en relación con la mala situación de los grandes teatros (2008: 130, n. 2).

16. De hecho, desde el año 1864 no solo comentaban regularmente las funciones del Liceo Piquer en la "Revista de teatros", sino que, además, en los números del 14 de febrero y el 6 de marzo llegaron a destinarle una sección completa titulada "Liceo Piquer".

Bhabha, Homi K. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Burguera, Mónica (2012). *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*. Madrid: Cátedra.

— (2018). "'¿Cuál será la poetisa más perfecta?': La reinvención política de Carolina Coronado en la Galería de poetisas españolas contemporáneas (*La Discusión*, 1857)". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 19, n.º 3, pp. 297-317. DOI: 10.1080/14636204.2018.1495011.

Charnon-Deutsch, Lou (1994). "Social Masochism and the Domestic Novel". En: *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Coronado, Carolina (1850a). "Galería de las poetisas. Ángela Grassi". *La Ilustración* (27 de abril).

— (1850b). "Galería de las poetisas. Introducción a las poesías de la señorita Armiño". *La Ilustración* (15 de junio).

— (1857a). "Galería de poetisas contemporáneas. Josefa Massanés (a)". *La Discusión* (17 de junio).

— (1857b). "Galería de poetisas contemporáneas. Josefa Massanés (Continuación)". *La Discusión* (21 de junio).

— (1857c). "Galería de poetisas contemporáneas. Josefa Massanés (Conclusión)". *La Discusión* (28 de junio).

— (1857d), "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda". *La Discusión* (5 de agosto).

— (1858a). "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda". *La Discusión* (25 de abril).

— (1858b). "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda". *La Discusión* (29 de mayo).

— (1858c). "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Ángela Grassi". *La Discusión* (27 de junio).

— (1858d). "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Ángela Grassi (Conclusión)". *La Discusión* (1 de julio).

— (1861a). "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda". *La América* (24 de marzo).

— (1861b). "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda". *La América* (8 de abril).

— (1861c). "Galería de poetisas contemporáneas. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda (Conclusión)". *La América* (24 de abril).

— (1999). "Galería de poetisas españolas contemporáneas". En: Torres Nebrera, Gregorio (ed.). *Obra en prosa*. Vol. 3. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 53-255.

Díaz Lage, Santiago (2020). *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo xix*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Freire, Ana María (1996). *Literatura y sociedad: Los teatros en casas particulares en el siglo xix*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.

— (2002). “Salones y teatros de sociedad en el siglo XIX”. En: Álvarez Barrientos, Joaquín (ed.). *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: CSIC, pp. 147-160.
— (2008). “El Liceo Piquer: un ámbito para la convivencia de las artes en la segunda mitad del siglo XIX”. En: Botrel, Jean François, *et al*. (eds.). *IV Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: La literatura española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 129-140.
Grassi, Ángela (1862). “Escritoras españolas. María Pilar Sinués de Marco”. *El Correo de la Moda*, 443 (24 de marzo), pp. 84-86.
Gumbrecht, Hans Ulrich (2005). *Producción de presencia*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.
Herrero, Leandro Ángel (1863). “Revista de Teatros”. *La Violeta*, 15 (15 de marzo), pp. 6-8.
Hibbs-Lissorgues, Solange (2008). “Escritoras españolas entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), Pilar Sinués de Marco (1835-1893) y Antonia Rodríguez de Ureta”. En: Fernández, Pura; Ortega, Marie-Linda (eds.). *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, pp. 325-344.
Labanyi, Jo (2017). “Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 29, pp. 41-63. (Dossier: Burguera, Mónica (coord.). *Género y subjetividad en la España del siglo XIX. Un diálogo entre la historia y la literatura*).
Molina Puertos, Isabel (2015). “‘Ropa sin planchar’: Estrategias discursivas de las escritoras isabelinas”. *Historia Social*, 82, pp. 115-131.
Mínguez Blasco, Raúl (2017). “La novela y el surgimiento del neocatolicismo en España. Una interpretación de género”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 29, pp. 129-148. (Dossier: Burguera, Mónica (coord.). *Género y subjetividad en la España del siglo XIX. Un diálogo entre la historia y la literatura*).
Palenque, Marta (1990). *El poeta y el burgués (poesía y público 1850-1900)*. Sevilla: Ediciones Alfar.
— (2018). “Sobre el libro *Lecturas públicas* (1877) de José Zorrilla: la práctica y el repertorio del poeta-actor”. En: Fuente Ballesteros, Ricardo de la; González, Ramón; Valverde Olmedo, Beatriz (eds.). *Zorrilla y la cultura hispánica*. Madrid: Wisteria Ediciones, pp. 377-411.
Partzsch, Henriette (2019). “Editoras en ciernes. El espíritu empresarial de las llamadas escritoras isabelinas”. *Lectora*, 25, pp. 77-90. DOI: 10.1344/Lectora2019.25.4.
Pirala, Antonio (1861a). “La literata”. *El Correo de la Moda*, 400 (30 de abril), pp. 121-122.
— (1861b). “La literata”. *El Correo de la Moda*, 401 (8 de mayo), pp. 129-130.
Romero Tobar, Leonardo (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
Rubio Jiménez, Jesús (2009). “Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación”. En: Serrano Alonso, Javier; Juan Bolufer, Amparo de (eds.). *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 323-356.

— (2021). "La construcción de la imagen pública de Benito Pérez Galdós: del anonimato a la celebridad". En: Rubio Jiménez, Jesús; Serrano Asenjo, Enrique (eds.). *El retrato literario en el mundo hispánico II (siglos xix-xxi)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 53-84.

Sánchez Llama, Íñigo (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra.

Sinués de Marco, María Pilar (1861a). "Escritoras españolas. Introducción. Gertrudis Gómez de Avellaneda". *El Correo de la Moda*, 392 (28 de febrero), pp. 61-63.

— (1861b). "Escritoras españolas. María Josefa Massanés". *El Correo de la Moda*, 397 (8 de abril), pp. 100-102.

— (1861c). "Escritoras españolas. Carolina Coronado". *El Correo de la Moda*, 399 (24 de abril), pp. 116-118.

— (1861d). "Escritoras españolas. Rosa Butler". *El Correo de la Moda*, 402 (16 de mayo), pp. 142-143.

— (1861e). "Escritoras españolas. Ángela Grassi". *El Correo de la Moda*, 404 (31 de mayo), pp. 156-158.

— (1861f). "Escritoras españolas. Antonia Díaz Fernández". *El Correo de la Moda*, 407 (24 de junio), pp. 180-182.

— (1861g). "Escritoras españolas. Vicenta García Miranda". *El Correo de la Moda*, 410 (24 de julio), pp. 205-207.

— (1861h). "Escritoras españolas. María Mendoza de Vives". *El Correo de la Moda*, 412 (31 de julio), pp. 221-222.

— (1861i). "Escritoras españolas. Emilia Mijares de Real". *El Correo de la Moda*, 415 (24 de agosto), pp. 245-246.

— (1861j). "Escritoras españolas. Dolores Cabrera y Heredia". *El Correo de la Moda*, 417 (8 de septiembre), pp. 260-261.

— (1861k). "Escritoras españolas. Robustiana Armiño de Cuesta". *El Correo de la Moda*, 420 (30 de septiembre), pp. 283-285.

— (1861l). "Escritoras españolas. Joaquina García Balmaseda". *El Correo de la Moda*, 422 (16 de octubre), pp. 301-302.

— (1861m). "Escritoras españolas. Enriqueta Lozano de Vilchez". *El Correo de la Moda*, 425 (8 de noviembre), pp. 326-327.

— (1861n). "Escritoras españolas. Micaela Silva". *El Correo de la Moda*, 428 (30 de noviembre), pp. 348-349.

— (1861ñ). "Escritoras españolas. Faustina Sáez de Melgar". *El Correo de la Moda*, 430 (16 de diciembre), pp. 365-366.

— (1862a). "Escritoras españolas. Rogelia León". *El Correo de la Moda*, 436 (31 de enero), pp. 29-30.

— (1862b). "Escritoras españolas. Emilia Serrano de Wilson". *El Correo de la Moda*, 442 (16 de marzo), pp. 77-78.

Taylor, Diana (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Breve semblanza de quince críticos literarios docentes del siglo XIX vinculados a Cataluña y/o a Mallorca

Carles Bastons Vivanco
Catedrático jubilado de instituto

> Crítica literaria: es una de las ramas que componen la Ciencia de la Literatura, junto con la Teoría Literaria, la Historia de la Literatura y la Literatura Comparada. El crítico es un intérprete del texto y un mediador entre el autor y el público receptor.
>
> Estébanez Calderón (1996: 235)

Deseo que las primeras palabras de este artículo sean de gratitud al Comité Organizador por haber aceptado mi propuesta, sugerida por las conmemoraciones de los ciento setenta y cinco años de los institutos Ramon Muntaner de Figueres y Jaume Balmes de Barcelona.[1] Y también, acaso, retomando algunas ideas expuestas en mi comunicación al II Coloquio de la Sociedad Literatura Española Siglo XIX (Bastons, 2002). Así, he descubierto —mejor diría redescubierto— unas figuras intelectuales que supieron simultanear la docencia con la investigación, centrada en distintos aspectos de la crítica literaria vertidos en múltiples publicaciones. Mi objetivo es, pues, recuperar a humanistas como Gabriel Alomar Villalonga, Antonio Bergnes de las Casas, Manuel Casamada i Comella, Josep Coll i Vehí, Juan Cortada Sala, Clemente Cortejón Lucas, José Luis Estelrich Perelló, Francisco Javier Garriga Palau, Hermenegildo Giner de los Ríos, José Mañè i Flaquer, Manuel Milà i Fontanals, Felipe Monlau Roca, Pablo Piferrer i Fàbregas, José Luis Pons i Gallarza y Joaquím Rubió i Ors, docentes de gran prestigio aún hoy, y cuyas obras a veces no se han tenido en cuenta en los estudios de crítica literaria. Hay que advertir, de entrada, que unos han sido más estudiados que otros y que en mi comunicación solo haré una breve semblanza, por razones de espacio, y los presentaré por orden alfabético, con la única pre-

1. Periodos 1839-2014 y 1845-2020, respectivamente. Tratándose de conmemoraciones, expreso también mi pláceme por los ciento cincuenta años de la sede actual de la Universidad de Barcelona (UB) en su edificio histórico.

tensión de sintetizar su figura, valorar su legado y abrir nuevas líneas de investigación entre las nuevas promociones de estudiantes de Filología Española y Filología Catalana, con la intención de profundizar en obras que respondan a la concepción tradicional de crítica literaria *lato sensu*. Así, los aquí perfilados tienen un común denominador, ya que responden a las tres condiciones que ya se anuncian en el título: ser críticos literarios, ser docentes —de instituto (Figueras, Palma de Mallorca, Barcelona) o de universidad (y no todos en la especialidad de poética, retórica y oratoria, según nomenclatura de la época, o de materias afines)— y estar vinculados a Cataluña o a Mallorca, por razones de nacimiento, estudios, docencia, pertenencia a instituciones académicas, como miembros numerarios o correspondientes. En definitiva, cada uno tiene su propia aportación interesante en el campo de la crítica literaria y en el ámbito de la enseñanza.

He aquí, pues, por orden alfabético, la semblanza breve, de quince docentes-críticos literarios del siglo XIX vinculados a Cataluña o a Mallorca:

Alomar Villalonga, Gabriel (Palma de Mallorca, 1873 – El Cairo, 1941)

En sentido cronológico riguroso, no debería ser incluido en mi comunicación, pero, dada la importancia y el valor de dos de sus obras, aludo a su figura polifacética, ya que fue poeta, ensayista, político, profesor y también crítico literario. Justifico su inclusión en esta nómina por haber sido catedrático de Literatura en los institutos de Figueres a partir del curso 1912-1913 (Ferrerós, 2015: 138, 144, 148, 155, 161, 272) hasta su traslado al de Palma de Mallorca. Como aportaciones a la crítica literaria: el ensayo sobre don Quijote de la Mancha titulado *Notas marginales del Quijote* (1907) y también, ya del siglo XX, su aportación más conocida, *El futurismo*, conferencia que leyó en el Ateneo Barcelonés en 1904, cuyo valor radica en haberse anticipado unos años al manifiesto futurista del italiano Ph. T. Marinetti, escrito y publicado el año 1909.

Bergnes de las Casas, Antonio (Barcelona, 1801-1879)

En la Universidad de Barcelona (UB) fue catedrático interino, más tarde regente y finalmente primer catedrático de Lengua Griega (1834-1875), así como decano de Filosofía y Letras y rector (1968-1875). Asimismo, fue profesor sustituto de Lengua Griega en los primeros años del Instituto Provincial de Barcelona, hoy Jaume Balmes, miembro correspondiente de la Real Academia Española (RAE) y socio numerario de la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

Fue un gran bibliófilo, un intelectual polifacético que llevó a cabo una importante labor, además de la docente, en el aspecto editorial, periodístico y enciclopédico. La vertiente de editor se concreta en la creación y dirección, hacia finales de los años veinte del siglo XIX, de la editorial que lleva su nombre, donde pone en marcha el ambicioso proyecto de dotar a la bibliografía española de traducciones de las principales obras de la literatura europea, especialmente, de las novelas más características del romanticismo europeo, incluidas una docena de obras de Walter Scott. También publicará libros de muy distinto signo y valor

literario, entre los que destaca la edición de clásicos modernos, como las *Novelas ejemplares*, el *Quijote* y el *Persiles y Sigismunda*. Son conocidas unas doscientas sesenta y cinco producciones bajo su sello.

Además, a Bergnes y su imprenta se debe la creación de los periódicos *El Vapor* (1833-1835), el *Museo de las Familia*s (1838-1841) y *La Abeja* (1862-1870), que tendrán una influencia decisiva en la intelectualidad catalana de la época y en donde aparecen artículos de historia y de crítica literaria que darán a conocer las literaturas extranjeras a intelectuales como Milà i Fontanals. En *La Abeja* se sigue mostrando preocupado por los problemas de estética literaria, como en su juventud. No obstante, más que ser un autor interesado en publicar obra original, se caracteriza por su afán de difundir las que él considera las obras fundamentales para la educación de la sociedad. Esto responde a su concepción de la literatura, la cual valora no solo como una obra de arte en sí misma, sino también como un medio de enriquecer moral y materialmente la sociedad a la que va dirigida. En este sentido, intenta desechar la oposición clásica entre el sabio y el artesano afirmando que "el trabajo sigue a la moralidad y la riqueza, al trabajo" y así, poniendo como modelo a tres autores de su preferencia literaria —Homero, entre los clásicos antiguos, Shakespeare, entre los clásicos modernos, y W. Scott, entre los escritores contemporáneos—, defiende que los tres han influido en el desarrollo material —artes, arquitectura, economía...— de sus respectivas sociedades. Su gran vocación didáctica le hace concebir la profesión literaria como el verdadero sacerdocio, el "sacerdocio del pensamiento", frente al escaso poder de convicción que, en su opinión, han tenido el clero y la universidad para modificar la moral popular. Desde este punto de vista, considera a Walter Scott como un gran educador de la sociedad de la época, gracias a cuya lectura beben con ansia los preceptos ocultos de moral, de dulzura, de justicia y de imparcialidad que contienen sus páginas muy diversos grupos sociales. Para Bergnes, el autor escocés sería, pues, el gran conciliador de las distintas etapas de la sociedad ya que reuniría a elementos muy opuestos por medio de un vínculo de amor y benevolencia real, honor que Scott compartiría con otro de los autores preferidos del catalán, William Shakespeare, en cuyas obras ve nuestro autor reflejada la igualdad universal de los hombres. En Bergnes encontramos una tensión entre las ideas románticas que profesa y su amor de helenista hacia las literaturas de la Antigüedad clásica, lo que se deja sentir en sus artículos de crítica literaria, donde alaba la recuperación de la Edad Media propugnada por la estética romántica, en oposición a las reformas griegas. Esto, lejos de resultar una paradoja, nos revela a un autor que dedica buena parte de su vida a la enseñanza del griego clásico y que en sus artículos sobre literaturas extranjeras no deja de alabar la formación clásica, como Ben Johnson y Richter entre los alemanes entre los ingleses (Hualde, 2007: 139).

Como traductor, editó y difundió obras de Chateaubriand, Lamarck, Goethe. Desde el punto de vista ideológico, se inclinaba hacia un romanticismo de corte histórico.

Casamada i Comella, Manuel (Barcelona, 1792-1841)

Pedagogo y canónigo. Como docente, impartía Literatura e Historia en la UB y es autor de C*urso elemental de poesía* (1828), *Curso elemental de elocuencia* (1836) y *Diferencias que hay entre lo bello y lo sublime* (1837).

Coll i Vehí, José (Torrent d'Empordà, 1823 – Gerona, 1876)

En la UB cursa Filosofía y Derecho, y en 1849 gana la cátedra de Retórica y Poética del Instituto San Isidro de Madrid. Años más tarde, ocupará, por traslado, la del Instituto de Barcelona (1861-1876), hoy Jaume Balmes, del cual fue director en dos ocasiones (en 1868 y el curso 1875-1876). También fue periodista, traductor y erudito, colaborador de *El Brusi*. E igualmente miembro de la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona y miembro correspondiente de la RAE.

Como traductor, es interesante su versión castellana de *Les contes de fées* de Perrault. Destacó en el campo de la preceptiva literaria e hizo aportaciones muy válidas en defensa de las humanidades, de la tradición literaria, del latín, etc. A estos objetivos responden, entre otras: *Elementos de literatura* (1857), claro reflejo de la sensibilidad romántica, dedicada a sus maestros Pablo Piferrer y Manuel Milà i Fontanals; y *La sátira provenzal* (1861), su tesis doctoral, en la que define la sátira (Bastons, 2007a: 253):

> Llámase s*átira*, en general, la censura amarga, maliciosa o festiva de los vicios, errores y ridiculeces. [...] la sátira es de dos especies: pues o se censuran en ella los vicios y crímenes que traen consigo deplorables y funestas consecuencias o es una burla chistosa de los defectos y ridiculeces que á nadie ofenden.

Y responden también sus obras *Compendio de retórica y poética* (1862); *Modelos de latinidad entresacados de las obras de Virgilio y Horacio* (1868); *Cuentos, leyendas y baladas* (1871); *El Anacreonte hispano-revolucionario por el ciudadano Sansón Carrasco músico popular* (1872); *Los refranes del Quijote* (1874), y las *Memòries*, leídas en la apertura de los cursos académicos 1868-1869 y 1875-1876.

En esta línea, como muestra de su clarividencia, está la preocupación por el avance de la técnica en detrimento de los estudios humanísticos, como demuestra la reflexión siguiente, de extraordinaria vigencia hoy, proclamada en uno de sus discursos de apertura de curso (Bastons, 2007a: 254):

> En los países que tan sólo en lo malo imitamos, cerrando completamente los ojos a lo bueno y la educación clásica va forzando las puertas de la escuela especial, y hasta el reaccionario latín se impone al artista, al militar, al industrial, al comerciante. Aquí en España hemos inventado el bachillerato sin latín (digo mal creo que es gloria portuguesa) y nos parece que nos vamos empinado a la altura del siglo desterrando el sentido filosófico y el frecuente trato con los grandes pensadores.

Y está también la valoración que hace de la elocuencia y de la poesía, tan menospreciadas en la actualidad y que es necesario reivindicar con cierta urgencia en escuelas, colegios, institutos e incluso universidades: "La elocuencia, como la poesía, penetra sin excepción en todas las regiones del pensamiento. La poesía es la luz que hermosea; la elocuencia el calor que vivifica ó la centella que destruye" (Bastons, 2007a: 254). Para completar el perfil de esta figura polifacética de la Renaixença, hay que añadir que muchas de sus obras fueron traducidas al francés, al inglés, al alemán y al italiano, y que tanto Marcelino Menéndez Pelayo como Manuel Milà i Fontanals le dedicaron unas notas necrológicas.

Cortada i Sala, Juan (Barcelona, 1805 – Sant Gervasi de Cassoles, 1868)

Primer catedrático de Geografía e Historia del Instituto Provincial de Barcelona. No destacan sus aportaciones en el campo de la retórica, la poética y la crítica literaria porque, lógicamente, no eran su especialidad. Pero sí cultivó y dignificó el género periodístico y desarrolló con maestría la técnica de la traducción. Sin embargo, hay que agradecerle también su opúsculo *Compendio dialogístico de los principios de retórica para uso de las escuelas* (1838).

Cortejón Lucas, Clemente (Madrid, 1842 – Barcelona, 1911)

Estudió Teología en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial y se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Fue catedrático de Retórica, Poética y Preceptiva Literaria en el Instituto de Barcelona (1877), y director del mismo (1895-1911). Y fue también miembro correspondiente de la RAE y miembro numerario de la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

Acumuló una importante biblioteca especializada en Cervantes, y fue autor de C*ompendio de poética* (1881); *Arte de componer en lengua castellana* (1897); y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Primera edición crítica con variantes, notas y el diccionario de todas las palabras usadas en las novelas (1905-1913), 6 vols*., obra que quedó interrumpida a la muerte de su autor, en 1911. Carles Riba recordaba aquellas clases particulares en las cuales con un grupo de discípulos dilectos estudiaban las variantes de las diversas ediciones del *Quijote*.

Conocedor profundo de la tradición retórica clásica, nos ha dejado una *Historia crítica de la epístola de Horacio a los Pisones* en dos volúmenes. Lógicamente la estética horaciana había de presidir sus libros didácticos en la búsqueda de aquel sabio equilibrio que contemporáneamente era modélico entre los Rubió y los Menéndez Pelayo y que en la literatura castellana tenía como arquetipo la poesía de fray Luis de León. Asimismo, sus *Elementos de historia general de la literatura* son destacables por sus novedades metodológicas. Así, declara como principio básico el siguiente proceso de estudio: al conocimiento de un autor se llega por vía inductiva: "Elevarnos de la lectura de un autor, del estudio de su vida y costumbres y de las ideas de sus contemporáneos, al conocimiento de su producción artística" (Díaz Plaja, 1961: 34).

Estelrich Perelló, Juan Luis (Artà, 1856 – Palma de Mallorca, 1923)

Cursó Derecho en Barcelona y Madrid y fue miembro de la RAE. En 1902 gana las oposiciones a la cátedra de Literatura del Instituto de Soria, y después Cádiz y Palma. Publica *Apuntes de preceptiva literaria y composición ajustados al programa del catedrático* (1904) y *Programa de elementos de historia general de la literatura* (1907). Interesado por la literatura alemana e italiana, tradujo al castellano a Heine (*Cuadernos de viaje*, 1892) y a Schiller (*Poesías líricas*, 1909), publicó una antología de poetas líricos italianos: *Antología de poetas líricos italianos, traducidos en verso castellano (1200-)* (1889). Ya del siglo xx es *Páginas mallorquinas* (1912), antología de artículos donde expone su visión, contraria al movimiento de la Renaixença, y son destacables sus investigaciones sobre literatura italiana, donde aúna erudición y crítica; así, desde la óptica de la literatura comparada, su interés se centra y concreta en el estudio *Influencias de la lengua y literatura italianas en la lengua y literatura castellana de los siglos xvi y xvii* (1913). Su obra poética propia (*Primicias*, 1884; *Saludos*, 1887; *Poesías*, 1900) fue traducida a diversos idiomas.

Garriga i Palau, Francisco Javier (Cadaqués, 1864 – Barcelona, 1941).[2]

Licenciado en Filosofía y Letras y Derecho, doctor y miembro de la RAE, impartió docencia en los institutos de Córdoba, Reus, Oviedo y Barcelona; fue concejal del Ayuntamiento de Barcelona, en tiempos de la dictadura de Primo de Rivera; y fue poeta en lengua catalana y traductor al castellano de obras catalanas e italianas.

En definitiva, hay que rescatar del olvido a este intelectual ampurdanés polifacético, reseguir su trayectoria académica e investigadora y analizar su interesante producción poética en catalán y de crítica y teoría literaria en castellano. Como interesado por la literatura castellana, nos ha dejado, entre otras, dos obras destacadas: *Estudio acerca de la novela picaresca española* (1891) y *Menéndez Pelayo como crítico literario* (1912). Y no hay que olvidar —y acaso es uno de sus principales méritos— la primera traducción al castellano (1907) de la novela *Solitud* de Caterina Albert, Víctor Català, tema objeto de la espléndida tesis doctoral de una brillante exalumna mía del Instituto Jaume Balmes (Garcia-Pinos, 2017).

2. Me permito la licencia de incluir dos curiosidades de este docente, ampurdanés como yo y uno de mis predecesores en la historia de la cátedra de Lengua Española y Literatura del Instituto Balmes: 1) que en su magisterio en este centro barcelonés tuvo como alumnos brillantes, entre otros, los futuros catedráticos universitarios Heribert Barrera y Miguel Siguán, ambos de la Universidad de Barcelona. El primero además, fue presidente del Parlamento de Cataluña y el segundo, introductor de los estudios de Psicología en la Universidad de Barcelona; 2) que a los alumnos les dictaba frases con trampa: "Aré lo que pude" (verbo "arar"), "Batalla nabal en los Monegros" (de "nabos", no de "navíos").

Giner de los Ríos, Hermenegildo (Cádiz, 1847 – Granada, 1923).

Hermano de Francisco, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, con quien colaboró muy activamente. Fue catedrático de Psicología, Lógica, Ética con Rudimentos de Derecho en el Instituto de Barcelona (1898-1918), previo paso por los de Osuna, Burgos, Guadalajara, Zamora y Alicante.

Estuvo vinculado también al Ayuntamiento de Barcelona, desde el cual impulsó infraestructuras escolares, colonias y bibliotecas. Y, sobre todo, creó el Instituto de la Mujer, gracias al cual pudieron estudiar las mujeres.

Renovó la enseñanza de la literatura española; sus textos de Literatura, como asignatura, son abiertos, motivadores para el estudiante, y lo inician en la lectura para conocer, pero también para sentir y querer la asignatura. Sus obras más conocidas son: *Teoría del arte e historia de las bellas artes en la Antigüedad*, *Principios de literatura* y *Manual de estética*, orientadas a la enseñanza; todas ellas contribuyeron poderosamente a la fundamentación científica de esta disciplina.

Su obra de referencia es *Filosofía y arte* (1878), texto fundamental para observar la progresiva pragmatización del idealismo krausista en los albores de la Restauración borbónica. En la línea pedagógica que define su trayectoria profesional deben señalarse varios manuales: *Historia de la filosofía* (1888), *Arte literario o Retórica y poética* (1891), *Principios de literatura* (1892), *Manual de literatura nacional y extranjera, antigua y moderna* (1899 y 1908) e *Historia crítica abreviada de literatura nacional y extranjera antigua y moderna* (1902).

Sus quehaceres como traductor fueron incesantes y se prolongaron durante más de treinta años (1883-1915). Tradujo del italiano, del francés y, muy ocasionalmente, del portugués literatura de creación, pero también obras de poética y de historia de la filosofía, de las artes y de la literatura.

Es autor de numerosas obras crítico-literarias, muchas de ellas destinadas a la enseñanza secundaria. La que tiene más relación con la crítica es *Teoría de la literatura y de las artes* [s.a.]. En esta obra (Bastons, 2007b: 434-435) se formulan, entre otras consideraciones, reflexiones sobre el concepto y alcance de la literatura, los géneros literarios, las figuras retóricas, etc. Por su interés vale la pena reproducir algunas de sus afirmaciones. Así, sobre el concepto de "literatura" dice lo siguiente:

> La voz literatura tiene diferentes acepciones. A veces significa el conjunto de las obras literarias, esto es, de las obras del pensamiento humano expresadas por medio de la palabra hablada o escrita; otra el estudio de dichas obras, en ocasiones equivale a la crítica de esas manifestaciones orales o escritas. Y siempre resulta que existe una *ciencia* literaria y un *arte* literario y dentro de la primera varias ramas: una filosófica, otra histórica y otra crítica.

Sobre el contenido de la literatura en relación con los géneros literarios escribe lo siguiente:

> [...] el contenido de la literatura se distribuye en géneros o determinaciones correspondientes a cada una de las fases que revisten las obras literarias por su finalidad. De tal suerte se agrupan estas en tres clases: bellas, útiles y bellas-útiles, recibiendo los nombres respectivos de *Poesía*, *Didáctica* y *Oratoria*. Llámese *Poesía* al género literario que tiene por fin la manifestación de la belleza mediante la palabra, sujeta a una forma artística. Denomínase *Didáctica* aquel género literario cuyo fin es la manifestación de la verdad en forma artística adecuada. Dase el nombre de *Oratoria* a aquel género literario, por último, en que el fin bello y útil se halla nivelado y en el que tanto se mira a la expresión de la *verdad* cuanto a la expresión de la belleza procurando el artista que la primera persuada conmoviendo y la segunda emocione convenciendo. Algunos autores quieren reconocer dos géneros intermedios entra la *Poesía* y la *Oratoria* y entre la *Oratoria* y la *Didáctica* que son respectivamente la *Novela* y la *Historia*.

En otro momento, establece las condiciones exigidas por el arte para el lenguaje literario:

> [...] son tres pureza, propiedad y armonía. Es puro el lenguaje cuando no tiene mezcla de otras lenguas y correcto cuando obedece a sus leyes fundamentales. El lenguaje literario tiene otras condiciones: las relaciones de la palabra y modo de expresión con el pensamiento, esto es: las figuras a las que se da el nombre de retóricas.

Y define otros conceptos:

> La SÁTIRA hija de la poesía épico-didáctica expone las meditaciones del poeta acerca de errores, ridiculeces o vicios sociales, se presenta como forma crítica del arte su carácter intelectual, exento de sentimentalismo, hace de ella un tipo especial. Según su asunto se divide en política, moral, literaria, etc. y recorre todos los tonos desde la burla hasta el sarcasmo.

Del epigrama afirma:

> [...] el EPIGRAMA, aunque primitivamente, significaba inscripción, andando el tiempo, vino a significar por el carácter conciso conceptuoso y aún picante que se dio a estos rótulos pensamiento mordaz, expuesto en pocas palabras. Consiste como la fábula [en la] *exposición del pensamiento* y *alusión intencional* que debe ser breve e ingeniosa [...].

Sobre la carta escribe:

> [...] el género epistolar supone una conversación, un público y un orador, uno que habla y otro que escucha, bien para contestar; bien para informarse sin responder [...]. Son las cartas una conversación por escrito. La carta se ha definido como con-

> versación muda entre personas ausentes [y] consta de tres partes: una especie de exordio, una narración y un epílogo o despedida.

Finalmente teoriza sobre el periodismo de la manera siguiente:

> [...] el periodismo, aunque ningún autor considera este género como propio de la Literatura, debe, no obstante, figurar en la moderna literatura también entre los derivados de la *Oratoria* porque el periódico es por su finalidad un género *bello-útil* por su fondo, una producción compleja literaria; por su forma emplea la elocución en los tres modos: narrativo, descriptivo y expositivo.

Mañé i Flaquer, Juan (Torredembarra, 1823 – Barcelona, 1903).

En 1843 se trasladó a Barcelona para hacer carrera como periodista, y colaboró en *La Discusión* de P. Piferrer. Se licenció en Filosofía y Letras en 1850. Fue periodista, escritor y docente, profesor de Retórica en el Instituto barcelonés, sucesor de P. Piferrer y regente de la cátedra desde 1847. Posteriormente fue catedrático de Lengua Latina y Castellana de la UB. Este mismo año debutó como crítico teatral en el *Diario de Barcelona* e influyó sobre su propietario, Antonio Brusi, para dar al rotativo un carácter más político, cercano a la Unión Liberal, lo que le supuso el exilio en Francia y Roma. Con los años moderó su liberalismo y se convirtió en una especie de oráculo de la burguesía catalana. Fue director del *Diario de Barcelona* (1865-1901) y llegó a ser uno de los redactores más prestigiosos de su tiempo por su independencia de criterio.

Milà i Fontanals, Manuel (Vilafranca del Penedés, 1818-1884).

Cursó estudios superiores entre la Universidad de Cervera y la de Barcelona. Se licenció en Derecho (1841) y se doctoró en Letras (1846). En 1847 ganó la cátedra de Literatura de la UB.

Sin tener aún treinta años, publica en *El Vapor* un estudio, "Clásicos y románticos", primera exposición crítica de la doctrina del canon romántico. En algunos estudios literarios reconoce la autoridad canónica de *lord* Byron, Lamartine y Chateaubriand, de cuyo magisterio, por cierto, más tarde apostatará. Da a conocer un año más tarde *Moral literaria a contraste entre la escuela escéptica y Walter Scott*, obra en la que se canoniza la novela histórica. De 1844 es *Compendio de arte poética*, obra decisiva por su carácter preceptivo y por el reconocimiento de valor compartido de los poemas homéricos, *La Eneida*, los cantares de gesta, Horacio y fray Luis. Como catedrático de Literatura prodiga sus estudios sobre el romancero y el mundo de los trovadores y los hace compatibles con su magnífica actividad traductora: Goethe, Shakespeare, Horacio, Dante, Manzoni.

Nos interesa aquí su aportación a la crítica literaria, que concibe primero como una operación de análisis de los rasgos concretos de la obra y después como una operación de abstracción de las ideas generales. Para M. Rodríguez Pequeño:

> Manuel Milà i Fontanals tiene una consideración impresionista de la crítica y piensa en ella como un arte. Frente a la historia que solo fija los hechos literarios y las leyes a las que se sujetan introduce el principio de *juicio*[,] puesto que la crítica ha de valorar las bellezas y los defectos, y el principio del *gusto*, que además del juicio implica espontaneidad y sentimiento. El acto crítico es gusto más sentimiento. El buen gusto consiste en apreciar la belleza, para ello el crítico ha de poseer unas facultades análogas a las del artista: ha de poseer unas cualidades innatas, el sentimiento de lo bello e imaginación y unos conocimientos teóricos adquiridos [...] es tarea del crítico juzgar, analizar y describir y clasificar las obras. Y es tarea de la Crítica, primero, una operación de análisis de los rasgos concretos de la obra y luego otra operación de abstracción de las ideas generales (en Baasner y Acero, 2007: 568).

Por su parte, Manel Jorba afirma: "Milà concibe la crítica como el arte de apreciar las composiciones artísticas y literarias; como el arte de juzgar las bellezas y los defectos de las composiciones artísticas y literarias (Bastons, 2007c: 568-569).

Tras publicar *Compendio de arte poética* (1844) en forma de prontuario, totalmente imbuido de ideas románticas, se inicia su segunda etapa de estudio y silencio hasta aproximadamente 1853. De ella emerge en el tercer momento como ferviente filólogo romanista y pensador estético con gran capacidad de trabajo. Así, en 1857, publica *Principios de estética*; en 1869 *Principios de teoría estética y literaria*; y en 1873 *Principios de literatura general y española*.

Por otra parte, recogió muchas composiciones populares en sus excursiones por la región y resumió sus ideas al respecto en *Observaciones sobre la poesía popular* (1853). En *De la poesía heroico-popular castellana* (1874) puntualizó la manera como el romancero deriva de la épica, y estudió la relación entre la épica y la cronística, la épica francesa y la castellana. Consagró diversos estudios al origen de las lenguas románicas, la épica medieval francesa, el catalán y la métrica española. En *De los trovadores en España* (1861), trazó un amplio panorama de la influencia provenzal y catalana en la lírica castellana, desconocida hasta entonces. Impulsó la restauración de los Jocs Florals en 1859, de importancia crucial a la hora de relanzar la cultura catalana.

Monlau Roca, Felipe (Barcelona, 1808 – Madrid, 1871).

Tras restaurarse definitivamente la UB en 1837, se convertirá, en 1849, en catedrático de Literatura e Historia. Persona polifacética, de sólida formación humanística y científica, Monlau desempeñó, a partir de 1844, la docencia en Madrid como catedrático de Filosofía en el Instituto San Isidro y en la Escuela Normal. Con todo, su *Elementos o Arte de componer en prosa y en verso para uso de universidades e institutos* (1847) está redactado en un amplio sentido didáctico y destaca también por la buena selección de ejemplos. Justifica esta doble faceta el haber sido escritor y haber desarrollado diversas disciplinas, ya que ejerció como médico e higienista, además de periodista y crítico literario, diplomático y

político. Además, fue cadémico de número de la RAE (1859) y autor de numerosas obras, entre las cuales hay que destacar: *El libro de los libros ó ramillete de máximas*, *Discurso inaugural en la apertura del curso académico de 43 a 44 en la Universidad de Barcelona*, *Discurso pronunciado en la solemne inauguración del año académico de 1853-54*, *Elementos de literatura ó Tratado de retórica y poética para uso de los institutos y colegios de 2ª enseñanza (1856)*, y *Diccionario etimológico de la lengua castellana (ensayo) precedido de unos rudimentos de etimologías orientales.*

Piferrer i Fàbregas, Pablo (Barcelona, 1818-1848).

Poeta, traductor, crítico, periodista y docente. Cursó estudios de Jurisprudencia en la UB. Profesor sustituto de la cátedra de Retórica de la UB y, a partir de febrero de 1848, primer catedrático con título oficial y específico que tuvo el Instituto Provincial. Colaboró con *El Vapor*, recopiló textos de poesía catalana, fue crítico musical y teatral y usó siempre la lengua castellana. Miembro de la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

En prosa escribió *Clásicos españoles* (1846), antología destinada al uso de los estudiantes que incluye una "Noticia de todas las épocas de nuestra prosa", donde se realiza un estudio estilístico de la prosa española hasta Mariano José de Larra. Cultivó también la narración breve de tipo histórico. Se conserva también un valioso *Epistolario*, en el que es posible rastrear su labor crítica y al cual remito (Artigas, 1912: 3-49). Colaboró en la obra colectiva *Recuerdos y bellezas de España* (1839), en la que compuso los dos volúmenes sobre Cataluña y Mallorca. Fue, además, el descubridor de la primera canción del Comte Arnau.

En 1859 se publica, *post mortem*, *Estudios de crítica. Colección de artículos escogidos de Pablo Piferrer* con prólogo de Milà i Fontanals.

Pons y Gallarza, José Luis (Sant Andreu de Palomar, 1823 – Sóller, 1894).

Se licenció en Derecho (1850) y en Filosofía y Letras (1855) en la UB, en la cual un año más tarde leyó el discurso inaugural de curso, sobre la oratoria en la universidad. En 1848 sustituyó a P. Piferrer en la cátedra de Retórica del Instituto de Barcelona, hasta 1861, año en que se traslada al Instituto de Palma, como catedrático de Geografía e Historia. Desarrolló una meritoria labor pedagógica[3] e impulsó la Renaixença desde las peculiaridades locales. Combinó esta actividad con la de abogado. Formó parte de la Acadèmia de Jurisprudència (1860) y de la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (1852). Fue mantenedor (1859 y 1883) y presidente (1870 y 1878) de los Jocs Florals de Barcelona.

Guillermo Díaz-Plaja (1961: 25) afirma:

3. Fueron alumnos suyos, entre otros, Joan Alcover, poeta, ensayista y político; Miquel dels Sants Oliver, periodista e ideólogo; el poeta Miquel Costa i Llobera, y el político Gabriel Maura.

Como docente del instituto de segunda enseñanza, es autor de un libro didáctico muy discreto: *Introducción al estudio de los autores clásicos latinos y castellanos* (1857) que en el aspecto histórico intenta una clasificación estilística de los escritores castellanos en seis períodos, basándose en los reinados más característicos y ofreciendo hipótesis notables, como la atribución del *Lazarillo* a Juan de Ortega. Por lo demás actúa de acuerdo con las ideas de su tiempo, por ejemplo, en la incomprensión de la poesía barroca.

La importancia de su producción historiográfica se centra en su labor como docente. Así, algunos de sus libros de texto de Geografía, Historia y Literatura son obras que reflejan su interés por la docencia y la educación de los jóvenes en el amor hacia el país. Otras obras son *Tratado elemental de retórica y poética* (1883) y "Meditaciones de literatura práctica" (*Museo Balear*, I, 1875). Dejó dispersos artículos de crítica, teoría e historia literarias, mayoritariamente en lengua castellana, y traducciones, como las de Horacio. Era clasicista, si bien romántico y tradicionalista.

Rubió i Ors, Joaquín (Barcelona, 1818-1899).

Licenciado en Derecho (1842) y Filosofía y Letras (1845), en 1846 se doctoró y consiguió, en 1847, la cátedra de Literatura General y Moderna de la Universidad de Valladolid. A petición propia se traslada (1858) a la cátedra de Historia Universal de la UB, institución de la que fue decano, vicerrector y rector. Su obra como historiador se centró, sobre todo, en la historia literaria y cultural catalana, en la defensa de una historia de carácter providencialista, basada en la religión, y en la redacción de una serie de manuales que tuvieron gran difusión entre los colegios católicos de la Restauración.

Como conservador, expuso la filosofía tomista en Cataluña, escribiendo contra W. Draper por su anticatolicismo. Escritor vinculado al Romanticismo, después de la publicación de "Oda a la patria" de Bonaventura Carles Aribau en 1833, se puede afirmar que la Renaixença catalana no empezó verdaderamente hasta que Rubió escribió su manifiesto de 1841 y se celebraron los Jocs Florals en 1859. El manifiesto consiste en el prólogo y una recopilación de poemas suyos publicados bajo el seudónimo Lo Gaiter del Llobregat en el *Diario de Barcelona*. En este prólogo valora el pasado medieval de la nación y lo contrapone al presente; pone en la palestra la poesía trovadoresca expone sus ideales a favor de la lengua catalana y hace un llamamiento a su dignificación. La intención de Rubió era "despertar a los catalanes de su vergonzosa y criminal indiferencia". A pesar de citar explícitamente nada más que a Byron, Goethe, Victor Hugo, Lamartine y Manzoni, escribió en la revista de Palma de Mallorca *La Fe* (1844) una denuncia de la narrativa y la lírica en castellano inspirada en la literatura extranjera, que ofrecían una mezcla de escepticismo y religión, de vaguedad, de agitación y tristeza que es carácter de nuestro siglo.

En definitiva, su obra es amplia: fue una de las figuras representativas del movimiento de la Renaixença. Y fue también editor, traductor, activista cultural

y escritor prolífico. Cercano a Milà i Fontanals y Piferrer, escribió numerosos textos apologéticos, en los que uno de los temas recurrentes era la defensa del catolicismo como centro de unidad de todas las ciencias, en oposición al positivismo y al racionalismo.

Consideración final

En mi comunicación solo he querido presentar en forma muy sintética la semblanza de unos críticos literarios, docentes al mismo tiempo, cuya producción humanística se mueve desde la creación poética hasta el ensayo pasando por el periodismo, las traducciones —como en el caso de Francisco Javier Garriga, ya mencionado—, la correspondencia —por ejemplo, la mantenida entre Hermenegildo Giner de los Ríos y Benito Pérez Galdós, (Bastons, 1996: 89-102)—, el comparatismo —encuentros o desencuentros con otras literaturas europeas en general— y sus aportaciones a las letras catalanas. Quedan, pues, abiertas muchas líneas de investigación en archivos, hemerotecas, bibliotecas, medios informáticos y fuentes telemáticas para actualizar su legado del siglo XIX en este siglo XXI. Todos ellos merecen una actualización de sus aportaciones y acaso un estudio pormenorizado de algunas de sus obras más significativas en relación con la crítica literaria en su sentido más amplio. En algún caso pueden potenciarse, para estudiar, analizar y reinterpretar su legado, ciertas conmemoraciones, como, por ejemplo, el bicentenario del nacimiento de José Coll i Vehí y Juan Mañé i Flaquer; los ciento cincuenta años de Gabriel Alomar, así como los ciento setenta y cinco años del fallecimiento de Pau Piferrer y los cien de la muerte de Joan Luis Estelrich Perelló y Hermenegildo Giner de los Ríos.

Bibliografía

Artigas, Ferrando, Miguel (1912). "El epistolario de Pablo Piferrer". *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 9, pp. 3-45.

Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (2007). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Madrid: CSIC.

Bastons, Carles (2002). "Contribución al canon literario del siglo XIX desde algunas instituciones literarias y personalidades académicas de la Cataluña decimonónica". En: Díaz Larios, Luis F., *et al.* (eds.). *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Universidad de Barcelona; PPU, pp. 71-80.

— (2007a). "Coll i Vehí, Josep (1823-1976)". En: Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (eds.). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*. Madrid: CSIC, pp. 252-255.

— (2007b). "Giner de los Ríos, Hermenegildo (1847-1923)". En: Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (eds.). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo xix*. Madrid: CSIC, pp. 433-436.
— (2007c). "Milà i Fontanals, Manuel (1818-1884)". En: Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (eds.). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo xix*. Madrid: CSIC, pp. 567-570.
Bastons, Carles; Merchán, Carme (1996). "La figura de Hermenegildo Giner de los Ríos y su correspondencia inédita con Benito Pérez Galdós". *Cátedra Nova*, n.º 4 (diciembre), pp. 89-102.
Díaz-Plaja, Guillermo (1961). *Una cátedra de Retórica (1822-1935). Discurso leído el día 12 de marzo de 2961 en la recepción púbica de D. Guillermo Díaz Plaja en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres.
Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
Ferrerós, Joan (2015). *Instituto Ramon Montaner Figueres 1839-2014. Crònica interna del primer institut de l'Estat*. Figueres: Institut Ramon Muntaner.
Garcia-Pinos, Eva (2017). *La varietat lingüística a solitud de Victor Català i a les seves traduccions al castellà i a l'alemany*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis doctoral inédita. Disponible en: https://repositori.upf.edu/handle/10230/36532 (consulta: 4/3/2023).
Hualde, Pilar (2007). "Bergnes de las Casas, Antonio (1801-1979)". En: Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (eds.). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo xix*. Madrid: CSIC, pp. 136-141.

El antirromanticismo de una sedicente revista femenina. *El Iris del Bello Sexo: Periódico de literatura y costumbres* (Santiago de Compostela, 1841)[1]

José Manuel González Herrán
Universidade de Santiago de Compostela

Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, "sedicente" (del francés "soi-disant") es quien "se da a sí mismo tal o cual nombre, sin convenirle el título o condición que se atribuye".[2] No me parece exagerado aplicárselo a lo femenino de un periódico que, además de anunciarse como dirigido a las mujeres, proclamaba que también lo eran quienes lo hacían; aunque en realidad no era así. Pese a lo cual, algunos trabajos, inventarios y catálogos sobre la prensa femenina española del siglo XIX incluyen —considerándola a veces como revista pionera— a la compostelana *El Iris del Bello Sexo: Periódico de literatura y costumbres*, cuya corta vida transcurrió entre el 2 de mayo y el 20 de junio de 1841.

Tal como anunciaba en su título, aquel era un periódico literario y social; más aún: si leemos detenidamente sus páginas, no es exagerado aplicarle la etiqueta de "político", y así lo han interpretado quienes mejor lo han estudiado (Tarrío Varela, 1990; Pérez Lucas, 2007, 2008). Con la rara particularidad de que se dirigía a un sector del público generalmente excluido de tales inquietudes: el anunciado en su metafórico título —usual en la prensa femenina de la época—,[3] alusivo al tópico consagrado según el cual la belleza se asignaba a uno de los dos sexos entonces tenidos por únicos.

1. Este trabajo es parte del proyecto "Género, violencia, representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular" (PID2020-113138GB-100), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (MICIN/AEI/10.13039/50110001103).

2. https://dle.rae.es/sedicente?m=form.

3. El sintagma "bello sexo" es frecuente en publicaciones femeninas del siglo XIX; Sánchez Hernández (2009) cita estas: *Lyceo General del Bello Sexo* (1804), *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829-1830), *El Tocador: Gacetín del Bello Sexo* (1844-1845), *El Defensor del Bello Sexo* (1845-1846), *El Vergel de Andalucía: Periódico Dedicado al Bello Sexo* (1845), *El Pensil del Bello Sexo* (1846), *La Ilusión: Periódico ... Dedicado al Bello Sexo* (1849-1850), *Gaceta del Bello Sexo* (1851), *El Correo de la Moda: Periódico del Bello Sexo* (1851-1861), *La Guirnalda: Periódico Quincenal Dedicado al Bello Sexo* (1867-1868) y *Órgano del Bello Sexo* (1899).

El texto que abría su primer número (aparecido el domingo 2 de mayo de 1841), "¿Quiénes son las redactoras?", se iniciaba con esta declaración: "Pasmada estoy del mundo: ¿quién podría figurarse que el anuncio de un periódico redactado por dos damas levantase tanta polvareda?". Tal escándalo, y los dicterios que el solo anuncio les habría granjeado —"¡Qué vanas! ¡qué orgullosas! ¡qué desenvueltas! ¡qué atrevidas [...] ¡qué falta de pudor! ¡qué indecentes!"—, hacía obligado "guardar el incógnito", por lo que: "tomaremos dos nombres prestados, porque no es cosa de que quedemos sin nombre [...]: nos llamaremos, pues, *Enarda y Galatea*" (1 y 6).[4]

Era la primera quien firmaba la declaración, y será la firma más habitual en la revista, acompañada de otras, casi todas femeninas (Isabel R., Clorinda, Carmen, Valentina Ayerve Guaira), algún varón (El Estudiante) y varias abreviaturas: J. M. C., A. J. C., V. y J. M. P. (que acaso corresponda a quien otra vez firma como J. M. Posada). Bastantes años más tarde, fue Pérez Constanti, en su *Historia del periodismo santiagués* (1905), el primero en desvelar parcialmente aquellas firmas: "Muchos de los artículos aparecen suscritos indistintamente por *Eduarda* [*sic*, por Enarda], *Galatea* y *El Estudiante*, pseudónimos, respectivamente, de don Antonio y D. Alberto Camino y de D. José Domínguez Izquierdo"; nombres a los que añade, aunque sin más identificación, los de José María Posada y Juan Montes[5] (Pérez Constanti, 1905: 86). Tras él, otros investigadores (Moar, 1918; Torrente Ballester, 1989; Barreiro, 1981, 1991; Freire Lestón, 1991; Álvarez Ruiz de Ojeda, 1992; Pérez Lucas, 2007; Pousa, 2021) han repetido esa relación, con algunas precisiones o ampliaciones. Dado que uno de los nombres propuestos coincide con el del poeta ferrolano Alberto Camino (1821-1861), se ha discutido si se trata del mismo. Mi compañero y amigo Anxo Tarrío (Tarrío Varela, 1990: 115) considera que el más activo animador de la revista sería el novelista, poeta y dramaturgo Antonio Camino (1818-¿?), que nada tiene que ver con el ferrolano Camino.

En esta cuestión de los verdaderos autores de la revista quiero llamar la atención sobre una de sus firmas ocasionales: Valentina Ayerve Guaira, autora de un "Remitido" en el número 6, precedido de esta justificación:

> Deseosa de contribuir en algo a fomentar el útil periódico de ustedes, o sea, ayudarles algún tanto en su laudable tarea, haciendo ver al mismo tiempo de cuanto es capaz la hermosa mitad del género humano, si se la educa con esmero, así como a nuestra huerfanita adorada Isabel segunda, espero se servirían ustedes insertar las noticias siguientes, fruto de mi lectura en algunos ratos de ocio o descanso de las labores domésticas, que son la primera ocupación de las mujeres que no son reinas (107).

4. Aquí y en adelante, las citas de *El Iris del Bello Sexo* remiten a la página correspondiente.
5. No el músico, nacido en Lugo en 1840.

La frase final se explica porque el texto es un apunte biográfico sobre la reina Cristina de Suecia, y que se cierra aludiendo a otras reinas europeas: "Isabel de Inglaterra es comparada a los mayores reyes, y con razón [...] echó los fundamentos de la prosperidad y poder de que hoy goza Inglaterra. ¡Cuánta admiración no merecen las Catalinas de Rusia, las Isabeles de Castilla, y otras a cual más célebres...!" (109).

El interés de esa colaboración —aparte de su inequívoco apoyo a esa "huerfanita adorada", la joven Isabel II— estaría en su autoría; Rodríguez Lucas (2007: 296) propone —sin ofrecer datos o pruebas— que tales apellidos serían en realidad Verea y Aguiar, y corresponderían a una "joven escritora, hija de una de las personalidades más destacadas de la vida pública de la ciudad Compostelana en las primeras décadas del siglo, el Presidente de la Diputación Arqueológica Gallega" —aunque no lo precisa, parece referirse a José Verea y Aguiar (1775-1849), autor de la pionera *Historia de Galicia* (1838), que sirvió de base a historiadores posteriores, como Benito Vicetto o Manuel Murguía—. Pese a lo sugestivo de tal hipótesis, que, de confirmarse, justificaría —siquiera fuese en solo una de sus firmas— lo femenino de la revista, ningún dato confirma la existencia de tal "joven escritora". De modo que la razonable conjetura sobre el anagrama (Ayerve Guaira / Verea y Aguiar) solo nos permite suponer la presencia de algún otro escolar de la Academia Literaria compostelana, con apellidos relativamente frecuentes —entonces y ahora— en el país.

Acaso por su carácter pionero, o más probablemente, por el "travestismo"[6] de sus colaboraciones, la revista *El Iris del Bello Sexo* ha sido más estudiada de lo que su contenido merece; aparte de otras alusiones o menciones ocasionales (Álvarez Ruiz de Ojeda, 1992; Barreiro, 1981, 1991; Pousa, 2021; Simón Palmer, 2002; Torrente Ballester, 1998), merecen ser tenidos en cuenta los trabajos que le han dedicado Freire Lestón (1996), Pérez Lucas (2007, 2008) y Tarrío Varela (1990): el primero, fundamentalmente descriptivo; los otros dos, con una lectura interpretativa de sus contenidos, atendiendo a su significado estético e ideológico.

Mi pretensión —pese a lo ambicioso del título que he puesto a mi comunicación— es algo más modesta: partiendo de lo que sabemos de quiénes eran —y cómo eran— sus redactores, los objetivos que declaraban y las intenciones que les suponemos, mostraré cómo esta revista puede ejemplificar el impacto de aquel revolucionario movimiento, el Romanticismo, en una sociedad provinciana, la Compostela de 1841.

El primer dato que conviene recordar, por lo que se refiere a los individuos que se escondían bajo aquellos seudónimos, es que la mayor parte —si no todos— los antes mencionados eran jóvenes estudiantes —Alberto Camino, de veinte años; Antonio Camino, de veintitrés; José María Posada, de veinticua-

6. Término que emplean Tarrío Varela (1990), Pérez Lucas (2007) y Pousa (2021). Por su parte, Simón Palmer (2002: 45) escribe: "artículos firmados por hombres disfrazados bajo identidades femeninas".

tro...— de la Minerva Compostelana, socios o asistentes a la llamada "Academia Literaria de Santiago".[7] En otro de los textos de presentación incluidos en el número 1, bajo el título "Ya saben nuestros lectores", Enarda sueña —o anuncia, como luego explicaré— con un nuevo "periódico lleno de sentimientos elevados y sublime poesía, que haga honor al reino de Galicia"; ¿quiénes lo harían?: "Jóvenes de mucho mérito hay en esta Universidad; jóvenes hay formando una Academia Literaria y con un literato distinguido a la cabeza" (15).[8]

Pero, acaso más que los redactores, por lo que enseguida diré, importa conocer quién fue el promotor de la revista, y muy posiblemente quien la dirigía: al final de todos los números, cumpliendo la normativa legal entonces vigente, consta: "Santiago. Imprenta de J. N. Castaño, Editor responsable". En la precisa semblanza que le ha dedicado, Martínez González (2018) califica a José Núñez Castaño como "uno de los impresores más activos entre 1830 y 1847 en Santiago de Compostela [...] el primero en abrir un establecimiento litográfico en 1838", y que "con el advenimiento de los progresistas en 1840" es responsable de publicaciones periódicas tan significativas como —además de la que nos ocupa— *El Iris de Galicia* (1841), *El Emancipador Gallego* (1841), *Santiago y a Ellos* (1842), *La Situación de Galicia* (1842), *El Recreo Compostelano* (1842-1843) y *La Aurora de Galicia* (1845).

Pues bien, en el mismo texto de presentación que antes cité, Enarda declara que "nadie más que un hombre está al alcance de nuestro proyecto, y en ese tenemos confianza" (5); y en la proclama "A los gallegos", que cierra el número 3, la misma Enarda se refiere a quienes hacen la revista como "dos jóvenes guiadas por un venerable anciano" (59): evidente exageración, pues, aunque no conocemos la fecha exacta de su nacimiento, no parece probable que Núñez Castaño tuviese entonces más de cuarenta años. Su papel como impulsor de aquella aventura, como ya apuntó Tarrío Varela (1990: 113), resulta evidente si la consideramos en toda su dimensión, y no solo en los dos meses que duró aquel *Iris*.

En efecto, como ya dije, con el número 8, aparecido el domingo 20 de junio de 1841, cesaba aquel *Periódico de literatura y costumbres*; aunque, en realidad, no era una desaparición, sino un mero cambio de nombre. A la semana siguiente y, con el mismo pie editorial —"Santiago. Imprenta de J. N. Castaño, Editor responsable"—, aparecía *El Iris de Galicia* —sin más subtítulo—, en cuya cabecera, junto a la fecha, "Domingo 27 de junio de 1841", constaba "Número 9", y cuya paginación continuaba la del otro *Iris*: inequívoca muestra de que este era

7. Se declaraba heredera de la Academia Compostelana (Neira de Mosquera, 1850: 267-294) y "alcanzó su verdadero esplendor hacia finales de la primera mitad del siglo XIX. Entre los años 1840 y 1850 acogió en sus reuniones bisemanales a una juventud universitaria ansiosa de saber y orientación"; y entre sus socios más cualificados se citan algunos de los supuestos redactores de *El Iris...*, como José Domínguez Izquierdo y José María Posada (cfr. Varela Jácome, 1954: 151).

8. Según Varela Jácome, *loc. cit*., su presidente era entonces el presbítero Pedro Losada Rodríguez (1792-1857), profesor de Rudimentos y Lengua Latina, Literatura e Historia en la Universidad.

continuación del otro, supuestamente femenino. Lo confirmaba en la "Advertencia" inicial, firmada por "El director" —quien, en el texto inmediatamente siguiente ampliaba su firma como "*El anciano, director del Iris*"—:

> Debiendo tener cabida de hoy en adelante en el *Iris* artículos que sean de interés exclusivo [nótese el adjetivo] de los hombres, se acordó verificar en el título la reforma indicada en el número 3º, llevado hoy el de *Iris de Galicia.* Queda no obstante reservada una parte principal del periódico para las jóvenes que han principiado a redactarlo y para los remitidos de las señoras, que siempre serán insertados con preferencia (157).

En efecto, se cumplía así lo anunciado en aquel artículo-proclama "A los gallegos", que cerraba el número 3, del 16 de mayo: "Solo a vuestro ardiente deseo de que Galicia dé señales de vida en el mundo literario pudieron ser debidas, queridos compatriotas míos, las simpatías que en vosotros excitara el anuncio de un periódico redactado por dos señoritas de Santiago" (53-54). Aunque solo habían pasado dos semanas desde el comienzo de la aventura, Enarda informaba de que, tras las dificultades y desánimos iniciales, "varios artículos, remitidos luego, por señoritas de este pueblo y por jóvenes escolares [...] nos han hecho conocer los recursos inmensos con que podíamos contar [...] y han abierto nuestras almas a ideas nuevas e inspirándonos proyectos más grandiosos" (54).

Proyecto que hacía explícito en estos términos:

> [...] un periódico que sea la expresión de Galicia en todos sentidos [...] un periódico que sea verdaderamente útil y que deba Galicia sostenerlo [...]. Guiadas por un anciano respetable que ama demasiado a su patria, para que le manche el deseo de lucrarse de esta empresa [...] no será ya el pobre *Iris* de dos jóvenes del bello sexo; será *El Iris de Galicia, periódico universal* (57-58).

Y, con la estrategia usual entonces en los prospectos anunciadores de nuevas publicaciones, indicaba las características que tendría el periódico: una extensión de "cinco o más pliegos", que "puede ya salir cada semana dos veces con la extensión de tres pliegos sin aumentar en nada su moderado precio de 4 reales en Santiago y 5 en los demás puntos". Y llegaba incluso a precisar la fecha de su aparición: "desde el primer domingo de Junio la corte, la nación toda verá *el Iris de Galicia*" (59-60). Previsiones que no se cumplieron exactamente, porque ese nuevo *Iris* hubo de esperar hasta el último domingo de junio.

Con todo esto, la maniobra de *El Iris del Bello Sexo* resultaba evidente. Así lo ha explicado María Victoria Ruiz de Ojeda —lamentablemente desaparecida hace ahora cuatro años, cuando aún podíamos esperar mucho de sus investigaciones:

> Todo parece indicar, pois, que as redactoras naceron producto dunha estrategia comercial: Enarda e Galatea son puro *marketing*. Porque dúas damas que, na Compos-

> tela de 1841, irrompisen no periodismo, terían, por forza, que provocar escándalo nalgúns, curiosidade nos máis, ingredientes ambos que aseguraban o éxito de vendas. E isto sabiao moi ben a redacción de *El iris,* composta na súa totalidad por homes [...]. Pero en certa medida, Enarda e Galatea, por moi ficticias que fosen, contribuiron a reivindicar, nun entorno de escasa comprensión, a colaboración da muller na literatura (Álvarez Ruiz de Ojeda, 1992: 78).

Con todo, algunos investigadores han propuesto otras interpretaciones para el *travestismo* en la redacción de *El Iris del Bello Sexo*. Pousa (2021) sugiere una estrategia de índole política:

> E moi posible que debido á represión que o goberno mantiña sobre a prensa, os xoves da Academia Literaria viran no formato de revista escrita por mulleres e, aparentemente só dedicado a elas na súa totalidade, a mellor maneira de popularizar unha retórica reivindicativa da personalidade diferenciadora de Galicia e da súa necesaria rexeneración que non podía ser benvida nun goberno de carácter centralizador como o de Espartero.

Rodríguez Rodríguez (2022), en cambio, apunta una intención que podríamos calificar como machista:

> Baixo os pseudónimos das supostas redactoras cun pensamento moderado liberal Enarda e Galatea, os editores masculinos plasmaban nas súas páxinas o desexo de influír e marcar as directrices de boa conducta que as mulleres debían adquirir, atopando os seus referentes nestes modelos ficticios. Vemos como a vontade feminina quedaba certamente subordinada ás decisións dos homes, sendo eles os que pautaban que mulleres podían escribir e que temas podían ser tratados dentro da estrutura de poder normativa.

Sean cuales fueren las intenciones y objetivos de aquel "periódico de literatura y costumbres", y para comenzar por lo que aquí más nos compete, la literatura, veamos cuáles son, para quienes redactan *El Iris del Bello Sexo*, las modalidades literarias que se proponen mostrar en sus páginas: "será útil decir algo del método que tendremos en escribir", advierte Enarda en "¿Quiénes son las redactoras?", texto de apertura del primer número; y anuncia:

> Generalmente porque esto tiene la ventaja de ser más llevadero para nosotras, y más ameno y variado para nuestros lectores; mas si alguna vez nos hallamos desganadas para escribir, y nuestros diálogos, insulsos y razonados, no dejarán por eso de ser diálogos (7).

Y advierte de que, como su compañera, "mi querida *Galatea* [...] tiene numen y poesía", también habrá muestras de tal género. Algo más —aunque no

mucho— lo precisa en la colaboración que ocupa las páginas siguientes, asimismo firmada por Enarda; ahí establece los fundamentos de su arte: "Gramática castellana, Arte poética, principios de literatura", y declara sus intereses estéticos: "somos entusiastas de las glorias literarias [...] el entusiasmo de la literatura, el estro de la poesía está en la lozanía de la sangre..." (13-14).

No fue muy entusiasta la acogida que tales propósitos merecieron a los lectores del primer número, según declara el artículo que abre el segundo: Enarda cuenta que ha acudido a casa de su compañera en la aventura editorial, suponiendo que esta "querría sorprenderme con alguna composición" (19), pero la respuesta de Galatea es categórica: "He resuelto no escribir"; decisión basada en los comentarios suscitados por el primer número:

> He oído en primer lugar que era una embrolla de imaginación sin idea ninguna [...]. También oí a algunas señoras que el lenguaje era bastante grosero en boca de una señorita [...]. ¿En dónde está la literatura de este periódico? ¿en dónde están las costumbres?, preguntaban mofándose [...] cuándo sale esa obra maestra, cuándo sale esa novela, cuando sale ese célebre imitación de Víctor Hugo que va a ser el pasmo y admiración de todos los literatos nacidos y por nacer? (24-25).

Pero lo más interesante para nuestro propósito es lo que Galatea le refiere a su amiga: alguien le había dicho que "no pudiera acabar de leerlo [el periódico]: que era de lo más empalagoso que había visto" (26). Ese lector, calificado como "superficial y volante", recibe el mote de "*señorito*" (escrito en cursiva) y su cualificación se caracteriza en estos términos:

> Quiere darse importancia de literato; mas para esto basta bien coger de vez en cuando una comedia y en ademán patético recitar unos trocitos, diciendo del autor, si es que se le acuerda el nombre, lo que oiga decir a los demás [...] pónganle en la mano cualquier libro, para cuya lectura se requiera algún cuidado; pegúntenle el juicio que forma y yo les respondo con mi cuello siempre que no responda "*empalagoso*" [...]. Dejémosle, pues [...] luciendo su nunca, cual se debe, encomiada literatura con una escenita que ha cogido de memoria, o bien cantando los Puritanos, o estropeando los primeros compases de la Norma, porque de todo entiende el *señorito* (26-28).

Como corresponde a un periódico de literatura *y costumbres*, la caricatura se ocupa también de su aspecto físico: "él retorcerá su junquillo; echará mano a su corbata, la pasará por la cara a ver en qué estado se encuentra de gordura; y como estas faenas son harto pesadas para muy repetidas, es justo que sus manos descansen después en los bolsillos" (28). Y para que no nos quepa duda respecto a cuáles son los presupuestos estéticos de esta despiadada descripción, el fatídico término no tarda en aparecer cuando se refiere:

> [...] a esas plantas parásitas en lo mejor de su vida; a esos seres molestos y cansados que se llevan el fastidio a todas partes; a esos genios indefinibles [...] a esos que de todo hablan sin leer ni observar nada; que de todo entienden menos de pasar la vida como racionales; a esos, en fin, que por mal nombre les apodan *románticos señoritos* [*sic*] (30).

Y más adelante:

> [...] dejo a mis queridos *románticos* con sus guedejas colgando a lo Ruso o a lo bárbaro; los dejo con su charlatanismo que no es *empalagoso*; los dejo con su literatura de cuatro frases robadas; los dejo con su crítica tremenda que me hiela la sangre y me hace hervir el cerebro (32).

No es extraño, pues, que tales *señoritos románticos* sean considerados como una verdadera plaga social que conviene evitar:

> [...] que las gentes de probidad y honradez no malgasten nunca en tiempo con semejante canalla [...] que no se paren con ellos en la calle, aunque no tengan nada que decir, ellos accionarán, ellos charlarán [...] que no les den entrada en su casa [...] que no les dejen visitar a la Señora y menos a las Señoritas, si no quieren ver la virtud muy a prueba y la inocencia en peligro (30-31).

En el siguiente y último artículo de ese número 2, firmado como todos hasta ahora, por Enarda, ambas amigas dialogan acerca de sus próximas aportaciones. A pesar de los seudónimos femeninos, la autoría masculina se descubre en algunas consideraciones: "Concedamos —argumenta Galatea— que en costumbres podamos poner algún artículo ¿qué haremos en literatura? ¿Quién te sugirió esa maldita idea de titular nuestro periódico de literatura y costumbres?". A lo que responde la interpelada: "No creas que de dos mujeres aguarda el público grandes artículos de literatura: ¿no ves que esto es imposible?" (37).

Con todo, sabedora de que Galatea "compone regularmente" y que viene "de pasar una temporada en la aldea [...] en tiempo de primavera", le sugiere que pinte "en algún poema bucólico las delicias de la vida campestre"; o bien:

> [...] odas sagradas, esa poesía sublime que canta las maravillas del Altísimo [...] ¿dejarías de cantar en oda heroica los genios elevados, la nobleza de alma, el ardiente patriotismo, las glorias y virtudes militares de los hijos de Pelayo? [...] ¿cómo podrías dispensarte de seguir la huella delicada del delicado y tierno Anacreonte?

Y, puesto que Galatea ama "con ternura y vehemencia", también podrá componer "odas eróticas [que] pinten la ternura, la vehemencia, el entusiasmo, los arrebatos [...] de ese corazón agitado" (37-38). Programa que, de manera inequívoca parce situar la estética de ambas redactoras (quien quiera que fuese el va-

rón que lo redacta) en las modalidades más usuales —y rancias— de la lírica dieciochesca.

Este número 2 de la revista se cierra con una breve "NOTA", para anunciar la recepción de "un hermoso comunicado de una Isabelita, que por fuerza ha de ser también hermosa"; *remitido* que da al traste con la resolución de ambas redactoras, que pretendían "dejar el siguiente domingo en blanco", es decir, sin nueva entrega de *El Iris del Bello Sexo.*

En efecto, el número 3, correspondiente al 16 de mayo, se abre con un "Remitido", que ha enviado a las redactoras una lectora que firma "Isabel R". La colaboración pretende "dar un paladino mentís a ciertos ombres [*sic*][9] eruditos a la violeta que afirman con tono de superioridad, hasta el grado de no admitir réplica, que a la Mujer [con mayúscula] no le es dado saber más que hacer calzeta i demás labores domésticas". Mas no nos engañemos: lo que sigue en el artículo isabelino es toda una declaración del papel y la función que, según aquellos varones escondidos tras seudónimos femeninos, le corresponden a la mujer:

> Destinada por naturaleza a ejercer una dulce i moralizadora influencia en la Sociedad, hasta el estremo de ser la principal causa de la civilización de los Pueblos [...] no es paradoja, puesto que es un asioma que las acciones de los ombres están subordinadas al candor de la Mujer [...]. La Mujer madre, educa la sociedad en la cuna, fuente del bien i del mal; la Mujer esposa, mantiene el orden en la sociedad doméstica i por consiguiente en la civil [...] la Mujer soltera ejerce un dominio tal sobre el corazón de la juventud [...] que una sola mirada de desaprobación de la *amada* al joven *amante*, es suficiente para que este aborrezca a lo que ella no agrada [...]. ¿Pues si es tal la influencia de la mujer, que no deberemos acer para que se instruya en todos los ramos del saber humano i particularmente en Religión i Moral, ciencias de la felicidad social? (45-46)

Y concluye con esta curiosa comparación:

> Creo que he logrado arrancar la máscara a esos ombres que a imitación del déspota, que proibe la instrucción pública para que el pueblo no se ilustre i lo derribe indignado por sus injusticias, así procuran mantener en la ignorancia a nuestro secso, para que no conozca sus insidiosas tramas de seducción (47).

Colaboraciones como esta podrían dar la razón al dictamen que formula Tarrío Varela (1990: 113): "el redactor oculto posee ya un prejuicio sobre las muje-

9. Renuncio a indicar con [*sic*] todas y cada una de las abundantes faltas de ortografía de este "Remitido", que se explican así en una nota después de la firma: "No estrañareis mi ortografía, si os participo deberla a un preceptor reformista"; no descarto que tal rasgo tenga la intención de ridiculizar a esa "Isabel R.": firma que cabría interpretar como la de la reina niña de once años, Isabel II, quien, en julio de ese mismo año sería puesta bajo la tutela educadora de Juana de Vega. Hipótesis harto arriesgada, que no me resisto a sugerir.

res decididas e ilustradas [...] [ello] nos lleva a sospechar que existe una utilización perversa del tema femenino para proceder cautelarmente en contra de un posible avance en este terreno". Con lo que este "periódico de literatura y costumbres" sería no solo *antirromántico*, sino también *antifeminista*.

Como no me es posible, en el marco de esta comunicación, continuar comentando en detalle el contenido de los demás números de la revista, me limitaré a ofrecer un rápido sumario, mínimamente comentado.

La mayor parte de las colaboraciones están en prosa: además de las dos que enseguida nos ocuparán, "Un día de visitas" y "Roquito", cabe mencionar el ya aludido manifiesto "A los gallegos", que anuncia la próxima aparición de *El Iris de Galicia*; el breve apólogo "La niña y la mariposa", firmado por Clorinda en el número 4, y unas reflexiones sobre el papel del "Público [con mayúscula inicial]", con el título "Mis pensamientos", firmadas por Enarda en el número 5. Una suscriptora firma como V. un curioso remitido sobre un proyecto de ley para la reforma del clero, presentado por Fermín Caballero al Congreso, en el que, al parecer, se propugna "arrancar a la devoción de los fieles del Orbe Cristiano la basílica del Apóstol Santiago [...] y llevarla al rincón de la Coruña". Excepcionalmente, encontramos un ensayo de índole jurídica —sobre cómo "reparar el daño de infamia, al parecer causado al inocente, por una prisión injusta"—, que en el número 6 firma J. M. C. A la modalidad biográfica corresponde "Octavia", firmado por Clorinda en el número 5; también el texto sobre Cristina, reina de Suecia, en el número 6, a cuya posible autoría femenina ya me referí antes; y los varios textos, dedicados al compostelano General Pardiñas —fallecido tres años antes—, que ocupan buena parte del último número, el cual, por cierto, se abría con una crónica firmada por A. J. C. sobre "las funciones que mandó hacer el Ayuntamiento de esta ciudad [...] en celebridad de la elevación del *Duque de la Victoria* [el general Espartero] a Regente del reino"; el tono muy crítico con el que la crónica refería y juzgaba aquellos fastos parece que causó notable escándalo en la ciudad, hasta el punto de que se ha sugerido que pudo ser una de la causas de que ese número fuese el último de *El Iris del Bello Sexo*.

En cuanto a composiciones versificadas —no todas merecen el nombre de poemas—, en el número 3 Clorinda firma "Carta de una amiga", en la que presenta una "composición en verso, fruto de mi sentimiento", titulada "A una rosa"; en el número 4, hay un largo "Romance", que firma Carmen, autora también del titulado "La maldición", en el 5, y de "La niña", en el 6; en el número 4 se encuentra el *remitido* "Un requiebro", también en verso, dirigido a Enarda y que firma J. M. P. —acaso sea José María Posada, que firma con su apellido otra composición poética, "La estupidez", en el número 7—. En el número 6, Clorinda firma "La fantasma", leyenda en prosa y en verso que continúa en el 7, y aunque anuncia "se continuará", no aparece tal conclusión. Todavía en el último número, buena parte del cual se dedica a glosar la figura y biografía del general Pardiñas, Clorinda y Carmen dedican sendos poemas al personaje.

Para terminar, me referiré a dos artículos, especialmente significativos para perfilar la postura respecto al romanticismo de *El Iris del Bello Sexo.* El número 4 se abre con "Un día de visitas", escena de costumbres,[10] que continúa en el número 5 y concluye en el 6. Según declara su firmante, Enarda, desde que comenzó a publicar este periódico ha empezado a ser reconocida como "periodista" en su ciudad, indicio de lo cual son algunas de las visitas que recibe, y que en esta escena rememora. La primera, de "un joven vestido todo de negro [...] semblante sereno y agradable", que le confiesa su disposición "para entrar en la milicia de Cristo", pero que no acaba de decidirse porque en "el clero de nuestra Iglesia muchos hay ilustrados, pero muchos más hay que no lo son" (62-63). De momento, ha empezado a componer "una obrita de Teología" y le ofrece algún artículo de esa temática. Enarda no parece muy animada, aunque prefiere colaboraciones de tema religioso a las de tema político: recientemente ha rechazado uno que se le ofrecía, cuya publicación habría supuesto la clausura del periódico:

> [...] ¡qué artículo tan inmoral! ¡qué cosa tan infame!, y no solo inmoral, sino que, como anguila por el lodo, así se deslizaba su autor por el mundo de la política, ¡y de qué modo...! Pintando nada menos que como firme y bueno el gobierno de otros tiempos y tratando de altamente inmorales a los hombres que han sacado las cosas de su estado; pero ¡con qué finura lo hacía el maldito! (65).

La segunda visita es otro joven, cuya "expresión [es] de necio orgullo, señal inequívoca de un espíritu muy pobre y de un corazón ruin". Confiesa haber cultivado la literatura en sus primeros años "con bastante buen éxito"; tiene una "tintura [*sic*], y no superficial, de las costumbres de muchas partes del mundo, y las del reino de Galicia" le son "especialmente bien conocidas". Pero esas cosas, arguye, "son niñerías [...] de literatura de costumbres cualquiera habla, y mi alma quiere un vuelo superior". Pretende escribir de filosofía, para explicar "la línea que separa al hombre del resto de los seres [...] las relaciones del que el hombre tiene con los demás seres [que] marcarán al hombre su destino", y que, por ignorarlas, "ha llenado de oprobio su existencia entregándose a vergonzosas supersticiones" (78-79). Ni que decir tiene que Enarda tampoco aceptará su oferta, al tiempo que el padre de la joven periodista expulsa al visitante con estas palabras: "Caballero, me hace usted el favor de dejar pronto esta casa para no entrar segunda vez; y antes de querer enseñar a los demás a conocer la dignidad del hombre, créame, pida a Dios que le ayude a conocerse a sí mismo" (80).

10. A este propósito, Tarrío Varela (1990: 112) sugiere que "en realidad, todo el *Iris* puede leerse como un fragmento de novela compostelana por la que vemos desfilar variados tipos y en la que nos podemos enterar de un *tranche de vie* provinciano".

El tercer visitante es "una figura vestida de hombre, pero que de todo tenía trazas menos de criatura humana [...] parecía una alma en pena que acaba de llegar del otro mundo". Le ofrece "ocupar algunas páginas de su apreciable periódico [...] deseo pintar con negro colorido el cuadro horrible que la naturaleza presenta a mi vista y deseo que mi desgracia y esta pintura hieran siquiera una vez la vista de los que se denigran en llamarme hermano". Ante tales palabras, Enarda concluye que "este es el mismo Satanás", a lo que el interpelado responde: "No me sobresaltan tus exclamaciones, mujer: yo inspiro horror a cuantos me ven: nadie quiere escucharme y esa es mi mayor desgracia" (89-81). Pretende firmar sus colaboraciones como "*el observador singular*", a lo que la responsable del periódico le sugiere: "fírmese usted *el hombre de humor negro*". Finalmente, "con un *ustedes lo pasen bien* hemos visto desaparecer aquel fantasma de horror" (82).

La conclusión del artículo, en el número 6, y bajo el título de "El paseo", refiere el de Enarda con su tercera visita, un estudiante de aire marcial, por algunas calles de Santiago, mientras mantienen un "diálogo interesante y variado", que se transcribe casi literalmente —"solo omitiré todo lo que a mi objeto sea menos concerniente" (110)—. Como los anteriores visitantes, este estudiante viene a ofrecer sus colaboraciones en *El Iris del Bello Sexo*: él mismo tenía previsto redactar un periódico, pero la salida de este le ha hecho desistir, porque "vi en planta el proyecto mismo que yo pensaba presentar". Su ofrecimiento es muy peculiar:

> [...] escribiré sobre todo lo que me dé la gana [...] mi genio es la variación [...] nada de metafísica, porque yo vivo en el mundo real sin perderme en abstracciones. Poco de revolver antiguas catacumbas: yo vivo en lo presente y me lanzo al porvenir [...]. Vivo en el siglo 19, vivo en España, vivo en Galicia, vivo en Santiago, vivo en mí mismo [...] pintaré mi corazón, pintaré el corazón de mis hermanos, con sus virtudes, con entusiasmo, con sus pasiones, con sus locuras [...]. Yo vivo en acción continua y en continua variación [...]. Vivir alegre, ser feliz, este es el fin de mi vida [...]. Ciega obediencia a la ley, y fuera de ahí, *libertad y variación* [*sic*] ¡LIBERTAD Y VARIACIÓN! [*sic*] ese es mi mando, mi Dios sobre la tierra [...]. Amo a la bella que vive en mi corazón, amo a mi familia, amo a mis amigos, amo a mi patria, amo a todo el género humano, amo a Dios; vivo siempre en el amor, siempre por el amor obro, y fuera del amor nada (114-116).

Poco —más bien, nada— añade Enarda a esta proclama, que sin duda asume como propia de su periódico.

Y para que no quepa duda de la filiación estética —decididamente antirromántica— de *El Iris del Bello Sexo*, su número 8 recoge otro apunte costumbrista, en la modalidad de *tipo*, con el título "Roquito", firmado por A. J. C. —acaso Antonio, o Alberto Camino—, que sin duda constituye una feroz caricatura del personaje que un anterior artículo de la revista denominó "*señorito románti-*

co". Caricatura, por cierto, muy parecida —si no es imitación— a la que hace Mesonero Romanos en su artículo "El Romanticismo y los románticos", publicado en septiembre de 1837 en el *Semanario Pintoresco Español*.[11]

Confío en que la lectura detenida de ese artículo, cuyo facsímil se reproduce en el apéndice, sirva como muestra representativa del antirromanticismo de aquel periódico de literatura y costumbres, *El Iris del Bello Sexo*.

Bibliografía citada

Álvarez Ruiz de Ojeda, Victoria (1992). "Os que se ocultan: a práctica de pseudónimo na literatura galega". *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 69-92.

Barreiro, Xosé Ramón (1981). *Historia de Galicia*. Vol. iv. *Edade contemporánea*. Vigo: Galaxia.

— (1991). "Un semanario 'escrito' por mujeres". *La Voz de Galicia* (5 de octubre), p. 75.

Couceiro Freijomil, Antonio (1951-1952). *Diccionario bio-bibliográfico de escritores*. Santiago: Bibliófilos Gallegos.

El Iris del Bello Sexo: Periódico de literatura y costumbres (1841). Santiago de Compostela: Imp. de J. N. Castaño. Disponible en: http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=2771 (consulta: 16/3/2023).

El Iris de Galicia (1841). Santiago de Compostela: Imp. de J. N. Castaño. Disponible en: www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/es/consulta/registro.do?id=2770 (consulta: 16/3/2023).

Freire Lestón, Xosé Vicenzo (1991). "*El Iris del Bello Sexo*, a publicación pioneira para mulleres". *A Nosa Terra*, n.º 488, p. 21.

— (1996). *A prensa de mulleres en Galicia (1841-1994)*. Lisboa: Ediçoes Universitárias Lusófonas.

Martínez González, Xurxo. "Imprenta de José Núñez Castaño (1832-1848) [Semblanza]". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos xix-xxi)* – EDI-RED: www.cervantesvirtual.com/obra/imprenta-de-jose-nunez-castano-1832-1848-semblanza-888906/ (consulta: 16/3/2023).

Mesonero Romanos, Ramón de (1862). "El Romanticismo y los románticos". En: *Escenas matritenses por El Curioso Parlante. Segunda serie (1836 a 1842)*. Madrid: Tipografía de Francisco de Paula Mellado, pp. 115-133. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--0/html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html (consulta: 16/3/2023).

Moar, José María (1918). "Galicia poética II. Alberto Camino". *El Correo de Galicia* (31 de octubre), p. 1. Disponible en: https://biblioteca.galiciana.gal/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=71&anyo=1918 (consulta: 16/3/2023).

11. *Semanario Pintoresco Español*, n.º 76, pp. 281-285; recogido en la segunda serie de *Escenas matritenses* (Mesonero Romanos, 1862).

Neira de Mosquera, Antonio (1850). *Monografías de Santiago*. Santiago: Imp. de la Viuda de Compañel e Hijo.

Pérez Constanti, Pablo (1905). *Historia del periodismo santiagués*. Santiago: Esc. Tip. Municipal.

Pérez Lucas, Paula (2007). "Proto-nacionalismo y género. Imaginando Galicia en la prensa femenina. *El Iris del Bello Sexo* (1841)". En: Álvarez Pousa, Lois; Puñal Rama, Ana Belén; Evans Pim, Joam (eds.). *Comunicación e xénero.* Santiago de Compostela: Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia, Observatorio Galego dos Medios, pp. 289-307.

— (2008). "Género, literatura e identidad nacional: Discursos políticos y culturales del proto-nacionalismo gallego". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, vol. 15, n.º 2 (julio-diciembre), pp. 325-343.

Pousa, Xosé Ramón (2021). "*El Iris del Bello Sexo*". En: *Radio Ateneo*, "Compostela nas pequenas historias" (emisión: 22 de abril). Disponible en: https://ateneodesantiago.gal/radio/programas/29/compostela-nas-pequenas-historias/podcasts/132/iris-del-bello-sexo (consulta: 16/3/2023).

[Rábade Villar], María do Cebreiro (2016). *As mulleres como lectoras e como escritoras en Galicia*. Santiago: Consello da Cultura Galega, Comisión de Igualdade.

Rodríguez Rodríguez, Laura (2022). "Xornalismo femenino no século xix en Galicia a través da figura de Emilia Calé de Torres". *Mazarelos, Revista de Historia y Cultura* (29 de marzo). Disponible en: www.mazarelos.gal/xornalismo-feminino-no-seculo-xix-en-galicia-a-traves-da-figura-de-emilia-cale-de-torres (consulta: 16/3/2023).

Sánchez Hernández, María F. (2009). "Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis". *Documentación de las Ciencias de la Información*, 32, pp. 217-244.

Simon Palmer, María del Carmen (2002). "La mujer en el mundo editorial español". En: Ortega, Marie-Linda (ed.). *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Madrid: Visor Libros, pp. 35-56.

Tarrío Varela, Anxo (1990). "Un caso de travestismo (¿ideológico?)-literario en la Compostela de 1841: *El Iris del Bello Sexo*". En: Mayoral, Marina (ed.). *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Seminarios y Estudios Fundación Banco Exterior, pp. 107-119.

Torrente Ballester, Gonzalo (1998 [1989]). *Santiago de Rosalía Castro*. Barcelona: Planeta, pp. 117-126.

Varela Jácome, Benito (1954). "La Academia Literaria de Santiago en 1842". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, xxxviii, pp. 151-155.

Apéndice

ROQUITO.

Hay en el mundo cierta clase de sabandijas, impertinentes, bullideras, amigas de morder, charladoras y descontentadizas, que en todo pican, en todo se entrometen, todo lo hacen y todo lo entienden; que donde se encuentran alzan una barahunda de Satanás: moscas de café que se pegan á él como pez á estopa; en donde ostentan su ridícula faramalla con recio son para hacerse visibles. De uno de estos animalejos tengo de hablar y nadie me cerrará la boca pues tengo lindos humos y cosa ninguna me atemoriza ¿ porque no hé de decir quien sea Roquito?

Roquito es un jóven que tiene el rostro como unas pascuas y un corpezuelo que dá gloria el mirallo, que es un agribilibus, atolondradillo, con asomos de mequetrefe, puntas de diplomático y chorreras de literato; barbilucio, almivarado, nítido, y espetado que se las apuesta al mas garbon; amable como una señorita; que sabe jugar á l'carté y traducir el frances; que charla como un lorito y canta como Filomela; que danza á las mil maravillas y tañe el violin que lo hace hablar; que está súscrito al D. de modas y leyó á *Nuestra Srá. de París* y al *Hijo del Carnabal* y el *Han de Islandia* y metió en la memoria *El Trovador*, algunos capítulos de *La Estrangera* y vários retazos de comedias; que cuando vá por la calle entona de paso una ópera séria; que trae el cabello á lo leon, esto és rizado y tendido por los hombros; y que viste á lo de, *No llegó el paño y salió corta la lebita*: en fin está hecho un parisiense hasta en el andar, pues el gabacho mas ligero y mas títere no se la empata, ¡oh! Roquito es el tipo del gran tono; la flor, la nata, la espuma la esencia el alcohol del romanticismo. Roquito es tambien literato, y Roquito está enamorado... y que literato... !!! y que amante!!!: guisa una oda á lo romántico en dos minutos, por supuesto con los finales en *ud*, *umba y undo*! porque estas terminaciones son entonadas, sonoras, misteriosas y sublimes: *Ataud*: *Tumba*: *Mundo*: ¡cuanto no revelan estas palabras aconsonantadas con estas otras *cruz*, *zumba* y *profundo*?.. Sí: Roquito es poeta; hace versos de diez y seis y veinte sílabas por cuya razon es enemigo pertinaz de la prosa: Roquito es un diplomático tremendo, es hombre que puede dirigir todos los Gabinetes del mundo; censura como un Caton, en viendo un libro por el forro, el título, medio y conclusion ya sabe lo que contiene y dá su parecer con muchísimo desenfado «No vale nada;» «No me gusta» he aquí lo que se le oye constantemente pues para él no hay libro bueno, todos le indigestan, ¡oh, Roquito es un sabio..!!!

Enamorose adrede porque se imaginó Poeta de pies á cabeza: quiso tener Numen que le inspirase y y salió de su casa y le cazó, y el numen és ni mas ni menos que Roquito; una señorita, sutil aérea, pálida á lo romántico, sabida, leída, caprichosa, desmayadiza, sentimental que no sabe coser, bordar ni hacer ninguna labor doméstica, que tañe la guitarra y el fortepiano; canta que es un gusto; y escribe una carta sin ortografía ni orden gramatical, patética y atestada de términos retumbantes cogidos por sorpresa, enrevesados y traidos fuera de propósito: y por último que se desmaya á la vista de un raton ó una lagartija &c. &c. amén de ser melindrosa y estar hecha un *notimetánjere*.

Frasquita es una señorita mui cabal; vió á Roquito en el paseo, que con los ojos abiertos de un palmo y fijos como los de un espantado la miraba: Frasquita bajó los suyos, y tornolos á abrir y cerrar muchas veces, y hubo guiños y soslayos y suspiros ahogados de parte á parte. Y hétemelos ya hechos dos amartelados amantes que andan en pena, muertos recíprocamente por sus pedazos; que se escriben villetes amorosos con su cupidillo antes del introito afilando una flecha ó haciendo monadas que atañen á la travesura del rapáz ceguezuelo, quien se les metió de potitas en sus interiores, y anda flechandoles el corazon á diestro y siniestro y hecho un hornero asandoles el alma. Aqui de lo... *te adoro... hermosa... mi bien... mi cielo... hurí... desde que te he visto ni como ni duermo, ni hago cosa al derecho... tu imagen la llevo siempre delante de mí... por favor... por piedad... sí... yo moriré... esclavo... ¡oh! ¡ay!... ¡ay de mí!... cielos!... un veneno... un puñal... ecsistencia... tumba... felicidad... dicha... amor... ventura... constancia... llama... ardor... venas... alma... sangre... tuya... labios...* (y aqui una anatomía completa) *faz... ojos... moriré!... desesperacion... ingrata... tirana... maldicion!!!!!... vos... hechiza... encanto...* y en conclusion otras mil baratijas hurtadas de alguna novela y puestas desordenadamente á manera de cajon de quincalla.

En cambio Frasquita manda á su trovador otro villetico donde vá figurado con tinta uno, ó dos corazones atravesados de una vira y arrojando llámas á manera de purgatorio. Por supuesto que no faltará aquello de *querido... firmeza... abandono... engaño... los hombres son... el honor... compromiso... te ví... ibas con... pérfido... ah!!!... débil mujer... nunca creí... pero... horror!!!... nó... sí... Dios mio!... compasion... es verdad... lo confieso... te amo!... tiemblo... me horripilo... oh! oh! oh!... hasta la muerte... yo sabria en tal caso... mas nó... tuya... matrimonio...* Esta última es una de las cláusulas que anda muy en voga entre las señoras mujeres y por un prodijio se les quedará en el tintero y dejarán de pronunciarla sus labios,

sin advertir que es con lo que regularmente se las engaña y por eso deben saber que es su mayor enemigo y de la que nunca deben fiarse.

Hace un mes que se relacionan amorosamente y yá tienen cada uno noventa esquelitas sentimentales espresivas de su pasion horrorosa. No se ven sinó en el paseo, única cita que se pueden dar. Roquito ya está fastidiado de ser mudo, quiere espresarse de viva voz, frente á frente y nó tan solo por medio de la *lengua oculer* y de la peñolica, que por sí solas no satisfacen, cuando se trata de asuntos matrimoniales, y que son muy útiles en esta clase de negociados, y tambien como consuelo de bobos.

En conclusion Roquito quiere doblar la rodilla ante su ídolo y ofrecerle los mas gratos inciensos, quiere, como dice, vivir ó morir; quiere oir el anjelical acento de Frasquita; quiere estasiarse con el sublime *Sí* que pronuncien los melosos labios de su amada, ó pegarse un pistoletazo de lo contrario: por eso muere por soplarse en la casa de Frasquita y anda á caza de alguna feliz ocasion que le proporcione relacionarse con su papá. Yo no dudo que llegará, ya que no francamente á conseguir su deseo, al menos al escondite; pues sabido es que en cosas como estas los amantes se sutilizan ó se vuelven brujos y suelen colarse por cualquier rendija de casa ó por la pechadura de la puerta.

Los que de amor tienen pujos
Y ella está en casa encerrada,
Por tener fácil la entrada
De noche se vuelven brujos...

Concluiré con Roquito, digo con su retrato, que es el mismo ni mas ni menos cual vá pintado. Mucho mas tenia que decir de este mozalvete, callo porque Roquito ya me vá amostazando lo propio que todos los Roquitos de su calaña; porque son como los moscones zumbadores, importunos y aguijoneadores con la diferencia de que estos al acercarse el invierno se aniquilan y los Roquitos en todos tiempos nos incomodan, no obstante calma mucho su furor con el *frio*. Basta, basta y basta de Roquito.= *A. J. C.*

Nota Si por desgracia los Roquitos hormiguean, no hemos visto aun una Señorita que se parezca de cien leguas al retrato de Frasquita. Sin embargo, ya por la verdad con que uno de los personages está retratado, y ya tambien por que no nos llamasen, aunque injustamente, orgullosas y parciales, hemos dado cabida al precedente artículo.

"Roquito", en *El Iris del Bello Sexo*, Número 7, Domingo 13 de Junio de 1841, pp. 123-128.

Josefa Pujol, directora-propietaria de *El Parthenon. Revista de Literatura, Ciencias y Artes*. Un caso peculiar en la prensa de la Restauración[1]

Elena Losada Soler
Universitat de Barcelona

El Parthenon. Revista de Literatura, Ciencias y Artes (Barcelona, 1879-1880) es una publicación poco estudiada. De hecho, ha sufrido una doble invisibilización: por una parte, porque se trata de una revista dirigida por una mujer, pero no es una "revista femenina" ni presenta, aunque no son inexistentes, muchos textos de interés para los estudios feministas o de literatura de mujer; por la otra, porque el producto cultural que proponía Josefa Pujol de Collado, su directora y propietaria, es una publicación encuadrada en el mundo de la prensa de "alta cultura", pero que tenía al frente a una mujer, algo aún insólito en su tiempo.

La revista *El Parthenon* se publica en el contexto sociohistórico del primer decenio de la Restauración y tiene un ideario liberal que queda destacado por la personalidad del colaborador que inaugura el primer número: Emilio Castelar, que estaba entonces organizando, con Sagasta, Serrano y Ruiz Zorrilla, el Partido Liberal-Fusionista, que fue presentado en mayo de 1880.

El Parthenon es una revista quincenal, cada número contiene dieciséis páginas a doble columna. Está ilustrada con xilografías, algunas de ellas a doble página. Sobre su duración pende una duda. Carmen Servén afirma:

> Se conservan 11 números publicados entre el 30 noviembre de 1879 y el 30 de marzo de 1880. No he hallado más ejemplares de esa revista que los conservados en la Biblioteca del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, que amablemente me envió copia digital de los mismos. Esa institución guarda una colección probablemente incompleta, que comprende cuatro números de fines de 1879 y siete números de 1880 (Servén, 2016: 194).

1. Este trabajo ha sido realizado en el ámbito del proyecto GenViPref, "Género, violencia y representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular (1848-1918)", REF.: PID2020-113138GB-100, Ministerio de Ciencia e Innovación y del GRC "Creación y pensamiento de las mujeres" (2021 SGR 01097), Departamento de Investigación y Universidades de la Generalitat de Catalunya.

Esta es la misma colección (Signatura R 1879 4) consultada directamente sobre papel en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona para este trabajo. Consta de cuatro números de 1879 y de siete de 1880, con numeración continua a lo largo de todos ellos. En el número 11 se anuncia la publicación en la siguiente entrega de una "Revista literaria de Portugal", lo que indicaría una voluntad de continuidad, pero no debemos descartar la hipótesis de un final abrupto, dado que tales casos no son del todo excepcionales en la prensa del XIX y que no hay ningún vestigio de un hipotético número 12. Existe otra colección, esta sí claramente incompleta, en la Biblioteca Nacional que consta solo de cuatro números, del 1 al 4, entre noviembre y diciembre de 1879.

El Parthenon se vendía, como era habitual, por suscripción en todas las capitales españolas y en ciudades catalanas como Vic, Reus, Figueras o Mataró. También tenía difusión internacional: La Habana, Santiago de Cuba, Ponce, Nueva York, Lisboa, México, Buenos Aires, Guatemala, Lima, Puerto Cabello, Bogotá y Río Janeiro. Es interesante su difusión en Portugal y Brasil, que explica el carácter en cierto modo iberista de la publicación, que contiene varios artículos relacionados con Portugal. La redacción y la impresión se hacían en Barcelona. La revista incluye las secciones habituales en una publicación decimonónica de su tipo: "Ateneos" y "Academias", "Teatros", "Miscelánea", "Revista", "Nuestros grabados", etc., y contiene también publicidad, que se concentra en una sola página final.

Su directora, Josefa Pujol y Babillón de Collado (¿? – Madrid, 1904) es casi tan poco conocida como su revista. Pertenece a la fase epigónica del "canon isabelino", tal como lo describieron Alda Blanco (2001) e Íñigo Sánchez Llama (2000a): un grupo de escritoras profesionalizadas, con conciencia de autoría, respetuosas con el neocatolicismo de la época, con un discurso conservador y patriarcal en la concepción de un ideal femenino que ellas, sin embargo, transgredían con su propia experiencia biográfica, dado que el simple hecho de adquirir a través de la escritura una voz pública y una autonomía económica contradecía gran parte de su ideario. Esta contradicción entre el discurso público y la práctica privada, que genera algunas distorsiones en el ideologema del "ángel del hogar", es común a casi todas las escritoras del periodo, como apunta Mercedes Rodríguez Pequeño al analizar el caso de Faustina Sáez de Melgar:

> La propia Faustina Sáez de Melgar, en la Introducción de su libro *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. De la mujer en todas las esferas sociales*, explica que su deseo es sintetizar en cuanto nos sea posible, el verdadero puesto que según nuestra opinión debe ocupar la mujer en la sociedad [...]. Observamos con gran sorpresa que lo dice una mujer, madre, que además ha recorrido mundo, que escribe y trabaja fuera del hogar. A pesar de la ambigüedad, desconcierto e incoherencia entre su vida y su discurso, parece que no se podía pedir más a la mujer del siglo XIX (Rodríguez Pequeño, 2014: 296).

Sin embargo, la directora-propietaria de *El Parthenon*, con su vasta cultura clásica, que hizo que Escudé Bartolí la llamara "la única escritora helenista de España, en nuestros días" (Escudé, 1884: 186), constituye un caso particular: es una mujer que dirige una revista, lo que hace de ella una profesional de la cultura, y es además su propietaria, lo que hace de ella una empresaria. Consiguió así, aunque por breve tiempo, lo que apunta Henriette Partzsch:

> Para las literatas del canon isabelino, se trataba de combinar su pasión por las Letras con la necesidad de construir una actividad económicamente viable. Tuvieron que transformarse en agentes económicas de clase media, un reto al que se enfrentaban aparentemente con mucha lucidez, aunque lo comentaran públicamente solo en contadas ocasiones (Partzsch, 2019: 80).

No hay que olvidar, sin embargo, que Josefa Pujol pudo ser propietaria de su empresa cultural porque era viuda, es decir, jurídicamente capaz para gestionar sus bienes: "La viudedad como estado civil de muchas de las mujeres que se dedicaron a la edición no fue un hecho baladí, puesto que eran ellas las únicas capaces de administrar su propio patrimonio y tener propiedades" (Birriel Salcedo *apud* Martín Villarreal, 2019: 108). La viudez, que significaba tantas veces una situación de penuria económica que obligaba a las mujeres a salir de su mundo doméstico, fue también uno de los acicates para su profesionalización e influyó en la creación de un discurso sobre la necesaria instrucción de las mujeres para ejercer alguna profesión "decente" en caso de que, por defunción o ruina del hombre proveedor en uno de los vaivenes económicos del capitalismo incipiente, tuvieran que convertirse en el sostén económico de la familia. Como afirma Sánchez Llama:

> La cultura de la domesticidad burguesa nunca describe tales circunstancias como la meta a la que deban aspirar las mujeres de clase media. Vivir en una estructura económica, hasta cierto punto impredecible, exige, no obstante, que se ofrezcan alternativas para situaciones de desamparo (Sánchez Llama, 2000a: 111).

De Josefa Pujol de Collado, que firmó siempre, como era habitual, añadiendo a su apellido el de su difunto marido, excepto cuando en sus primeros escritos utilizaba el seudónimo masculino Evelio del Monte, desconocemos mucho más de lo que sabemos. Su más antiguo biógrafo es su contemporáneo Manuel Escudé Bartolí, colaborador de *El Parthenon*, que publicó en 1884 una semblanza de la escritora en *La Ilustración de la Mujer*. En este breve texto Escudé aporta un dato que nos permite hacernos una idea de la edad de Josefa Pujol, ya que ignoramos la fecha y el lugar de su nacimiento: "La discreta escritora Josefa Pujol de Collado, a pesar de ser muy joven, [...]" (Escudé, 1884: 186). Añade, además, dos informaciones que nos provocan un cierto desconcierto. La primera es que en *El Parthenon* se publicaron textos de "Núñez de Arce, Revilla, Pérez Galdós" (Es-

cudé, 1884: 186). Ahora bien, en los once números actualmente conservados no existen estas colaboraciones, lo que apuntaría o a una confusión con la colaboración de José de Orga titulada "Trafalgar", para explicar la referencia a Galdós, o a que efectivamente hubo más números que no han llegado hasta nosotros. La segunda información que nos sorprende es que Josefa Pujol escribió una novela, titulada *Ángela*, que "en breve publicará la editorial de los Srs. Espasa en Barcelona" (Escudé, 1884: 186), ya que tampoco hay rastro de dicha novela. En 1991 María del Carmen Simón Palmer la incluye en su manual bio-bibliográfico *Escritoras españolas del siglo XIX* e indica que era hija de un "popular librero de la Rambla de Canaletas de Barcelona", y añade que "casó con un militar del que enviudó pronto" (Simón Palmer, 1991: 563). En 2016 Carmen Servén Díez publicó el más extenso estudio sobre la autora. En él encontramos un dato relevante para completar el perfil de la escritora: "Precisamente estas ideas y su perfil personal de señora formal y estudiosa permitieron a Josefa Pujol acreditar el centro de educación para señoritas que montó en Madrid en la calle del Divino Pastor 25, duplicado" (Servén, 2016: 198). Josefa Pujol habría sido, pues, periodista, empresaria de prensa, traductora del francés, erudita en cultura clásica, respetable viuda, autora de cuentos[2] y de una fantasmal novela, y también directora de un colegio para señoritas. Para completar el retrato añadamos que fue miembro de la Academia de Ciencias y Artes de Cádiz desde 1881; que dirigió dos revistas, *El Parthenon* (1879-1880) y, ya en Madrid, *Flores y Perlas* (1884), y que fue colaboradora de las siguientes cabeceras: *Cádiz*, *El Correo de la Moda*, *Asta Regia*, *La Ilustración Ibérica*, *La Mañana*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración de la Mujer*, *El Álbum de la Mujer*, *Revista de Galicia* y *Álbum Iberoamericano*, y publicó el artículo "La modista" en el volumen *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por ellas mismas*, organizado por Faustina Sáez de Melgar.

Su colaboración en la revista *Cádiz. Artes, Letras, Ciencias* es particularmente relevante, porque la relaciona con su directora, Patrocinio de Biedma, y nos recuerda la importancia de las redes culturales femeninas en el siglo XIX (Martín Villarreal, 2019: 105-117). Nos faltan datos, que posiblemente jamás tendremos, pero, sin duda, ese tejido de colaboración, de comunión de ideas (por ejemplo, la masonería), de amistades, de lecturas comunes, fue el que permitió el notable auge de la presencia femenina en la prensa que se produjo durante los primeros años de la Restauración. El caso de *Cádiz* es de los más evidentes y entre sus colaboradoras encontramos varios nombres que poco después participarán en *El Parthenon*, añadiendo un nudo más al tejido. Resaltamos en cursiva sus nombres:

2. "Historia de un libro" (*La Ilustración de la Mujer*, 1875); "Historia de unos amores", "Un sueño de gloria" y "Amor de madre" (*La Ilustración Ibérica*, 1884); "Tuya o de Dios" (*La Ilustración Ibérica*, 1885) y "El premio de siempre" (*La Ilustración Ibérica*, 1887).

> La red literaria femenina constituida en torno a la redacción de la revista *Cádiz* estaba formada por: *Julia de Asensi*, Emilia Calé de Quintero, *Ángela Grassi*, *María Concepción Gimeno Flaquer*, Graciella (Julia de Moya), Ermelinda Ormaeche, *Madame Ratazzi*, *María Pilar Sinués*, Faustina Sáez de Melgar, Antonia Díaz de Lamarque, Virginia Felicia Auber, Matilde Troncoso, Amparo Justiniano y Arribas, María de la Peña, Rosa Martínez de Lacosta, Carmen Linares Martínez, Esmeralda Cervantes, *Josefa Pujol de Collado*, Josefa Sevillano de Toral, Aurelia Castillo de González, Joaquina de Vera de Vila, Katherine S. Macquoid, Elvira Valbuena, Rafaela Bravo Macías, Salomé Núñez y Topete, *Sofía de Tartilán*, Eloísa Luján, Josefa Estévez, Caridad de L. Arteaga, Constanza Verea, Francisca de Sarasata, Carolina del Boss (Blanca de los Ríos), Isabel Cheix y Josefa Galea y Rodríguez (Martín Villarreal, 2019: 110, n. 11).

La revista *El Parthenon* se presenta como un producto cultural no específicamente dirigido a un público femenino, pero el número de colaboradoras es notable y de ideología diversa. La revista iba dirigida a un público masculino de clase media ilustrada y de una ideología liberal moderada, pero la presencia de artículos como los de Pilar Sinués parece indicar que también se proponía como lectura "correcta" para las esposas.

Un dato muy relevante y que merecería un estudio aparte es que se trata de una revista publicada en Barcelona, en plena eclosión de la Renaixença, pero que elige el castellano como lengua única. Obviamente la intención de alcanzar un eco en el resto de la Península y en América era una motivación importante, pero hay también en esta elección un componente ideológico. Lo recoge Escudé Bartolí:

> Nació esta señora en Cataluña y, aunque entusiasta del progreso moral y material de su país, no escribe en catalán, porque nuestra autora es de las que creen que el renacimiento de este idioma es tan solo una manifestación de la prodigiosa actividad intelectual de nuestro pueblo, que necesita de dos literaturas, la catalana y la castellana, para expresar las aspiraciones del espíritu moderno en armónico consorcio con sus tradicionales glorias (Escudé, 1884: 186).

Esta opción por el castellano como lengua de la revista está también claramente explícita en el discurso de apertura firmado por "La Redacción":

> [...] nosotros al venir al estadio de la prensa con una publicación destinada al cultivo del hermoso idioma de Cervantes y a fin de dejar bien definida nuestra actitud, hacemos constar, desde los primeros momentos, que no venimos a levantar una bandera contra determinados ideales, sino a realizar la aspiración de los tiempos modernos, dando la amplitud posible a la literatura española, solicitando, para conseguir nuestro propósito, el valioso concurso de cuantos se interesan por la mayor prosperidad y gloria de España, que a no dudarlo, es también la de nuestra querida Cataluña" (*El Parthenon*, n.º 1, p. 2).

No debió de parecerles extraño a sus contemporáneos, ni fue interpretado como una traición a la patria, porque por las páginas de *El Parthenon* desfilan, con textos en castellano, nombres muy importantes de la Renaixença, como Frederic Rahola, Victor Balaguer, Josep Martí Folguera, Maria Josepa Massanés, Magí Morera i Galicia o Joaquim Maria Bartrina.

En la revista colaboraron treinta y un autores y doce autoras,[3] algunos con más de una participación. Hemos podido identificar todos los nombres excepto

3. Incluimos aquí los colaboradores en *El Parthenon* por orden de publicación. El número de colaboraciones se refiere al conjunto de los once números. Cuando en un número aparece una entrega de un texto ya señalado antes, no se indica. Se mantienen los nombres tal como aparecen en la revista:

N.º 1 (1/11/1879): Emilio Castelar, "Las confederaciones de razas" (ocho entregas) – Víctor Balaguer, "El ruiseñor de Pedro de Auvernia", dos colaboraciones – María del Pilar Sinués, "Goces y esplendores del hogar (carta a una joven)" – Manuel Escudé Bartolí, "Las maravillas del mar" (cinco entregas) – Josefa Pujol de Collado (Evelio del Monte), "Palas", seis colaboraciones – J. Martí Folguera, "Extremos" (poesía), dos colaboraciones – Francisco Gras, "Amor de los amores" (poesía), dos colaboraciones.

N.º 2 (15/11/1879): José de Orga [no identificado], "España", dos colaboraciones – Rafael Luna (seudónimo de Matilde Cherner), "Notre Dame de París" – Josefa Pujol de Collado (Evelio del Monte), "La reacción pagana en tiempos de Juliano" – Melchor de Palau, "A la geología" (oda) – Federico Rahola, "Lo real" (poesía), dos colaboraciones.

N.º 3 (1/12/1879): Juan Tomás Salvany, "Pobres" – Pilar Pascual de Sanjuan, "La rosa silvestre" (poesía)" – Juan Antonio Hartzenbusch, "En el álbum de Eladia" (poesía), dos colaboraciones – Josefa Pujol de Collado (Evelio del Monte), "El culto de Apolo en Grecia".

N.º 4 (15/12/1879): Frutos Martínez y Lumbreras, "Un drama de Shakespeare y D. Luís de Braganza" – Julia de Asensi, "Al convento de Calatrava" (poesía), dos colaboraciones – Francisco Javier Godó, "Curación radical" (poesía) – A. Morera y Galicia, "Miel que mata" (poesía) – J. Grés [no identificado], "La iglesia cristiana".

N.º 5 (1/1/1880): Pedro Nanot-Renart, "De cómo la literatura castellana debilitó a la catalana" – J. Zulueta [no identificado], "El determinismo en el vulgo" – Ángela Grassi, "Nuestras abuelas (a Etelvina)" – Joaquín María Bartrina, "Fábula" (poesía) – Josefa Pujol de Collado (Evelio del Monte), "El Egipto sacerdotal" – J. Martí Folguera, "Pensamientos" (poesía).

N.º 6 (15/1/1880): A. González Garbín, "Estudios de literatura griega. Las poetisas de Lesbos" (dos entregas) – Adelardo López de Ayala, "La cita" y "Al oído" (poesía) – Francisco Gras, "Ayala" (poesía) – Federico Rahola, "A la memoria del insigne poeta D. Adelardo López de Ayala" (poesía).

N.º 7 (1/2/1880): María Leticia Ratazzi , "Portugal a vuelo de pájaro", dos colaboraciones – Pedro A. de Alarcón, "Último vuelo de un par de perdices" [fragmento de *El niño de la bola*] – Josefa Pujol de Collado (Evelio del Monte), "Filón y las escuelas de Alejandría" – María Josefa Massané, "La reina de Sabá" (poesía) – Ventura Ruiz Aguilera, "Hazaña" (poesía).

N.º 8 (15/2/1880): Pompeyo Gener, "Necrología de D. Simón Gómez" – J. Güell y Mercader, "Una preocupación social" – Víctor Balaguer, "El guante del degollado".

N.º 9 (1/3/1880): Federico Schwartz, "La geografía histórica en España" – Maria Leticia Ratazzi, "El teatro de S. Carlos" – Antonio Opisso, "Una reacción exagerada" (dos entregas) – Gerardo Blanco [tal vez se trate de Amancio Peratoner y Almirall], "Nada sin ella" (poesía) – J. Arnaldo Márquez, "Materia y ley" (poesía) – J. Martí Folguera, "Pensamientos" (poesía) – Federico Rahola, "Cantares" (poesía).

N.º 10 (15/3/1880): Josefa Pujol de Collado (Evelio del Monte), "Esparta y Atenas" – Sofía Tartilán, "A orillas del Tajo" – Concepción Gimeno de Flaquer, "Historia de una flor contada por si misma" – Marqués de Valmar, "Soneto" – Pompeyo Gener "Traducción de *De Rerum Natura* de Lucrecio" – Ricardo Cester, "Dudas" (poesía) – M. Morera y Galicia, "Ayala" (poesía).

N.º 11 ([s.d.], ¿1/4/1880?): José de Orga, "Trafalgar" – J. F. Sanmartín y Aguirre, "La fortuna y el juego" – Julia de Asensi, "Contrastes" (poesía) – Bonifacia Collado, "En un álbum" (poesía) – Adelardo López de Ayala "En el abanico" – Juan Antonio Hartzenbuch, "En un álbum" (poesía) – V. Piera Tossetti, "Madrigal".

tres: José de Orga, J. Grés y J. Zulueta. Los temas de los artículos recogían bien el subtítulo de la revista. Encontramos literatura de creación, narrativa y poesía, a cargo de nombres como Juan Antonio Hartzenbusch, Adelardo de Ayala, Victor Balaguer, Concepción Gimeno de Flaquer, Julia Asensi o Pedro A. de Alarcón, que publica "Último vuelo de un par de perdices", un fragmento de *El niño de la bola.* También crítica literaria, poca, como veremos; impresiones de viaje, como los artículos sobre Portugal que firma la condesa Ratazzi; divulgación científica, a cargo de Escudé Bartolí y Federico Schwartz; cuestiones de filosofía política, como el texto de Castelar, "Las confederaciones de razas", que ocupa el lugar de honor, por ser el primero que aparece en la revista y el más largo, ya que se reparte en nueve entregas; temas de debate, como el muy interesante texto de J. Güell sobre el adulterio femenino, o reflexiones sobre el modelo de mujer, como los textos de Pilar Sinués o Ángela Grassi.

Dada la imposibilidad de comentar uno por uno los textos, nos limitaremos a dar una pincelada sobre los más relevantes de autoría femenina —objeto de nuestra investigación— antes de centrarnos en los pocos que pueden considerarse de crítica literaria.

El tercer texto del primer número es de María del Pilar Sinués y lleva por título "Goces y esplendores del hogar (Carta a una joven)". La autora es un ejemplo diáfano de la contradicción ideológica antes señalada, porque esta mujer profesional, culta, viajada y separada, primera directora de la revista *Flores y Perlas*, que en 1884 pasó a dirigir Josefa Pujol (otro ejemplo de las redes de colaboración cultural femenina), mantuvo un discurso católico y conservador que la llevó a enfrentarse a Rosario de Acuña. En sus escritos en prensa y en su obra de ficción, como las muy celebradas *El ángel del hogar* (1859), que después prestaría el título a una cabecera de revista dirigida por su autora, y *A la luz de la lámpara: Cuentos morales* (1862), defendió un modelo de domesticidad femenina solo matizado por su defensa de una cierta instrucción y de la profesionalización a través de la escritura. "Goces y esplendores del hogar" es un buen ejemplo del ideario de su autora. Encontramos en este texto la idea de la responsabilidad que adquiere la mujer casada ante Dios, su marido y la sociedad:

> [...] casarse es crear un hogar, una familia, es unir su destino a otro ser de cuya dicha hay que responder ante Dios y cuyo honor y bienestar descansa casi por completo entre las manos de la esposa: el casamiento impone arduos y difíciles deberes y en la que los ignora o los cumple mal puede ser causa de muchas desgracias (*El Parthenon*, n.º 1, p. 10).

También se lee el habitual discurso contra la vanidad y la apología de un buen control de la economía doméstica como parte femenina del contrato matrimonial: "Las mujeres tenemos la obligación ineludible de vigilar todos los gastos del interior y a nosotras incumbe la más grande responsabilidad de la administración de los recursos de la casa" (*El Parthenon*, n.º 1, p. 10).

En el mismo número aparece la primera colaboración de Josefa Pujol, que a lo largo de sus publicaciones en la revista (seis en total, en los números 1, 2, 3, 5, 7 y 10),[4] todas ellas sobre temas de la Antigüedad clásica, añadirá a su nombre real su seudónimo masculino, Evelio del Monte. Esta primera colaboración, que marcará la temática y el tono de las demás, es un texto, ya publicado anteriormente, titulado "Palas", donde queda patente su admiración por la cultura griega y, muy especialmente, por la ateniense: "La historia de Grecia es admirable en todas sus partes, aún las más insignificantes; ningún pueblo de la antigüedad supo abarcar como el pueblo griego todas las ciencias, todas las artes, todas las filosofías" (*El Parthenon*, n.º 1, p. 13).

En el número 2 sorprende encontrar a Matilde Cherner, una autora en las antípodas ideológicas de Pilar Sinués, progresista, republicana federalista, feminista y autora de la primera novela de autoría femenina sobre la prostitución, *María Magdalena: estudio social* (1880). Su colaboración, bajo su seudónimo masculino, Rafael Luna, es un año anterior a la publicación de su sorprendente novela y lleva un título aparentemente inocente, "Nôtre Dame de Paris". Bajo la apariencia, sin embargo, de un artículo de viajes y de una descripción de la catedral de París, el artículo es en realidad un recuerdo de la fuerza revolucionaria de Francia y del entierro de Victor Hugo: "En la portada de Notre Dame, en la piedra ennegrecida de los muros, una mano revolucionaria ha grabado el conocido lema Liberté, Égalité, Fraternité" (*El Parthenon*, n.º 2, p. 23).

Como contrapunto, en el número 5 encontramos una colaboración de Ángela Grassi, maestra, periodista, novelista, directora y propietaria de la importante revista *El Correo de la Moda*, y una de las máximas representantes del canon isabelino neocatólico y conservador. Su colaboración en *El Parthenon* es "Nuestras abuelas (A Etelvina)", una reivindicación en forma epistolar de las "damas de antaño" y de un modelo de domesticidad que empezaba a entrar en crisis:

> En efecto: es achaque muy común de esta época, llamada de progreso, de esta época en que tanto se habla, en que tanto se declama sobre la emancipación y la ilustración de la mujer, considerar a nuestras abuelas como esclavas envilecidas, como a seres ineptos y pasivos, relegados a un oscuro rincón del hogar doméstico (*El Parthenon*, n.º 5, p. 71).

El núcleo del texto de Grassi es la idea, común al pensamiento conservador de la época, de que la mujer no necesita ser "redimida" porque ya lo fue por el cristianismo, cuando la mujer fue "sublimada, redimida, emancipada por su doctrina salvadora [...]. ¿Qué significa la emancipación de la mujer? Jesucristo la emancipó moral e intelectualmente durante su peregrinación divina" (*El Parthe-*

4. "Palas", "La reacción pagana en tiempos de Juliano", "El culto de Apolo en Grecia", "El Egipto sacerdotal", "Filón y las escuelas de Alejandría" y "Esparta y Atenas".

non, n.º 5, p. 71). Y en la época de "nuestras abuelas" sin duda "no pulularían como ahora por todas partes mujeres con alardes de escritoras", porque "entonces cada uno ocupaba su lugar girando en la órbita de su esfera social sin pretensiones desmedidas, sin descabelladas ambiciones" (*El Parthenon*, n.º 5, p. 72).

En el número 7, María Leticia Rattazzi, una de las voces más internacionales y respetadas de la época, publica un fragmento de su libro *Portugal à vol d'oiseau*, publicado en París en 1879, unos meses antes de su publicación en *El Parthenon*. En el número 8 presentará a los lectores, siguiendo con la temática portuguesa, un artículo sobre el teatro de la ópera de Lisboa, el Teatro de São Carlos.

En el número 10 encontramos una colaboración de Sofía Tartilán, junto con Cherner, la más progresista y feminista de las autoras que publicaron en la revista. Su texto "A orillas del Tajo", bajo la apariencia de unas impresiones de viaje, oculta, como el de Cherner, una defensa del progreso a través de la descripción de la llegada a Toledo de la locomotora, esa máquina fruto de la ciencia humana que es en la segunda mitad del siglo XIX una de las representaciones simbólicas más claras del mito del progreso indefinido y que encontramos también en la poesía de Curros Enríquez y de Guerra Junqueiro:

> [...] los recuerdos de un tiempo glorioso, grande, pero que hoy no tendría razón de ser, y a sus pies las genuinas manifestaciones del progreso representadas por aquellas negras locomotoras, por aquellas gigantescas chimeneas, que, lanzando espesas nubes de humo, envuelven en sus torbellinos las hiniestas [*sic*] agujas del Alcázar, y, por último, la estación del camino de hierro que llega hasta las Orillas mismas del Tajo (*El Parthenon*, n.º 10, p. 149).

En el mismo número se publica "Historia de una flor contada por si misma", de Concepción Gimeno de Flaquer, uno de los grandes nombres femeninos de la prensa del XIX. El texto, que ya había sido publicado antes y lo volvería a ser después, es una recreación lírica de su luna de miel, en la que la autora, transmutada en flor exótica, una "tulipa del Cabo", rinde homenaje a Carolina Coronado, "mi ilustre jardinera" (*El Parthenon*, n.º 10, p. 155).

Las colaboraciones de creación literaria de autoría femenina, todas ellas poesía lírica, corren a cargo de la pedagoga Pilar Pascual de Sanjuan ("La rosa silvestre", n.º 3), de Julia de Asensi ("Al convento de Calatrava", n.º 4), de la pionera de la poesía de mujer en catalán María Josefa Massanés ("La reina de Sabá", en el n.º 7) y de A. Morera y Galicia, a quien identifico como Agustina Morera y Galicia, perteneciente a una familia de relevancia artística y cultural en la Barcelona de la época, que colabora con un breve poema, "Miel que mata", en el número 4. Ninguna de estas colaboraciones poéticas merecería un lugar en el canon de Harold Bloom, especialmente la última, pero todas ellas constituyen un *humus* literario del que brotan las grandes figuras, y son una muestra de la progresiva incorporación de la mujer a la escritura y, lo que es más relevante, a la publicación.

Como hemos apuntado, son pocos los artículos de crítica literaria en *El Parthenon*, incluso considerándolos en su sentido más lato como artículos donde se comentan textos literarios al modo biografista e impresionista propio de la época. Son apenas cinco,[5] de los que destacaremos tres.

En el número 5, Pedro Nanot Renart (1848-1886), abogado, académico de la Real Academia de Buenas Letras y muy vinculado a la Renaixença, publica "De cómo la literatura castellana debilitó a la catalana". Su tesis central es que la literatura en catalán decayó a causa de la pérdida de poder político de la Corona de Aragón. Para mostrar esta decadencia compara la poesía de Ausiàs March con la de Pere Serafí:

> Nada de esto observamos en la literatura catalana, lo [*sic*] cual, desde la cúspide de la fortuna, rodó al abismo del olvido. Un siglo escaso separa a Ausias March de Pedro Serafí; y entre ambos existe una distancia inmensa, no solo por lo que se refiere a la forma sino cuanto al fondo [...] March increpa y maldice, Serafí llora; y es que el poeta de Valencia es ante todo y sobre todo un hombre, mientras que el autor del Cántico de amor no es más que un enamorado (*El Parthenon*, n.º 5, p. 67).

Es interesante y muy propio de su tiempo este desprecio tan patriarcal por el sentimiento amoroso, considerado como algo impropio de un hombre. Nanot reproduce el estereotipo que dicta que a lo viril le corresponden los "afectos" violentos —increpar y maldecir— que se vinculan a un poder político cuya pérdida es sentida como una castración simbólica.

En los números 9 y 11 se distribuyen las dos entregas de "Una reacción exagerada", de Antonio Opisso, hermano de Alfredo Opisso y de Antonia Opisso.[6] El texto, que fue premiado con un accésit en el certamen artístico del 22 de noviembre de 1879 que conmemoraba el segundo aniversario de la Fundación del Liceo Artístico-Literario de Manila, es la defensa de la existencia de una intención filosófica consciente por parte de Cervantes —y también una defensa del propio Cervantes—, frente a las interpretaciones del *Quijote* como parodia de los libros de caballerías de Juan Valera y Manuel de la Revilla.

> ¡Con cuánto dolor, con cuánta extrañeza no habremos visto pues que ciertos críticos españoles [en nota a pie de página se aclara que se refiere a Juan Valera y Manuel de la Revilla] de talento indisputable, tratan modernamente de iniciar una reacción en

5. Víctor Balaguer, "El ruiseñor de Pedro de Auvernia", n.º 1 (una entrega); Frutos Martínez y Lumbreras, "Un drama de Shakespeare y D. Luís de Braganza", n.º 4 (una entrega); Pedro Nanot-Renart, "De cómo la literatura castellana debilitó a la catalana", n.º 5 (una entrega). A. González Garbin, "Estudios de literatura griega. Las poetisas de Lesbos", n.º 6 y 7 (dos entregas), y Antonio Opisso, "Una reacción exagerada", n.º 9 y 11 (dos entregas).

6. El texto de *El Parthenon* indica inequívocamente "Antonio". No parece haber confusión posible con su hermana.

> contra de lo que llaman el "oculto sentido del Quijote", queriendo reducir su significación verdadera a la de una sátira contra los libros de caballerías; ¡y nada más! (*El Parthenon*, n.º 9, p. 136).

Frente a estas lecturas más literarias y "científicas" del texto cervantino, Opisso hace una lectura transcendente, romántica, del *Quijote* con un estilo absolutamente subjetivo e impresionista:

> Comprendemos que la exagerada idolatría por Cervantes produzca un frío indiferentismo hacia todo lo referente a su personalidad; pero no escuchamos que se llegue hasta el punto de matar al hombre. Y diciendo que, si el Quijote tiene un sentido oculto, además del de ridiculizar los libros de caballerías, ese sentido oculto no fue concebido por su autor, no se mata ciertamente al Quijote, pero se mata a Cervantes (*El Parthenon*, n.º 9, p. 138).

El último artículo al que nos referiremos es "Estudios de literatura griega. Las poetisas de Lesbos", de A. (Antonio) González Garbín, publicado en dos entregas en los números 6 y 7. Este trabajo presenta un interés especial para ser interpretado desde los estudios culturales y desde los estudios de género. Antonio González Garbín (1836-1912) fue catedrático de Latín y Griego en las universidades de Granada y Madrid, y desde su manual, *Literatura clásica latina*, difundió su *auctoritas* por toda España. La respetabilidad intelectual y social del autor estaba, pues, fuera de duda. La pregunta clave es por qué la helenista Josefa Pujol pide al catedrático de griego que escriba un artículo que ella misma habría podido escribir perfectamente. Sin duda, la directora de *El Parthenon* no deseaba ver su nombre relacionado con la apología de unas poetisas consideradas "indecentes". La misoginia transversal de la época no habría sido clemente ante tamaña audacia. Sin embargo, si el autor era un hombre de acrisolado prestigio académico y rango social reconocido, el "peligro" que Safo de Lesbos y sus compañeras representaban para un mundo patriarcal y heteronormativo se difuminaba. Y, de hecho, el mayor interés de González Garbín se dirige a ese fin: demostrar la decencia y aceptabilidad moral de Safo y sus compañeras, que habrían sido víctimas de la cerrazón ateniense, poco dispuesta a aceptar la libertad creativa de las mujeres de las islas, a lo largo de un texto con notas a pie de página (el único en la revista), de tono pomposo y a través de una crítica impresionista, sobrada de adjetivos y de tono muy epocal:

> La egregia Safo fue, pues, una matrona excelsa y respetable. Es una impostura indigna haber hecho de la elevada matrona, de la respetable mathetria, de la celestial poetisa, una seductora hetaira presa de la voluptuosidad y de erotismo impuro. En los preciosos restos de sus maravillas poéticas encontramos nobles arranques de su alma que la defienden de esta difamación injusta [...]. Ya hemos indicado cómo pudo formarse en la antigüedad la falsa opinión que acerca de esta mujer celebrada se en-

> cuentra en algunos escritores griegos; ya hemos advertido previamente que para el pueblo ateniense una mujer que osaba disputar a los hombres el laurel concedido a los privilegiados de las musas, que revelaba al público sus íntimos sentimientos con esa ternura y esa libre ingenuidad de las mujeres eólicas... Una mujer tal, era para los atenienses una desvergonzada sin costumbres, y como tal la ofrecieron sus escritores cómicos en la escena (*El Parthenon*, n.º 6, p. 87).

Algún interés tiene también la habilidad que muestra González Garbín al llevar a Safo y a sus compañeras hasta el siglo XIX para establecer una comparación con las audaces mujeres que se atrevían a "seguir el rumbo que les traza la estrella polar de su destino". El "ángel del hogar" empezaba a adquirir un cierto derecho a la voz pública y a la expresión de sus ideas y de su genio literario, aunque algunos, como los atenienses que denigraron a Safo, aún no lo pudieran entender. El ideario de la revista, serio, respetable y moderadamente progresista, se muestra diáfano en el escrito del catedrático andaluz:

> Y ¿cómo hemos de maravillarnos de esta grave injusticia de la sociedad antigua si después de numerosos siglos [...] todavía en nuestras educadas sociedades las mujeres superiores en cuya frente arde con calor la divina llama del genio si quieren seguir el rumbo que les traza la estrella polar de su destino, lo hacen a la continua bogando en el mar de hiel de tristísimos dolores? (*El Parthenon*, n.º 6, p. 87).

Poca crítica literaria hay, pues, en un sentido moderno del término, en *El Parthenon*, y la que hay tiene el sello de su época, impresionista, subjetiva e historicista. Pero, si tomamos estos artículos como textos-documento, podemos apreciar claramente su valor para la comprensión de una época y para la construcción de una idea sobre la función de la literatura, especialmente si los ponemos en diálogo con los textos de creación literaria que se publicaron en la revista.

El Parthenon era, para concluir, una revista de "alta cultura" dirigida por una mujer con intención empresarial y para un público no solo femenino. Sería de sumo interés saber quiénes eran los suscriptores. Su elenco de colaboradores es relevante, especialmente para el estudio de la producción en castellano de un buen número de escritores vinculados a la Renaixença, hecho que demuestra la permeabilidad y convivencia de ambas opciones lingüísticas en un contexto habitualmente mitificado por el nacionalismo catalán. La revista tenía un ideario progresista, pero ponía mucho cuidado en no sobrepasar ciertas líneas, tanto en los aspectos relacionados con la política como en la visión que se transmitía de la mujer y de su lugar en la sociedad, evitando siempre, o haciéndolo de forma muy sutil, tocar temas polémicos que habrían podido molestar a sus suscriptores. Una revisión a fondo de revistas como *El Parthenon*, ocultas en archivos y no digitalizadas, que no fueron las más importantes de su época, pero que la caracterizaron muy bien, puede depararnos aún muchas sorpresas.

Bibliografía

Blanco, Alda (2001). *Escritoras virtuosas. Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada, Col. Feminæ.

Escudé i Bartolí, Manuel (1884). "Josefa Pujol de Collado". *La Ilustración de la Mujer*, n.º 24, pp. 186-187.

Martín Villarreal, Juan Pedro (2019). "La edición femenina decimonónica. Patrocinio de Biedma: entre el asociacionismo y las redes de colaboración editorial". *Lectora*, n.º 25, pp. 105-117.

Partzsch, Henriette (2019). "Editoras en ciernes. El espíritu empresarial de las llamadas escritoras isabelinas". *Lectora*, 25, pp. 77-90.

Rodríguez Pequeño, Mercedes (2014). "Espacios y discursos de sociabilidad como expresión ideológica y estatus social de la mujer: salones, ateneos y prensa periódica". En: Morales Sánchez, María Isabel; Cantos Casenave, Marieta; Espigado Tocino, Gloria (eds.). *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo xix*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 287-300.

Sánchez Llama, Íñigo (2000a). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra.

— (2000b). *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. Cádiz: Editorial UCA.

Seguí Collar, Virginia (2019). "Empresarias y agentes culturales del siglo xix. El modelo de Faustina Sáez de Melgar (1834-1895)". *Lectora*, 25, pp. 91-103.

Servén Díez, Carmen (2016). "Josefa Pujol: el mundo clásico y la realidad contemporánea". En: Palomo Vázquez, María Pilar *et al.* (ed.). *Sofía Casanova y las periodistas de entresiglos*. Madrid: Espéculo, Universidad Complutense, pp. 189-205, Col. eLibros, n.º 1.

Simón Palmer, María del Carmen (1991). *Escritoras españolas del siglo xix: manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia.

La crítica ante las crónicas de las exposiciones universales del siglo XIX

Julia Morillo Morales
Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX

> No queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia y de la historia, y faro, por tanto, del porvenir; estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión de toda la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo.
>
> Larra, "Literatura" (1836)

Con estas palabras finalizaba Larra su artículo "Literatura", publicado en *El Español* el 1 de enero de 1836, quince años antes de que en 1851 se celebrara en Londres la primera exposición universal del siglo.

El siglo XIX es, sin duda, el del desarrollo de la prensa periódica. Como afirma Marta Palenque, "referirse a la importancia de la prensa en el siglo XIX es ya casi un tópico" (Palenque, 1990: 13). El siglo XIX, y sobre todo la segunda mitad, es el de los grandes avances técnicos, las comunicaciones, el ferrocarril, el siglo del despertar tecnológico y cosmopolita de una sociedad que hasta ese momento había seguido un ritmo que se vería modificado total y definitivamente a las puertas del fin de siglo.

A falta de otros medios que los conectaran de inmediato con el gran público, esos avances empezaron a mostrarse al mundo en las grandes muestras que se celebraron entre 1851 y 1900: las exposiciones universales. La primera gran exposición universal se celebró en Londres en 1851, y la siguió la de París, en 1855. Londres y París fueron las sedes más repetidas y las más deslumbrantes de estos

grandes escaparates, y a ellas se fueron sumando ciudades europeas, como Viena (1873) y Barcelona (1888), y americanas, como Filadelfia (1876) o Chicago (1893), hasta culminar en la de París de 1900, que abrió las puertas definitivamente a la modernidad del siglo xx.

"Enormes escaparates", "mundos en miniatura" y "grandes muestras del conocimiento" fueron algunas de las denominaciones que recibieron por parte de quienes las visitaron y contaron lo que allí vieron: viajeros curiosos, escritores inquietos y, sobre todo y fundamentalmente, corresponsales que fueron enviados por periódicos y revistas que querían ofrecer a sus lectores la primicia de las sorprendentes novedades que allí se exponían.

Aquellos corresponsales eran en su mayor parte escritores conocidos y, sobre todo, periodistas. Muchos publicaron sus obras de forma independiente y otros muchos, la mayoría, las publicaron en sus respectivos periódicos y revistas como crónicas, pero con diferentes denominaciones: "diarios", "impresiones", "memorias", "viaje", "cartas", etc.

Estas crónicas seguían la estructura de los relatos de viajes, dando cuenta del viaje a la exposición y detallando el itinerario y las vicisitudes por las que pasaba el escritor viajero hasta llegar al destino. Una vez en la exposición se iniciaba un nuevo viaje por los pabellones de los diferentes países, y desde el primer momento todos los cronistas sin excepción trataban de transmitir el asombro —"vértigo en el alma" lo llamó Alarcón en París en 1855 (Morillo Morales, 2015)— ante las novedades que se mostraban, o ante las dimensiones o las singularidades de edificios como el Crystal Palace de la primera exposición en Londres. Aquellas crónicas tenían una clara intención y calidad literaria, desde la primera, *La maravilla del siglo* de Wenceslao Ayguals de Izco, del Londres de 1851, pasando por las del "Viaje a París en 1855" de un jovencísimo Pedro Antonio de Alarcón, hasta culminar en la de Emilia Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición*, y las recogidas en *Peregrinaciones* de Rubén Darío, enviadas desde la exposición universal de París en 1900.

1. Publicación en prensa de las crónicas sobre exposiciones universales

La publicación en prensa de estas crónicas en muchos casos coincidía con la celebración de la exposición. El corresponsal escribía sus crónicas diarias, a veces en el mismo tren, a veces tomando notas directas de lo que veía en su recorrido por la exposición, para luego redactarlas y enviarlas lo más rápidamente posible, de manera que el público lector las recibía con la inmediatez —bien es cierto que relativa— que daba en aquel tiempo el envío de los manuscritos por correo ordinario. Poco después, y gracias a innovaciones técnicas como el telégrafo y el teléfono, que también fueron presentados en las exposiciones como novedades deslumbrantes, el público podía recibir las crónicas con una sorprendente rapidez. En otros casos, el corresponsal las escribía ya de regreso, con el tiempo suficiente

para redactar y asimilar con calma el aluvión de novedades y curiosidades que tenía anotadas en sus cuadernos de viaje. En cualquier caso, todos ellos lograron transmitir el entusiasmo y el asombro que subyugaba a todo viajero que visitara las exposiciones.

En la línea de las crónicas de guerra y de viaje que tanto éxito habían alcanzado ya desde finales del XVIII, el público se mostró deseoso de saber de las maravillas que se exponían en esas grandes muestras. Aquel mundo en miniatura que eran las exposiciones universales facilitaba al viajero, y por extensión al lector, uno de los viajes más fascinantes que pudieran hacerse en la segunda mitad del siglo XIX, sin las desventajas e inconvenientes que suponía un viaje real alrededor del mundo, tal como confesó Emilia Pardo Bazán en más de una ocasión.

Las crónicas de esa reducida vuelta al mundo, cuando eran publicadas en las revistas ilustradas más famosas de la época, iban acompañadas por imágenes. En un principio se trataba de grabados realizados por un ilustrador amigo del viajero, que a veces incluso había viajado con él. Más tarde fue la fotografía la que de forma más verosímil e inmediata ilustraba las crónicas, para sorpresa y deleite de los lectores. Gracias a la imagen, el lector podía *ver* y compartir con el autor el asombro de todo aquello que el mundo ofrecía en un espacio tan reducido.

Algunos autores utilizaron la publicidad en prensa para anunciar la publicación de las crónicas o de su posterior recopilación en forma de libro. Se aseguraban así el éxito de público y, por tanto, quizá también el interés de la crítica. Es el caso, como veremos más adelante, de Wenceslao Ayguals de Izco, que hizo gala de un despliegue publicitario sin precedentes, solo al alcance del dueño de un establecimiento tipográfico como era él. Caso curioso es también el de Carlos Frontaura, director del periódico *El Cascabel*, que ya en aquel tiempo utilizó el éxito de sus publicaciones en la prensa de la época para que sus lectores financiaran por anticipado no solo su viaje a la exposición desde donde escribiría sus crónicas, sino también la edición de su recopilación en un libro que por supuesto los lectores también deberían adquirir cuando fuera publicado. Asimismo, recordamos el caso de Alfredo Escobar, cuyo padre, director de *La Época*, publicó sus crónicas con el título de *Cartas de Filadelfia*, e insertó publicidad de las mismas en su periódico aún antes de que se iniciara el viaje.

2. Las crónicas de las exposiciones universales y la crítica

Pero ¿cómo recibió la crítica estas crónicas sobre las exposiciones universales?

Hubo escritores de renombre que, atraídos por el éxito de las primeras crónicas, y la deslumbrante expectación que provocaban aquellas grandes celebraciones, quisieron vivir y contar la experiencia. La crítica de su tiempo y especialmente la del siglo XX les has prestado especial atención y son numerosos y muy conocidos los estudios sobre las crónicas de las exposiciones universales que escribieron autores como Emilia Pardo Bazán (*Al pie de la torre Eiffel*, *Cuarenta*

días en la Exposición), Rubén Darío (*Peregrinaciones*) o José Martí (*La Edad de Oro*). Sin embargo, la escasa información que hemos encontrado en las primeras fases de este estudio hace pensar en un sorprendente desinterés hacia la obra del resto de los corresponsales, periodistas o escritores menos conocidos, a pesar del enorme éxito de público que tuvieron.

En aquel momento la crítica literaria en España se hacía eco de las corrientes que llegaban de Europa (Saint Beuve, Taine), se centraba en los grandes escritores del momento y en las polémicas sobre realismo y naturalismo. La atención que se prestó a estas crónicas parece *a priori* que fue muy reducida, si la comparamos con el resto de la actividad crítica de la segunda mitad del siglo.

Pero ahí estaban las exposiciones como reflejo de una sociedad cambiante y en evolución vertiginosa, y ahí estaban los cronistas que las visitaron porque era urgente, casi imprescindible, dar cuenta de ellas.

Podemos establecer una clara relación entre la cita inicial de Larra con la crónicas que se escribieron sobre las exposiciones universales, la manifestación más genuina y el fiel reflejo de esa observación directa, de esa sociedad burguesa y de ese mundo en acelerada mutación que atrae como un potente imán a viajeros y curiosos. Los cronistas hacían llegar las noticias y sus propias impresiones de lo que allí vieron a unos lectores ávidos de todas aquellas maravillas sorprendentes que estaban cambiando el mundo en el que vivían.

Necesariamente la crítica de estas crónicas debía responder a la inmediatez de su publicación periódica en prensa siendo también lo más actual e inmediata posible, lo que nos remite al concepto de "crítica de actualidad" que aplica María Pilar Celma (Celma, 1989) para la crítica literaria de fin de siglo. La crítica de estas crónicas no estuvo a cargo de los grandes críticos de la época, sino (y de nuevo coincidimos con María Pilar Celma) de otros periodistas y escritores, casi siempre anónimos, que no solo encontraron en la crítica de actualidad o crítica del día una manera de subsistir, sino que, además, "fiel a su naciente conciencia de intelectual, [el periodista] aspira a influir en la sociedad, [...] de manera que la crítica literaria no es sino una faceta más de la conciencia reflexiva de la modernidad" (Celma, 1989: 14-15).

A falta de tiempo y espacio para hacer en este trabajo un estudio más amplio, presentamos aquí una pequeña muestra de tres obras que creemos significativas: la de Ayguals de Izco, la de Pedro Antonio de Alarcón y la de José de Castro y Serrano.

3. Wenceslao Ayguals de Izco, *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta*

Las crónicas de Ayguals se componen de un total de cuarenta y ocho cartas que se fueron publicando en cuadernillos por entregas desde enero de 1852. Posteriormente las recopiló en una cuidada edición en dos tomos ilustrados con gra-

bados hechos por dos amigos que, como afirma el mismo autor, le acompañaron en su viaje. Como veremos a continuación, él mismo se encargó de anunciarlo en prensa y los periódicos de la época recogieron excelentes críticas de la obra. En su día, la crítica fue entusiasta con esta obra de Aygulas, pero la crítica posterior la ha ignorado casi por completo. Luis Díaz Larios le dedicó un artículo "El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco" (Díaz Larios, 1998), en el que reflexionaba sobre su relación con las obras de otros viajeros a los que Ayguals toma como modelo: Mesonero Romanos, Modesto Lafuente y Antonio María Segovia. En un artículo posterior reconoció la importancia de esta obra pionera: "*La maravilla del siglo* inicia en España, dentro de la literatura de viajes, una especie de subgénero centrado en lo que se ha llamado *fastos del progreso*" (Díaz Larios, 2012).

3.1. Crítica a *La maravilla del siglo*

La maravilla del siglo tuvo un primer anuncio de publicación en el periódico C*orreo de los Teatros, Periódico de Noticias Teatrales, Artísticas y Literarias*,[1] en el número 6 del periódico, publicado el 4 de enero de 1852. En la página 3 se anuncia bajo la sección "Parte literaria", que en ese mismo número se hablará de *La maravilla del siglo*. En la página 4, el mismo Ayguals comenta con detalle cuál es el motivo de la obra, el origen de la exposición universal y de sus buenos propósitos de cara a la fraternidad de los pueblos y la paz mundial. Informa con detalle de cómo serán las entregas y hace una primera oferta a sus lectores al anunciar un precio especial a aquellos que ya fueron suscriptores de las entregas de *La bruja de Madrid*. Esta nota de la página 4 coincide exactamente con la que se publicará en *El Clamor Público* el 7 de enero de 1852.

En el número 11 del 8 de febrero de 1852 del C*orreo de los Teatros*, en una pequeña reseña de la sección "Parte literaria", puede leerse la primera crítica que hemos encontrado de una obra sobre las exposiciones universales. Desconocemos el autor, puesto que, como otros apartados de la publicación, el texto carece de firma.

Tras la publicación de las cuatro primeras cartas, la crítica no puede ser más elogiosa, tanto en lo que se refiere a su calidad literaria como en cuanto a la calidad de la impresión:

> Hemos leído las cuatro primeras entregas de *La Maravilla del siglo* que está dando a luz con inusitado lujo su autor el Sr. de Izco, y no extrañamos la brillante acogida que ha dispensado el público a esta nueva producción del fecundo novelista español.

1. El *Correo de los Teatros* se publicó del 23/11/1850 al 4/11/1852. Subtitulado como "Periódico de Noticias Teatrales, Artísticas y Literarias". Se editaba en números de cuatro páginas y ofreció artículos de historia musical y de carácter literario, y crítica sobre conciertos, principalmente ópera y danza, de los teatros de la corte (Teatros Real, Príncipe, Español, etc.), y también de provincias y del extranjero (Hemeroteca Digital Hispánica).

> *La Maravilla del siglo* interesa ya desde las primeras páginas, porque al relatar el autor sus impresiones de viaje, con el estilo puro, castizo y elegante que le es peculiar, siembra su obra de bellísimas descripciones e historietas sumamente instructivas [...]. No dudamos de que este libro será buscado y leído con avidez, como todos los del mismo autor. En él se ve hábilmente enlazado lo útil con lo agradable, lo jocoso con lo patético, y todas sus líneas respiran esa moral evangélica, esos sentimientos humanitarios que solo germinan en nobles y honrados corazones. Importantes han sido bajo este aspecto filantrópico cuantos trabajos literarios ha dado a la luz el Sr. Aygulas de Izco hasta el día; pero *La Maravilla del siglo* pertenece a un género más grave que el de la novela. El pensamiento indicado en el prospecto y en la dedicatoria es a todas luces grandioso. Otro día hablaremos con más extensión sobre este punto. Entre tanto nos concretamos a llamar la atención del público hacia una obra que por sí se sola se recomienda, tanto por su mérito literario como por el lujo de la impresión y extraordinaria literatura.

La expectación creada por la publicidad del propio Ayguals se tradujo en un éxito inmediato de estas primeras entregas, que quedó recogido en publicaciones como *Diario Oficial de Avisos de Madrid* de los días 16, 17 y 18 de enero de 1852; en *El Observador, Diario Independiente* del 17 de enero; en *El Clamor Público* del 18 de enero, y en *El Heraldo de Madrid* del 20 y 24 de enero. En este último periódico, se informa a los suscriptores de que, debido al enorme éxito de la primera entrega, hubo que duplicar la edición, por lo que lamentaban el retraso de la segunda entrega. Este despliegue publicitario realmente extraordinario da idea del éxito de público, lo que debió de reportar enormes beneficios al autor.

En el número 12 de *Correo de los Teatros*, del 15 de febrero de 1852, en las páginas 1 y 2 se afirma que se cumple la promesa hecha en el número anterior de hacer la crítica de la obra de Ayguals. Se han publicado noventa y seis páginas en las seis primeras entregas y el crítico quiere hacer alarde de imparcialidad para pasar luego a una serie de alabanzas de la obra que no excluyen el comentario de algunas críticas negativas o malintencionadas que se hicieron de anteriores obras de Ayguals y que en esta, según él, no tienen cabida. Asimismo, alaba la forma epistolar que adopta la obra, acorde con el asunto, tono y estilo del autor:

> En cumplimiento a nuestra promesa hecha en el último número, vamos a decir hoy extensamente a los suscriptores del *Correo*, cuál es la opinión que nos ha merecido una obra tan de circunstancias, tan de actualidad, de tanto interés y de tamaña transcendencia como esta que contienen las cartas de don Wenceslao Ayguals de Izco a su predilecta amiga María Enriqueta. Y lo haremos así, primeramente, porque tenemos por un deber de todo periódico que se titule literario el dar cuenta a sus lectores del estado de la literatura del propio país, a juzgar por las obras de este género que actualmente se publiquen, y en segundo lugar porque no esperamos que nos alcance la censura de ciertos críticos de los críticos apasionados, por la poca o

> ninguna conciencia que estos últimos manifiestan al hacer el análisis de obras de todos géneros.

Sus palabras nos ayudan a hacernos una idea del tipo de crítica que se hacía entonces, con acusaciones no tan veladas a otros críticos:

> No teman, pues, desde ahora, los suscriptores a nuestro periódico, ver en este juicio que les presentamos un artículo laudatorio, como otros muchos, de ordenanza, ni tampoco una colección de diatribas y de insultos contra el autor de la obra, a la manera que lo hacen los gacetilleros pedantes y envidiosos de las altas reputaciones literarias. Nuestra opinión irá apoyada en datos y se fundará en hechos que el público no podrá menos de reconocer [...]. En una palabra, se verá que no aplaudimos por aplaudir, que no censuramos por censurar.

La crítica comienza justificando el viaje y la oportunidad del tema al dar a conocer en España la modernidad que recorría Europa:

> ¿Hay una cosa que interese hoy más a la generalidad de las gentes, ni que merezca llamar tanto la atención de los hombres pensadores, que el estado de adelanto y de progreso en la industria a que han llegado muchos países? No creemos que al contestar haya en nuestros lectores divergencia alguna de opiniones. Todos, sin exceptuar uno habrán de convenir con nosotros en lo que dijimos al principiar este artículo, a saber, que *La Maravilla del Siglo*, escrita con conciencia por un autor de reputación literaria, cual la tiene don Wenceslao Ayguals de Izco, es una obra de circunstancias, de actualidad y por lo tanto de un interés extraordinario, de una transcendencia inmensa. Vengamos en seguida al modo de presentarla y ofrecerla al público, que es una de las condiciones más importantes de toda publicación.

Tras comentar lo oportuno del tema, aborda el formato epistolar que ha elegido el autor:

> Nos parece que una obra del género epistolar lleva una ventaja inmensa [...] por lo bien que se presta a todo lo que sean descripciones exactas, aunque ligeras, de sitios y monumentos célebres, de usos y costumbres nuevos, de tradiciones e historietas antiguas, de máquinas, instrumentos, tejidos, hilados, producciones, etc. etc., y tantos objetos de la industria universal como se han puesto en Londres. Además, habíasele criticado al autor de las carta a Enriqueta, por sus descripciones demasiado brillantes y floridas, por un estilo asaz elevado, por un lenguaje sobrecargado a veces de galas poéticas que empleara en sus novela [...] y se hacía preciso por esto que adoptase un estilo familiar, un lenguaje sencillo, aunque elegante, cuales convienen a la forma de cartas que ha dado a su obra.

Y concluye:

> En sustancia, las cartas a María Enriqueta, que van ya publicadas, contienen noticias históricas y geográficas a cual más nuevas e interesantes, pensamientos filosóficos y políticos de una grandeza y originalidad inmensas, documentos preciosísimos y de interés palpitante, en una palabra cuanto un hombre pensador y laborioso, interesado en la ilustración de su país, ha creído conveniente manifestarle para su instrucción y para su deleite. Ahí están las 96 páginas que lleva repartidas de su obra: en la lectura de las seis primeras entregas de *La Maravilla del Siglo* puede hallarse la confirmación o negación del juicio que emitimos.

Sabemos que el éxito llegó también a provincias. En el número del 22 de febrero de la misma publicación, bajo el epígrafe de "Publicación afortunada", podemos leer:

> Por tal tenemos la que con el título de *La Maravilla del Siglo* está haciendo el aventajado escritor don Wenceslao Ayguals de Izco. Después de haber recibido los desinteresados elogios que en resumen de nuestra crítica, del último número, no pudimos menos de prodigarle, ha tenido que resignarse su autor a ver confirmada en los periódicos de provincias esa misma opinión ventajosa de su mérito literario que entonces emitimos. En una palabra, ha llegado a establecerse que, si el señor Ayguals de Izco ha adquirido una reputación envidiable como autor de muchas y muy excelentes novelas filosóficas, como ameno narrador de viajes puede competir con los Lamartine y Chateaubriand.
>
> Las seis primeras entregas de *La Maravilla del Siglo* son notables, lo mismo por su extraordinario mérito literario, que por su impresión lujosa y esmerada.

Ese éxito en provincias queda de nuevo de manifiesto en el número del 28 de marzo de 1852, donde se recoge la crítica (sin firma) que se hizo en el periódico *El Agente*, de Alicante. Se insiste nuevamente en la calidad de la impresión de la obra, esta vez desde una perspectiva de provincias:

> Hemos leído seis entregas de esta notable publicación original del señor don Wenceslao Ayguals de Izco [...]. Una *maravilla*, y no otra cosa son en verdad esas impresiones tan acabadas que ven la luz en dicho establecimiento. Y admiramos el adelanto progresivo a que hemos llegado en esta parte, pues parece imposible que sin grandes y costosos sacrificios pueda ofrecerse al público una entrega con 16 grandes páginas, limpia y correctamente impresas en magnífico papel, con grabados (modelos de perfección en su clase, intercalados en el texto, y láminas además a dos tintas, de sumo gusto y delicadeza, tiras aparte; todo bajo una cubierta de color, por el ínfimo precio de un REAL en madrid y REAL Y MEDIO en provincias con el correo franco. Parece imposible, repetimos, pues no se trata de una de esas publicaciones económicas que ven la luz, y que al contemplarlas solamente, se comprende el motivo de su baratura. La obra que nos ocupa no puede por ningún concepto compararse con aquellas a que

> nos referimos; y cuenta que creemos entender alguna cosa en el arte tipográfico; razón por la cual decimos que sin costosísimos sacrificios es imposible dar de mano a publicaciones del mérito que encierra la parte material de *La Maravilla del Siglo*, con una baratura tan notable.

Centrándose en la crítica literaria propiamente dicha, y considerando esta obra inscrita en la literatura de viajes, afirma el crítico:

> Agrégase a esto el mérito literario en las descripciones y pasajes con que el autor de *María, la hija de un jornalero*, hace interesar la lectura de su libro: de nosotros sabemos decir que hemos aguardado y aguardamos con avidez los correos que se suceden de unas a otras entregas para coordinar y proseguir el hilo de una narración interesante, cual son todas las que contienen las seis entregas que hemos leído [...].
>
> También nos han interesado hasta los más insignificantes detalles de poblaciones, que leímos por la milésima vez en el numeroso catálogo de libros de viajes publicados hasta hoy, y que no por eso ha dejado de sernos grata su lectura, por la sencillez de las formas con que el señor Ayguals de Izco nos presenta en su *Maravilla del siglo* esos países a que aludimos.

Llama la atención del público para que siga con interés las próximas entregas:

> Con vivísimos deseos aguardamos la descripción del Palacio de cristal, y la de los raros y portentosos objetos que encerrará la famosa exhibición del verano último.
>
> Los que no tuvieron la fortuna de visitar la población de Londres en aquellos días, que harán época en la historia de todos los países, lean la obra que nos ocupa, y encontrarán en ella, según por la muestra prevemos, todo el interés y toda la instrucción que acaso no habrían encontrado por efecto de la fascinación, siendo testigos oculares de lo que en ella se relata.

Por último, el crítico denuncia las dificultades, que no se dan en la capital pero sí en provincias, a la hora de recibir las entregas:

> No debemos terminar estas líneas sin significar nuestro enojo por el abandono con que se mira en nuestro país la correspondencia pública. Al terminar estas cuartillas, recibimos el correo, y en él las entregas 7ª y 8ª de la obra que nos ocupa, hechas una pasta. No solo agua destilaban, sino arena; y creemos que la arena no desciende del cielo, y habiendo recibido otra correspondencia, alguna de la cual en perfecto estado de resguardo, es visto, y hay una razón para creer que la negligencia y el abandono llegan a un punto de extremo tal, que sobre acarrear infinitos perjuicios a las empre-

> sas, desfavorece altamente el concepto de esta nación, en la que en todo se piensa, y todo se quiere remediar menos lo que es vital, menos lo que es del momento. Llamamos sobre esto la atención del Gobierno.

Debemos reconocer el valor de Ayguals no solo por ser el pionero de los cronistas de las exposiciones, sino también porque, con su entusiasmo por llevar a cabo su labor y con su afán por hacer que su trabajo llegara al público por medio de un despliegue publicitario nunca antes visto, consiguió tal éxito de público y de crítica que puso los cimientos para que en futuras exposiciones los periódicos de más tirada se interesaran por enviar a sus propios corresponsales.

4. Pedro Antonio de Alarcón, "Viaje a París en 1855"

Si bien la obra de Ayguals mereció los elogios de la crítica que acabamos de presentar, no ocurrió lo mismo con la de Pedro Antonio de Alarcón y sus crónicas "Viaje a París en 1855". El autor granadino alcanzó un enorme e inusitado éxito con sus libros de viajes. *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859) ha sido considerada hasta ahora la primera incursión del autor granadino en este género, pero la primera y casi desconocida manifestación de la literatura de viajes de Alarcón la encontramos en las crónicas que con formato epistolar escribe con motivo de su visita a la segunda exposición universal, la de París en 1855. Con el título de "Viaje a París en 1855", fueron publicadas en el diario *El Occidente* entre el 17 de mayo y el 14 de junio de ese mismo año (Morillo Morales, 2015).

Con veintidós años recién cumplidos, el día 2 de mayo de 1855 Alarcón viajó a París acompañado de su amigo José de Castro y Serrano, que con el tiempo se convertiría en el más afamado cronista de las exposiciones universales. Desde allí cada uno escribió sus crónicas sobre la exposición. Alarcón las redactó y envió durante su visita para que fueran publicadas de forma inmediata. Las de Castro y Serrano fueron publicadas al año siguiente.

La salida de Alarcón y de Castro y Serrano de Madrid camino de París fue anunciada por *El Occidente* el día 4 de mayo de 1855 dentro de la sección "Crónica de Madrid", con un cierto tono de chanza y buen humor en una nota titulada "Nuevos colones":

> Con igual fe que el descubridor de América salieron anteanoche de la corte con dirección a París los señores don Pedro A. de Alarcón y don José de C. y Serrano. Ambos llevan el designio de ocuparse en trabajos literarios en la capital del vecino imperio.

Y a la moda de ir a París, y quizá a ellos, se refiere con cierta ironía y tono de burla el redactor de *La España* pocos días después, el 23 de mayo, en esta breve nota titulada "Debilidades humanas":

> Es tanta la pequeñez y la pobreza de espíritu de ciertas gentes, empeñadas en vivir a la moda, que como ahora lo es el ir a la exposición de París, se han despedido en toda regla de sus amigos para el vecino imperio, asegurando pasarán una temporada en Bélgica, otra en Alemania, Inglaterra y los Estados de la Unión americana. Pero como su falta de recursos pecuniarios está en razón directa de su tontería, los mismos que anunciaron su viaje al extranjero, se han quedado en Parla, Chinchón, Canillejas y Villaverde. Allí están ahorrando lo que necesitan gastar el invierno próximo, y luego vendrán dándose tono con sus expediciones imaginarias. A fe que los pueblos inmediatos a la corte tienen muchos atractivos, y que en ellos puede pasarse muy bien el verano, sobre todo si se dedican a la caza de chorlitos.

Una de las pocas referencias a esas crónicas la hemos encontrado en *Poesías serias y humorísticas*, que Alarcón publica en 1870 con prólogo de su amigo Juan Valera. Se incluye también una amplia reseña biográfica de Alarcón escrita por otro amigo suyo, José Calvo, quien, al hacer referencia a las crónicas que envió desde París, resalta el valor que estas tuvieron para el inicio de la carrera literaria de Alarcón:

> De vuelta Alarcón en el palenque literario, escribió (Marzo de 1855) su novela *El final de Norma* en la vetusta ciudad de Segovia, adonde se había retirado a descansar de tantas agitaciones. Dos meses después marchó a París a visitar la Exposición de la Industria, cuya reseña hizo en una colección de artículos que publicó *El Occidente* y que dieron a conocer a nuestro joven como crítico y literato (Alarcón, 1870: XVI).

Estas crónicas o se desconocen o muy raramente son citadas, a lo más se afirma que Alarcón "hizo un viaje en la primavera de 1855 como corresponsal de *El Occidente*, para cubrir la información de la Exposición de la Industria allí celebrada" (González Alcantud, 2004: 135). Bien es cierto que nunca fueron recopiladas y publicadas en volumen independiente y que esa quizá sea la causa de su olvido. El mismo Alarcón parece que las olvidó o las ignoró deliberadamente, puesto que ni siquiera las menciona en su *Historia de mis libros*. Emilia Pardo Bazán, profunda admiradora y conocedora de la obra del autor granadino, tampoco hace referencia a ellas en el estudio que realizó de la obra de Alarcón en su *Nuevo Teatro Crítico* (n.º 9, septiembre de 1891). Azorín, que también dedicó muchas páginas de crítica a la obra alarconiana, hace una referencia muy velada a estas crónicas en un artículo titulado "Antifrancesismo", publicado en el diario *ABC* el 2 de enero de 1949, donde afirma que "no queda constancia en libro de ese primer viaje de Alarcón a París". En 1968, Pardo Canalis las rescata provisionalmente del olvido en la sección "Textos" de la *Revista de Ideas Estéticas*, donde publica pequeños fragmentos con algunos comentarios meramente descriptivos (Pardo Canalis, 1968).

5. Castro y Serrano, el gran cronista de las exposiciones

La labor de Castro y Serrano como cronista de las exposiciones universales que se celebraron en la segunda mitad del siglo XIX no tiene parangón. Tenemos constancia de que asistió a casi todas ellas, como comisionado o a título personal, hasta convertirse en un referente y una autoridad en la materia. Además de visitar junto con Alarcón la de París de 1855, asistió a la de Londres de 1862, a la de París en 1867, a la de Viena de 1873 y a la de París de 1889. Fue el único corresponsal español que asistió a todas ellas y de todas dejó constancia por escrito en sus *crónicas*, *cuadros* y *cartas*. Llegó incluso a editar una revista exclusiva para la exposición de París de 1867.

A medida que avanza el siglo y se suceden las exposiciones, los corresponsales tomarán las publicaciones de Castro y Serrano como obras de referencia y lo citarán e imitarán en su recorrido y descripción de las exposiciones en un ejercicio de intertextualidad que muestra el valor de aquellas. Sin embargo, fueron sistemáticamente ignoradas por la crítica. Aún hoy no puede entenderse un estudio de las exposiciones universales, sea desde la perspectiva que sea, sin recurrir a sus escritos.

Cuando Castro y Serrano viaja a la exposición de París de 1855 junto con su amigo Alarcón, tiene veintisiete años. Sus *cuadros*, a diferencia de las *crónicas* de Alarcón, no fueron publicados en prensa de forma inmediata, sino que debieron esperar algo más de un año para ver la luz en el *Semanario Pintoresco Español* bajo el título de "París, físico y moral, estudiado durante la exposición de 1855 por un español" entre el 9 de marzo y el 25 de mayo de 1856. Se trata de un total de veintiocho páginas repartidas en diez números, no todos consecutivos. No hemos localizado ninguna crítica de esta obra en la prensa de la época y tampoco ha merecido la atención de la crítica posterior, quizá porque, como sucedió con las crónicas de Alarcón, tampoco fue publicada en volumen.

Castro y Serrano viaja a la siguiente exposición universal, la de Londres de 1862, y en 1863 en Madrid publica *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*. En ella recopila las diecinueve cartas que había ido enviando a *La Gaceta de Madrid*, y que fueron publicadas del día 16 de junio al 22 de diciembre de ese mismo año. Posteriormente fueron recogidas en volumen. Esta es una de las obras más conocidas, consultadas y citadas de todas las exposiciones universales y aun hoy es de consulta obligada para quien desee saber algo de exposiciones universales en general y de esta en particular. En el prólogo (Castro y Serrano, 1863: 27), el autor habla de "impresiones" y de "sencillas cartas". No habla de crónicas, ni de artículos, aunque él a sí mismo se denomine "cronista", tal como figura en el nombramiento de la reina que incluye en las primeras páginas del libro. A pesar del éxito y difusión de esta obra y de que fue publicada en volumen, sorprendentemente no mereció la atención de la crítica.

De nuevo encontramos a José de Castro y Serrano en la exposición de París de 1867, en la que llegó a formar su propia sociedad para editar dos publicacio-

nes sobre la exposición universal: *La Revista* y la *Crónica*, que reunió posteriormente en un volumen con el título de *España en París* (Castro y Serrano, 1867). En 1873, con una consolidada fama de corresponsal, viaja a Viena como miembro de la Comisión Española. A diferencia de las otras ocasiones, en esta Castro y Serrano se oculta tras el seudónimo "Un Caballero Español" en las crónicas que publica en *La Ilustración Española y Americana* con el título de "Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena". No conforme con esta novedad, utiliza otro seudónimo, el de "F. Eroseca", con el que, a partir del mes de junio, publica en el mismo periódico de forma paralela otras crónicas tituladas "El Correo de Viena".

En 1889, el ya veterano Castro y Serrano viajó a la exposición de París y publicó cuatro crónicas tituladas "España en París '89" en *La Ilustración Española y Americana*, en los números de los días 8, 15, 22 y 30 de octubre de 1889.

A pesar de ser el más prolífico de todos los corresponsales de las exposiciones, hasta ahora no tenemos constancia de que la crítica literaria valorara ni positiva ni negativamente sus crónicas. Simplemente las ignoró. No se puede negar que fue, como dijimos más arriba, un referente obligado, pero quizá no tanto por su calidad literaria, como por servir de guía, de hilo de Ariadna en el maremágnum que era aquella acumulación de objetos, máquinas, países y edificios imponentes donde se adentraban los corresponsales recién llegados a cada exposición, perdidos entre el asombro y la confusión.

La razón del olvido en el que lo ha sumido la crítica puede encontrarse, quizá, en estas palabras que le dedicó Clarín con motivo de la publicación de sus *Historias vulgares*: "Hay cierta prudencia, cierto tacto, cierto justo medio en el Sr. Castro y Serrano; hay cierta *holgura* de ideas que le hacen parecer bien en todas partes, sin que por eso peque de anodino, de inofensivo, en la mala acepción de la palabra" (Alas, 1892: 380-382). Y en estas otras que le dedicó en uno de sus *paliques* con motivo del ingreso de Castro y Serrano en la Real Academia:

> El Sr. Castro y Serrano, que ha sabido sacudirse de encima el casacón ridículo de los pseudo-clásicos de Academia, no acaba de ser un verdadero escritor *moderno* por preocupaciones de otro género; sobre todo por la preocupación de no querer estudiar de veras el movimiento filosófico y artístico contemporáneo de los países de primer orden intelectual [...]. En este mismo discurso de la Academia se ve claramente, por lo que dice y por lo que calla, lo muchísimo que no sabe de estética y de historia literaria (Alas, 1893: 319-326).

6. Conclusiones

Hasta aquí la primera aproximación a la recepción crítica de las crónicas sobre exposiciones universales. Con los datos obtenidos hasta el momento, parece ser que la crítica literaria solo prestó atención a las crónicas de los autores más co-

nocidos del momento, pero ignoró las del resto de los cronistas, a pesar de que alguno, como Castro y Serrano, se convirtiera en referente obligado para los futuros corresponsales viajeros. Estas conclusiones son totalmente provisionales, puesto que nuestra investigación sigue abierta. El volumen, la variedad y la calidad literaria de las crónicas objeto de nuestro estudio nos hacen albergar la esperanza de encontrar cierto interés de la crítica en algunas de ellas.

Bibliografía

Alarcón, Pedro Antonio de (1870). *Poesías serias y humorísticas*. Madrid: Tipografía de Gregorio Estrada.

— "Viaje a París en 1855". *El Occidente* (17/5/1855 – 14/6/1855).

Alas, Leopoldo [Clarín] (1892). *Ensayos y revistas: 1888-1892*. Madrid: Manuel Fernández Lasanta.

— (1893). *Palique*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.

Ayguals de Izco, Wenceslao (1852). *La maravilla del siglo, cartas a Maria Enriqueta, o sea, Una visita a París y Londres durante la famosa exhibición de la industria universal de 1851*. Madrid: Imprenta de Ayguals de Izco Hermanos.

Castro y Serrano, José de (1856). "París, físico y moral, estudiado durante la exposición de 1855 por un español". *Semanario Pintoresco Español* (9/3/1856 – 25/5/1856).

— (1863). *España en Londres: correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*. Madrid: Librerías de López, Durán y Bailly-Bailliere, Imprenta de T. Fortanet.

— (1867). *España en París: Crónica de la Exposición Universal de 1867*. Madrid: Librería de A. Duran, Imprenta de Ch. Lahure.

— (1873). "'Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena' por Un caballero español y 'Correo de Viena', por F. Eroseca". *La Ilustración Española y Americana* (21/4/1873 – 8/12/1873).

— (1889). "España en París '89". *La Ilustración Española y Americana* (8/10/1889, 15/10/1889, 22/10/1889, 30/10/1889).

Celma Valero, María Pilar (1989). *La crítica de actualidad en el fin de siglo (estudio y textos)*. Madrid: Plaza Universitaria.

Clarín (véase *Alas,* Leopoldo).

Díaz Larios, Luis F. (1998). "El viaje a París y Londres de Ayguals de Izco". En: Díaz Larios, Luis Felipe; Miralles, Enrique (coords.). *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo xix*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 307-330.

— (2012). "Viajeros españoles a los escaparates del progreso y de la técnica". Dossier: *Viajes y viajeros en las literaturas hispánicas. Boletín Hispano Helvético*, n.º 20, pp. 135-158.

González Alcantud, José Antonio (2004). *Pedro Antonio de Alarcón en la guerra de África: del entusiasmo romántico a la compulsión colonial*. Barcelona: Anthropos.

Morillo Morales, Julia (2015). "Alarcón y París: 'el vértigo en el alma'. Crónicas de la exposición universal: 'Viaje a París en 1855'". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 91, pp. 145-162.

— (2017). *Las exposiciones universales en la literatura de viajes del siglo xix*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Palenque, Marta (1990). *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*. Sevilla: Alfar.

Pardo Canalis, Enrique (1968). "El 'Viaje a París en 1855' de Pedro Antonio de Alarcón". *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 104, pp. 397-416.

Fobia a la novedad poética: críticos andaluces contra simbolistas y decadentistas[1]

Emilio José Ocampos Palomar
Universidad de Sevilla

El interés de algunos poetas españoles finiseculares en la poesía decadentista y simbolista francesa inició el desapego de las poéticas románticas y realistas en España, así como la recepción en el sistema literario español, a través de la traducción y la reescritura literaria, de la nueva lírica surgida en el país vecino.

En este sentido, hay que considerar la importancia de los autores andaluces. Ricardo Gullón señaló que los andaluces fueron los que difundieron "la buena nueva" (1990: 253) y Richard Cardwell afirmó que en Andalucía existían las condiciones necesarias para la aparición del "simbolismo-decadencia" (1995: 45).

Salvador Rueda deja claro en *La Gran Vía*, a propósito de la poesía de Manuel Reina, que la revolución poética se inicia en Andalucía: "Obsérvese que aparte de lo que trajo Campoamor del Norte, la originalidad en la poesía moderna española, viene de mi tierra, de Andalucía" (Rueda, 1894b: 12).

Así, las condiciones para el surgimiento de la versión española del "simbolismo-decadencia" se dieron, en parte, gracias al trabajo de recepción y traducción de la poesía moderna francesa que llevaron a cabo los poetas andaluces en los años ochenta y noventa del siglo XIX, introduciendo conceptos, autores y obras que removieron, revolucionaron, el sistema literario español. Esta voluntad de cambio en la literatura tuvo una rápida respuesta por parte de la crítica defensora de las formas y códigos decimonónicos, una reacción de la que también formaron parte algunos autores andaluces.

Por ejemplo, en su artículo "Disonancias y armonías de la moral y de la estética", publicado en marzo y abril de 1891 en *La España Moderna* (Valera, 1891a, 1891b), Juan Valera —al igual que, a propósito de las cartas de Rueda a

1. Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación "Portal digital de historia de la traducción en España", PGC2018–095447–B–I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y "Mnemosine: hacia la historia digital de la otra Edad de Plata: producción, almacenamiento, uso y difusión", RTI2018-095522-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE). Investigación financiada por el Ministerio de Universidades y la Unión Europea – NextGenerationEU.

Yxart publicadas en 1893, hizo Clarín en un artículo de *Madrid Cómico* titulado "Vivos y muertos: Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza" (Alas, 1893a, 1893b)— denuncia la influencia francesa en Rueda:

> El espíritu de V. es recto por naturaleza y está sano; pero yo advierto en el *Himno* insanos extravíos y disparatadas disonancias. No extrañe V. que lo atribuya a la vaga lección de malos libros franceses, de los que están de moda, de cuyo pesimismo, naturalismo falso y caprichosa impiedad, se hace V. eco. V., de por sí, sería como Dios manda (Valera, 1891a: 100).

Y en el *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* insistió: "se deja seducir por lo que llaman modernismo, decadentismo, simbolismo y otras modas parisinas, le perjudica en extremo y suele embotar la agudeza de su ingenio y torcer la dirección, cuando no abatir el vuelo de sus raptos líricos" (Valera, 1902, I: 233-234). Ambos comentarios marcaron el rumbo poético de quien lucharía por la paternidad de la poesía modernista en español.[2]

Este tipo de reacción literaria, en la que se aconseja a los poetas no escribir a la manera de la nueva poesía francesa, ha sido objeto de estudio de varios especialistas. No obstante, existió otro tipo de reacción que no ha merecido la suficiente atención. Es el caso de los autores que, en sus notas críticas reprobaron los poemas simbolistas y decadentistas y, sin embargo, también los tradujeron.

El presente trabajo se detiene en una serie de poetas andaluces que participaron de esta línea crítica y traductora, como los cordobeses José de Siles y Rodolfo Gil y el malagueño Salvador Rueda, y repara en sus juicios críticos para analizar una práctica común (rechazar las nuevas poéticas francesas y, además, traducirlas) que tuvo dos vías: la traducción como negación de la crítica y la traducción al servicio del juicio crítico.

2. Es evidente que Rueda no hizo caso de los consejos de Valera: "Yo comprendo a Baudelaire, y en cierto modo le admiro, aunque me disgusta. En su inspiración depravada, sombría y terrible, hay algo de verdad, aunque exagerada por la farsa tenaz que él mismo se impuso para ser más original, para asustar al linaje humano y para contristar y meter en un puño el corazón de cada burgués honrado y sencillote, en cuyas manos cayesen sus *Flores del mal*. Pero V. no pretende hacer el bu, ni pasar por originalísimo, siendo raro y extravagante. De ello me alegro, aunque los catorce sonetos, por falta de una intención, si perversa, decidida, se queden en el limbo, y no suban al cielo, ni bajen al infierno" (Valera, 1891b: 127); "Crea V. que este temor es vano. No busque V. la originalidad, y ella vendrá a buscarle. Sea V. natural y espontáneo, y pondrá V. en cuanto escriba el sello de su persona, y será sana y limpiamente original, sin darse a todos los diablos y sin caer en las demencias fúnebres que en Francia se usan" (Valera, 1891b: 130).

1. La traducción como negación de la crítica: José de Siles y Rodolfo Gil

1.1. José de Siles

La opinión de José de Siles (Puente Genil, Córdoba, 1856 – Madrid, 1911) respecto a las nuevas tendencias poéticas francesas se despliega en dos artículos de *La Ilustración Nacional*: "Los poetas de hoy" (Siles, 1893a: 327; 1893b: 342-343) y "Los decadentes" (Siles, 1893c: 388-390).

En "Los poetas de hoy" lamenta la situación de la juventud poética en España: "Los jóvenes rimadores no suelen ser más fecundos que los ilustres poetas decrépitos, y desde luego traen menos novedades, menos empujes que trajeron aquellos en su brillante juventud, llena de ideas y tempestades" (1893a: 327). Y reconoce que en Europa el verso, al contrario que en España, sigue teniendo grandes cultivadores. De Francia, "haciendo abstracción de todas las jerigonzas decadentistas, simbolistas, etc., que ahora por allí se dan a luz" (1893a: 327) traduce a José-Maria de Heredia ("La siesta") y admira lo que lo hace parnasiano: "el poeta de la forma, de una forma olímpica, serena. Es como el poeta escultor, el artista enamorado de la palabra que pinta y que suena" (1893a: 327). Otro poeta francés que traduce es Guy de Maupassant ("Paseo de amantes"), poeta bajo "el naturalismo, o si queréis mejor, para no manosear tanto ese vocablo, el espíritu moderno" (1893a: 327).

El artículo, acompañado de traducciones, continúa en el siguiente número con Armand Silvestre ("Dafnis y Cloe"), Catulle Mendès ("Párvulus"), "otro orfebrista de la prosa francesa, voluptuoso representante de los llamados poetas 'parnasianos'" (1893b: 342), y Lidia de Ricard ("El alfarero"), última poeta francesa antes de pasar a Portugal con las "inspiraciones novísimas" de Anthero de Quental ("Lo que dice la muerte"), Guerra Junqueiro ("Vida nueva"), Filinto de Almeida ("En el campo") y Augusto Gil ("El punto final"). De Italia se detiene en Carducci ("El buey" y "La flor del granado") y, finalmente, sobre la mala situación de la lírica española apunta como culpable al público y se pregunta si el pensamiento moderno cabe en esta forma:

> Posible es que el desaliento provenga más que de nuestros jóvenes vates, de nuestro público, el más refractario del mundo a la poesía, aunque otra cosa se crea.
>
> Yo no he de decir si el verso resulta hoy algo anacrónico. Ni he de decir tampoco si el pensamiento moderno es el más propio para ser encerrado entre los estrechos límites del consonante. Pero sí puede afirmarse que los prosistas del día son superiores a los rimadores (Siles, 1893b: 343).

Siles sigue con la poesía moderna, y en un siguiente artículo, titulado "Los decadentes", va a mostrar su repulsa a esta escuela francesa:

> Como una enfermedad, como un azote, como una plaga, han caído sobre las letras francesas unas escuelas poéticas novísimas. Todas ellas, las de los *simbolistas*, *impresionistas*, *delicuescentes*, *preciosistas*, etc., no acusan sino un extravío horroroso en el genio lírico galo.
>
> Son la continuación de los *parnasianos*, con el refinamiento lingüístico de más, y la gallardía rítmica de menos [...].
>
> Hasta ahora no se han manifestado sino en un estado caótico. Mas este será un caos infecundo, de donde no saldrá ningún mundo nuevo. Siéntales, pues, perfectamente a los poetas que en semejantes escuelas militan, el nombre de *decadentes* (Siles, 1893c: 388).

Para Siles la innovación que pretenden es de locos, las letras francesas "las regeneran, las transforman, no de otro modo que como lo haría un manicomio suelto" (1893c: 388); pretenden, a través de lo enigmático, "enmascarar las ideas con disfraces simbólicos, expresadas por medios indiscretos, sin usar del lenguaje, no digo corriente, pero ni siquiera asequible a una inteligencia ilustrada" (1893c: 388). Sin que esto sea suficiente, "han reanudado las tentativas de los padres de su poesía, introduciendo en sus versos el número de pies en sustitución del número de sílabas" (1893c: 388), a lo que Siles añade: "Al final del siglo XIX, semejantes tanteos pecan, por los menos, de atrasadísimos" (1893c: 388). Asimismo, lamenta la propagación decadentista a través de editoriales, revistas y banquetes literarios "desde que Juan Moreas [*sic*: Moréas] publicó su *Pelerín passioné* [*sic*: *Le Pélerin Passionné* (1891)], y obtuvo cierto éxito, todo el estol de poetas jóvenes, que siguen sus pasos, no cesan un punto en su algarabía" (1893c: 389), así como su estilo gongorino:

> He soltado el vocablo *gongorino*, y, con efecto, los *decadentes* franceses semejan en todo a nuestros antiguos culteranos.
>
> Las mismas transposiciones, las mismas figuras, los mismos adornos que Góngora empleó en sus malos tiempos, cuando salieron a la luz sus *Soledades* y su *Polifemo*, adviértense en las poesías del citado Moreas [*sic*], de [Jules] Tellier, [Ernest] Raynaud, [Stuart] Merrill y demás secuaces del decadentismo (Siles, 1893c: 389).

Clama el poeta pontanés para que el decadentismo no se expanda y le pesa que haya llegado a España:

> Ya alguno que otro joven poeta nuestro, de fogosa imaginación, ha tratado de remedar aquella escuela, tornando al insoportable martilleo de las consonancias iguales en una estrofa, y hasta en una composición entera.

> Y así como los *decadentes* imitan en Francia el rudimentario lenguaje y arte métrico de Ronsard, Rabelais y Montaigne, aquí, en España, los poetas aludidos, vuelven a la metrificación embrionaria de Gonzalo de Berceo y Juan Lorenzo (Siles, 1893c: 390).

Esta es la explicación a que Siles no utilice el alejandrino para las traducciones que realiza de François Coppée, Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia y Catulle Mendès, en un acercamiento al dodecasílabo simétrico de los originales. Sin embargo, en sus poemas de creación propia recurre al alejandrino ("El amante del pasado", 1903a); a la combinación de alejandrinos y heptasílabos, por un lado ("El párroco de aldea", 1903a; "Cloe", 1903a; "Las almas negras", 1905a), y a la de alejandrinos y octosílabos, por otro ("Lo que nunca muere", 1905a); al dodecasílabo de 7 + 5 ("Los fantasmas del mundo", 1903a; "El cantar del agua", 1903a; "Mis candidatos", 1903a; "Regalo de novia", 1905a; "Primavera", 1905a; "La hija del pueblo", 1905a; "La vida del estudiante", 1905a, "El calavera y el obrero", 1905a; "Mariposuelas", 1905b); y al dodecasílabo de 6 + 6 ("Un sueño", 1879; poema XXIV, 1885; "Playa salvadora", 1898; "La nube lejana", 1905a). Además, la variedad métrica de "L'ours et l'abbesse" (*La Chevauchée d' Yeldis et autres poèmes [1892]*, 1893) de Francis Vielé-Griffin, que va desde *décasyllables* (5 + 5: "troublant cette paix d'adoration") hasta *alexandrins* (6 + 6: "lire en les yeux de l'ours ce qu'ils savaient rèver"), la vuelca en dodecasílabos (6 + 6) en la traducción "El oso y la monja" (*Los fantasmas del mundo*, 1905a); de la misma manera, los versos sueltos, pareados y de rima cruzada del original (125 vv.) pasan a ser solo pareados en la traducción (142 vv.).

Sorprende de alguien que ataca al simbolismo y al decadentismo que, poco después, traduzca, en la prensa y en sus antologías de 1895 a 1905 (Ocampos Palomar, 2017), a Jean Richepin, Henri Barbusse, Paul Verlaine y Georges Rodenbach, además de a Vielé-Griffin, insistiendo en su procedencia —"El oso y la monja (Viele-Griffin [*sic*]). (Poeta francés decadentista)"— y, por tanto, recogiendo sus versos simbolistas, con una fidelidad narrativa y descriptiva que solo se rompe al armonizar los dodecasílabos pareados:

> Hors la Prière où l'on parle à Dieu
> l'on ne parlait pas dans ce calme lieu,
> et l'ours, ainsi, entendait l'abbesse
> qui parlait des yeux ou d'une caresse,
> et l'abbesse, dans le silence, savait
> lire en les yeux de l'ours ce qu'ils savaient rêver;
> ils se disaient ainsi ces choses qu'on ignore
> parce que la parole est trop sonore,
> que la vie est brutale et banale par elle
> et que le silence est la langue éternelle
> où les hautes choses et les choses saintes
> flottent de rêve en rêve, de pensée en pensée,

où l'ample idée s'éveloppe sans la feinte
des pauvres mots de nos lèvres osées:
le silence ami où la Belle et la Bête
parlaient le rêve du poète (Vielé-Griffin, 1893: 45-46).

Óyese allí el rezo que a Dios se encamina;
mas palabra alguna se escucha mezquina;
y así, a la priora comprendía el oso
no más que mirando su rostro glorioso,
y la tierna monja descifrar lograba
lo que por los ojos del oso pasaba.
Y así se decían lo que el mundo ignora,
porque es la palabra sobrado sonora,
sirviendo tan solo de intérprete rudo
a la vida fútil o brutal; el mudo
secreto lenguaje, que el silencio expresa,
es molde divino, celestial turquesa,
donde entre misterios se forma y se imprime
lo santo y lo noble, lo grande y sublime:
el sueño que flota de idea en idea,
la verdad que expulsa la estrecha librea
de las pobres frases que el labio aventura.
En ese silencio, la belleza pura
a la fiera hablaba, con melancolía,
los gratos ensueños de la pöesía (Siles, 1905a: 175-176).[3]

Por otro lado, en ambos artículos expresa, desde óptica diferente, el ocaso del naturalismo hacia nuevas estéticas: "[...] almas privilegiadas que sacuden el marasmo positivista que nos abruma, y se lanzan por las regiones azuladas de los sueños infinitos" (Siles, 1893a: 327) y:

> Al lado de la llaneza, de la humanación de la escuela realista, llaneza y humanación llevadas a un límite quizás exagerado por la escuela naturalista, brotan estas otras escuelas, en que la pluma del escritor se extravía entre los laberintos de un estilo gongorino, y la imaginación se refugia en la región más recóndita de los sueños vaporosos (Siles, 1893c: 389).

3. El poema cuenta cómo una monja refugia a un oso en su convento, salvándolo de los cazadores. Ese oso resulta ser Dios poniendo a prueba la piedad de la monja.

Los sueños infinitos del primer artículo, "Los poetas de hoy", parecen preocuparle menos que los sueños vaporosos del segundo, "Los decadentes", es decir, elige al romántico *poète revêur* frente al decadentista *poète maudit*.

En definitiva, los parnasianos salen bien retratados en "Los poetas de hoy", no como los líricos de "Los decadentes", aunque para ellos no todo son desdeñosas palabras, pues también se pone en valor la voluntad renovadora de los mismos, que Siles hace coincidir con la suya: "No; los decadentes no son unos zoquetes. Abónales el mérito de su instinto innovador, de esa vaga aspiración que todos sentimos hacia un arte nuevo y una nueva fórmula de comprender y de traducir la belleza que se nos escapa de nuestras plumas y pinceles" (1893c: 389); además confiesa una "consideración de simpatía por el esfuerzo generoso de esa juventud independiente" (1893c: 389).[4]

1.2. Rodolfo Gil

Respecto a Rodolfo Gil (Puente Genil, Córdoba, 1872 – Valencia, 1938), conviene detenerse en su libro *Oro de ley* (1897), formado por una serie de traducciones de poemas de Séneca, Ovidio y poetas arábigo-cordobeses. Resulta muy significativo que Gil se dedique a traducir a los clásicos en un momento en el que la traducción mira a Francia y no a la Antigüedad clásica. En ese sentido, hay que recordar las palabras de Juan Valera en su ensayo "El Romanticismo en España, y de Espronceda":

> Los españoles ha tiempo que no somos devotos de la docta antigüedad [...]. Saber griego entre nosotros era un prodigio, y saber latín punto menos, pues el poco que se aprendía en las escuelas se procuraba olvidar enseguida. Hay, sin embargo, regulares traducciones de algunos clásicos; pero nadie las lee, o ya porque están hechas por eruditos las más, o ya porque al pueblo no le divierten los griegos y los romanos (Valera, 1854: 612).

La preferencia traductora de Gil por los clásicos coincide con su animadversión hacia la poesía francesa simbolista y decadentista que cae en los jóvenes poetas españoles. De esta forma, en *La juventud literaria* (1900) denuncia, y repito el sintagma del título, una juventud literaria que está:

4. En el número siguiente al de "Los decadentes", *La Ilustración Nacional* recoge otro artículo titulado "La literatura decadente", firmado por Fernando Luis de Antón, donde se infravalora esta corriente, se añora la pluma de Chateaubriand, Lamartine, Alfieri, Quintana, Byron, Musset, Heine, Leopardi, Goethe y Hugo, y se arrastra la idea del poeta profeta, vaticinador: "Mas, ¡ay! ¿Es esa la misión del genio? ¿Es esa, acaso, la misión del poeta? ¡Ah! No; el que roza el cielo con su frente, el que bate sus alas en el purísimo ideal del infinito, es algo más que el arlequín-payaso de brillantes colores y de punzantes ironías, porque no en vano los pueblos primitivos, en la cándida intuición de su inocencia, le [*sic*] llamaron los vates, los inspirados de los dioses" (Antón, 1893: 406).

> Envenenada por la herencia, viciada, irresoluta, anémica, estragado el gusto, vacío el cerebro, rebelde la voluntad a toda pauta, pronta a la imitación o al remedo de patrones exóticos, yo he visto a gran parte de esa juventud abriéndose paso desesperadamente en la lucha por la existencia.
>
> Yo la he visto en Madrid vivir al día, sin volver la mirada atrás ni pensar en el mañana: unos aferrados al yunque de una labor fatigosa, anónima y casi siempre estéril; otros queriendo resucitar la antigua bohemia, soñando con los *cabarets* parisienses, llamando al orden, a la formalidad y a la limpieza pruebas inequívocas de estulticia, buscando el genio y la inspiración en el fondo de la copa de ajenjo o en las inyecciones de morfina; estotros humedeciendo con la adulación rastrera los peldaños de las redacciones de periódicos o asaltándolas con intrigas; aquellos vistiéndose y profanando la respetable investidura de la crítica para escalar por tal medio la escena con engendros que, sin el medro personal, seguirían *in aeternum* su peregrinación mendicante por los teatros; esotros, en fin, prostituyendo su pluma y su lengua, esclavas de todas las miserias del alma y del cuerpo [...].
>
> Max Nordau atribuye al malestar e inquietud del espíritu el aumento progresivo que en el consumo del alcohol y del tabaco ofrecen las estadísticas y advierte que la inclinación al opio y a la morfina se extienden de manera alarmante entre las personas que pasan por ilustradas, las cuales se arrojan ávidamente sobre todo nuevo medio de aturdimiento y de excitación descubierto por la ciencia, siendo esa la causa de que al lado de los bebedores de alcohol y morfina veamos otros bebedores habituales de cloral, cloroformo y éter (Gil, 1900: 14-15).

Lamenta Gil la apropiación del teatro francés (Gil, 1900: 18) y condena, y en esto coincide con Rueda (Ocampos Palomar, 2022), a los que considera imitadores de los franceses:

> Atada al carro de las modas parisienses, ya caricaturiza figuras, ya imita las extravagancias importadas a Francia de los países orientales, ya disfraza y corrompe el arte con la pública presentación y descripción de los más groseros apetitos, ya sentada entre la duda y el hastío espera indolente que la luz venga de las literaturas del Norte, pasando por el Sena... ¡Nada que arranque de las entrañas propias! Todo imitación, todo de prestado: ¡hasta la forma misma en que el escritor, el periodista o el literato vacía sus ideas! (Gil, 1900: 19).[5]

Y advierte sobre las nuevas estéticas importadas:

5. También coincide Gil con Rueda en la división entre poetas de artificio y poetas naturales: "una esterilidad rebelde se propone hallar en el artificio la fecundación que le negó la naturaleza" (Gil, 1900: 15).

> No existe, no puede haber arte en esas neurosis literarias que entenebrecen y perturban la intuspección [*sic*] del artista; ni en ese lirismo enfermizo, que afemina los espíritus en una atmósfera de azulada simplicidad, o que, vistiéndolos perpetuamente de negro, pone en sus labios cantos afrodisiacos o gemidos de plañidera; ni en ese furor iconoclasta que derroca de sus pedestales las bellezas clásicas para colocar sobre el ara la vulgar insulsez o el descoco nauseabundo; ni menos aún en esa arlequinesca comparsa, mascarada de fin de siglo, que desfila ante nosotros y en la cual tremolan sus banderas decadentes y modernistas, delicuescentes y estetas, impresionistas y parnasianos, coloristas grotescos y felibres.... Dejadlos pasar. Las lluvias enturbiaron el torrente y el torrente se desborda.
>
> Nuestra tierra no es tierra abonada para que de ella se nutran y vivan, tales parásitos. Desembocará y se perderá ese torrente en el mar de las locuras humanas; y, si sus aguas no inundaron nuestro jardín ni inficionaron el aire que respiramos, si el pesimismo y el escepticismo que la moda impone no emponzoñaron los manantiales en que bebemos, el árbol del arte guardará bajo la corteza seca y por los vientos azotada y endurecida ríos de savia vital. Su raíz "retoñará en cuanto las condiciones atmosféricas favorezcan su desarrollo" (Gil, 1900: 22-23).

Termina dándole la vuelta al "venga el aire de todas partes; abramos las ventanas a los cuatro vientos del espíritu; no temamos que ellos puedan traernos la peste, porque la descomposición está en casa" (Alas, 1886: 422) y al "abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria" (Unamuno, 1957 [1895]: 143). Para Gil, no se trata de abrir las ventanas a Europa, sino al huerto español:

> Cultivemos nuestro huerto y sea el recuerdo de tradiciones gloriosas poderoso estímulo para ahondar en este suelo y subsuelo que tan en poco hemos tenido hasta hoy. Abramos las ventanas de nuestras viviendas para que el aire libre y perfumado de los campos oree el viejo hogar que humedeció la lobreguez; abramos de par en par y ventilemos las escuelas para que en ellas se robustezcan las naturalezas enfermizas; no obstruyamos el paso de la luz solar en las aulas universitarias, para que el calor que desciende de lo alto despierte en la letra muerta el fuego vital del espíritu; destruyamos las techumbres de la hipocresía cobarde y de las preocupaciones funestas, que el aire libre es sano y al aire libre el trabajo es incienso que se difunde por los espacios, que purifica la atmósfera y en que se asfixian los insectos del arte (Gil, 1900: 26-27).

Sin embargo, en *Mirtos* (1919), que se abre con una cita de Lamartine traducida al español, ocupa un lugar importante la poesía moderna europea. Este libro está compuesto por una serie de poemas originales más los apartados "Cantos eslavos (traducciones)", en el que no aparece el nombre de los poetas traducidos; "El numen oriental", dividido en "Poesías persas" (de Rudagui) y "Poesías árabes" (de, en transcripción de Gil, Abderrahman I, Al-Haquem ben Hixem, Abdallah

ben Mohamad, Abderrahman III, Abderrahman V, Al-Ashjai, Ibn Hazm, Abdo-l-Mélic, Abdul-Hakk-Hamid,[6] Juan Alfonso de Baena y un anónimo); y "Floresta varia". Es en este último apartado, dedicado a autores peninsulares, donde, además de traducciones de poemas de Dinís (rey) de Portugal, Pedro de Andrade Caminha, Barbosa du Bocage, anónimo catalán del siglo XVII, Frederich Soler, Jacinto Labaila, Rosalía de Castro y Francisco Pujol, se insertan otras de textos de poetas modernos, como el portugués Alberto Osório de Castro, autor de influencia simbolista, decadentista y parnasiana; los franceses Jean Lahor —seudónimo del simbolista Henri Cazalis— y Frédéric Bataille; los suecos Gustaf Fröding y Verner von Heidenstam; y el rumano Alexandru Macedonski, poeta influido por el parnasianismo y el simbolismo francés. Destaco las traducciones "Mignone. Vieja canción (de Jean Lahor)", "Sol de junio (de F. Bataille)" y "Canto védico (de Jean Lahor)" por la utilización del metro modernista: versos alejandrinos (7 + 7).

2. La traducción al servicio del juicio crítico: Salvador Rueda

En el caso de los autores que tradujeron poemas simbolistas y decadentistas con la intención de reflejar el tipo de poesía que reprobaban en sus notas críticas, cabe recordar el papel del novelista y traductor sevillano Leopoldo García-Ramón (Sevilla, entre 1845 y 1849).[7] El 18 de septiembre de 1886 Moréas publica el *Manifeste du symbolisme* en *Le Figaro*, y seis semanas después, en *Revista Contemporánea* y bajo el título "Cartas de París" con fecha del 30 de octubre de 1886, García-Ramón elabora una crítica del mismo, a la vez que traduce varios poemas de *Les Syrtes* (1884), de Jean Moréas, y otros varios de *Vers de couleurs* (1886), de Noël Loumo, con una intención despectiva. Un estudio profundo y peyorativo de la estética simbolista y decadentista, que termina advirtiendo:

> Naturalmente, los decadentes no vivirán, pues no pueden vivir, pero durarán; y créame V., no les quiten ojo de encima; la locura es contagiosa, y estos poetas son muy capaces de pasar los Pirineos, si aquí los mandan con sus cantinelas a otra parte. ¡Líbrenos Dios del cólera, de los terremotos y del simbolismo, amén! (García-Ramón, 1886: 167).[8]

La línea crítica marcada por García-Ramón la sigue Salvador Rueda (Benaque, Málaga, 1857 – Málaga, 1933) en *La Gran Vía*, revista que el malacitano dirige desde el 9 de diciembre de 1894 hasta el 8 de septiembre de 1895.

6. Poeta turco contemporáneo a Gil "en que se hallan afinidades con Alfredo de Vigny y Loti" (Gil, 1919: 110).

7. Sobre García-Ramón, véanse: Ozaeta (2007), Thion Soriano-Mollá (2010-2011) y Bernárdez (2011).

8. Sobre este estudio crítico dice Kronik: "De este minucioso hecho histórico y de la fecha que lleva se desprende que España no esperaba las visitas de Rubén Darío en 1892 y 1899 para ponerse en contacto con los nuevos estilos literarios de su país vecino" (1987: 41).

El 24 de febrero de 1895, en el número 87, se publica un artículo titulado "La poesía nueva", firmado por Quioquiap, seudónimo bajo el que se esconde Rueda.[9] Quizá no sea casual la elección de este seudónimo viendo lo ligada que está la poesía y la política en el autor malagueño. Los "quioquiaps" eran los contrarios a la independencia de Filipinas, favorables a la nación española. Rueda, en este texto, carga contra la nueva poesía que viene del extranjero precisamente para que no contamine "el ritmo" español, nacional. En concreto carga contra los simbolistas, contra su búsqueda poética: "[... la poesía nueva,] así se la llama en el extranjero, y tiene sacerdotes, devotos y sectarios. Dicen que hay que abandonar los viejos moldes, penetrar en las cosas hasta hacerlas hablar y buscar por desconocidos caminos efectos desconocidos" (Rueda, 1895). Y como muestra de esta "poesía nueva" nos ofrece los once primeros versos de la primera parte de un poema de Rodenbach, traducidos al español y con el título "El corazón del agua" ("Le cœur de l'eau"), del libro *Le règne du silence* (1891).

La traducción del poema define el pensamiento de Rueda hacia esta estética: no se respetan la rima ni la métrica (inexistentes ambas) y se traduce en prosa (fragmentada, eso sí, en líneas que coinciden con los versos del original). Lo hace así porque para Rueda esto no es poesía: "Y así continúan dos o tres mil versos, como los consignados, traducidos fielmente en prosa, prosa sobre la cual sobrenadaría, sin embargo, la poesía, si poesía tal fuese para nosotros perceptible" (Rueda, 1895). Advierte, además, que está traducida "fielmente en prosa" para negar cualquier calidad poética del original.[10] No obstante, muy diferente es la traducción del mismo poema que más tarde lleva a cabo Andrés González Blanco en *La poesía francesa moderna* de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún (1913): este traduce la parte VII respetando la estructura de la rima y del metro (el alejandrino francés del original pasa a alejandrino español en la traducción; en realidad, es el mismo modelo de verso, lo que cambia son las reglas del cómputo silábico) e incluso no traduce el título: "Le cœur de l'eau" (Díez-Canedo, Fortún, 1913: 165-166). Una traducción y una postura totalmente diferente a la de Rueda: González Blanco respeta el original, sí lo considera poesía y, además, deja que Rodenbach influya en sus creaciones como poeta.

La de Rueda es una traducción que habla de la traducción, una traducción —en prosa— que niega la traducción —poética—. Para Rueda, el simbolismo no puede traducirse a un lenguaje poético, porque dicho movimiento no es poesía y, además, porque la forma literaria española no lo resiste:

9. Así lo hace saber Cristóbal Cuevas: "Nombrado por esta época director de la revista madrileña *La Gran Vía*, Rueda da salida en ella a numerosos trabajos propios, muchas veces firmados con cuquería bajo el seudónimo *Quioquiap*" (Cuevas, 1989: XXXVIII). También lo menciona Marta Palenque (2002: 43). Narciso Alonso Cortés no indica que el seudónimo sea de Rueda, pero sí advierte la intencionalidad de Rueda en la publicación: "En la revista *La Gran Vía*, que Salvador Rueda dirigió en 1895, y donde solía firmarse con el seudónimo de *Quioquiap*, hizo vaya de las poesías de Rodenbach y de sus tendencias" (Cortés, 1943: 47).

10. Hay que recordar que durante el siglo XIX domina la preferencia por el verso. A este respecto, véanse: Ruiz Casanova (2011: 78-82) y Pegenaute (2020: 25-31).

> *¡El Corazón del Agua!* Hay mucha agua para tan poco corazón o es el tal un corazón pasado por agua. Y que nos perdonen *Rodemback* [*sic*] y todas las musas flamencas. ¡Y si de esta lírica tan especial pasamos al teatro! *Mauricio Maeterlinck* es el Echegaray de aquella tierra, y ¡qué obras dramáticas! *Pélléas y Melisande* y *El Interior* son sus obras maestras. Puestas aquí en escena, no habría cristiano que las resistiere. Son otro *Corazón del Agua* puesto en diálogo y en escenas (Rueda, 1895).

El malagueño, siguiendo su teoría sobre *El ritmo* (Rueda, 1894a),[11] aclara que estas obras tienen un clima distinto al que hay en España: "¿Será atraso nuestro? ¿Será cuestión de temperamento y encarnadura? ¿Será que en este clima de sol y sangre ardientes son inaclimatables esas frialdades y esas insipideces novísimas del Norte? ¡Quién sabe!" (Rueda, 1895).

Sorprende esta traducción cuando Rueda confesó no saber francés (Rueda, 1894a: 88). El desconocimiento lingüístico —o la intención de reconocerlo— parece ir ligado a la difusión de la poesía nueva precisamente para denostarla. Rueda hace entender que le importa poco la rima, el metro e, incluso, el método traductor, ya que nos va a mostrar algo que para él no es poesía. Por tanto, no estamos ante una traducción, sino ante una "antitraducción".[12] No le interesa mantener la literariedad, no respeta el verso y le importa poco la eufonía, elemento este fundamental para conservar la especificidad literaria, tal y como sostiene Albaladejo: "A pesar de la dificultad, los intentos de reproducción versal son decisivos para el mantenimiento de la especificidad del texto literario en cuanto al nivel fonofonológico en la traducción" (2005: 51). Rueda realiza el movimiento opuesto a un traductor que, por medio de su competencia literaria, reelabora un texto sin que este pierda su literariedad o, mejor para este caso, su "poeticidad".

3. Conclusiones

Si bien el surgimiento de la versión española del "simbolismo-decadencia" tuvo fuerza en los autores andaluces, también lo tendría, como no podría ser de otra manera, su oposición.

11. *El ritmo. Crítica contemporánea*, que funciona como un tratado de teoría poética, está formado por diez epístolas de Rueda dirigidas al crítico catalán José Yxart, recogidas previamente en *La Ilustración Ibérica* en 1893, más un apartado compuesto por textos publicados o próximos a publicarse titulado "Críticas" (Palenque, 1993: 5).

12. De esta forma se vuelca al español a Rodenbach por primera vez en España, como una "antitraducción". Las traducciones propiamente dichas vendrán con el nuevo siglo: de José de Siles, "Los limbos" de Rodenbach, en *Pluma y Lápiz* (Siles, 1903b, CLX, p. 12); y "Campanas del domingo", en abril de 1903 en *Helios*, traducción de Catulo, seudónimo de Ramón Pérez de Ayala (Pérez de Ayala, 1903: 80). Ya en 1904 *El Diario* (Salamanca), en "Nuestro folletín", publica la traducción de su obra más conocida, *Brujas la muerta*, "cuya traducción, la primera en castellano, que nosotros sepamos, está hecha expresamente para *El Diario*" (Anónimo, 1904); de traductor desconocido, se publica diariamente desde el 23 de enero de 1904 (n.º 23) hasta el 15 de febrero de 1904 (n.º 46).

Por un lado, José de Siles, Salvador Rueda y Rodolfo Gil se oponen a una lírica simbolista y decadentista. El texto crítico de Siles sobre el decadentismo, las reflexiones de Rodolfo Gil en *La juventud literaria*, y el artículo "La poesía nueva", firmado por Rueda, con el seudónimo Quioquiap, que contiene unos versos traducidos de "Le cœur de l'eau" (*Le règne du silence*, 1891) de Rodenbach, son una difusión de la nueva poesía francesa para reprobarla.

Por otro lado, los tres poetas traducen al español la estética simbolista cuando se manifiestan en contra de la misma para que no manche las letras españolas. Siles y Gil parecen dejar a un lado sus juicios críticos a la hora de traducir, y Rueda, como hizo García-Ramón, utiliza la traducción para reforzar su pensamiento negativo sobre la poética que traduce.

La atracción hacia el núcleo económico y cultural (y, por tanto, literario) europeo se manifiesta en unos lectores de la literatura francesa que participan en la recepción y en la difusión de las nuevas estéticas extranjeras: la insistencia, por parte de esta crítica reaccionaria, en desmarcar a la poesía española de la lírica simbolista-decadentista y comunicarlo textualmente no hace otra cosa que alimentar el monstruo que temían y que acabará ocupando una posición central en el sistema poético español.

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (1886). "Lecturas". *La Ilustración Ibérica*, 183 (3 de julio), p. 422.

— (1893a). "Vivos y muertos: Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza". *Madrid Cómico*, 566 (23 de diciembre), p. 3.

— (1893b). "Vivos y muertos: Salvador Rueda (Conclusión)". *Madrid Cómico*, 567 (30 de diciembre), p. 3.

Albaladejo, Tomás (2005). "Especificidad del texto literario y traducción". En: Gonzalo García, Consuelo; García Yebra, Valentín (eds.). *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 45-58.

Alonso Cortés, Narciso (1943). "Armonía y emoción en Salvador Rueda". *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, n.º 7, pp. 36-48.

Anónimo (1904). "Nuestro folletín". *El Diario*, 21 (21 de enero), p. 3.

Antón, Fernando Luis de (1893). "La literatura decadente". *La Ilustración Nacional*, 26 (16 de septiembre), p. 406.

Bernárdez, Enrique (2011). "Tres cuentos de H. Ch. Andersen, en traducción de Leopoldo García Ramón (¿1880?)". En: Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.). *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Berna: Peter Lang, pp. 329-338.

Cardwell, Richard A. (1995). "Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España". En: Issorel, Jacques (ed.). *El cisne y la paloma*. Perpignan: CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 19-46.

Catulo [véase *Pérez de Ayala, Ramón*].

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Cuevas, Cristóbal (1989). "Ensayo introductorio". En: Cuevas, Cristóbal (ed.). *Gran Antología. Salvador Rueda*. Vol. I. Málaga: Arguval, pp. XIX-CLI.

Díez-Canedo, Enrique; Fortún, Fernando (1913). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento.

García-Ramón, Leopoldo (1886). "Cartas de París". *Revista Contemporánea*, LXIV (octubre-noviembre-diciembre). Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, pp. 155-167.

Gil, Rodolfo (1897). *Oro de ley*. Madrid: Hijos de J. A. García.

— (1900). *La juventud literaria*. Granada: Imprenta de *El Defensor de Granada*.

— (1919). *Mirtos*. Madrid: Imprenta Alemana.

Gullón, Ricardo (1990). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza.

Kronik, John W. (1987). "Influencias francesas en la génesis del modernismo". En: Carnero, Guillermo (ed.). *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba: Diputación Provincial, pp. 35-51.

Loumo, Noël (1886). *Vers de couleurs*. París: L. Vanier.

Moréas, Jean (1884). *Les Syrtes*. París: L. Vanier.

Ocampos Palomar, Emilio José (2017). "José de Siles y sus antologías de poesía traducida". En: Lafarga, Francisco (ed.). *La traducción fragmentaria: su lugar en antologías y revistas (1898-1936)*. Madrid: Guillermo Escolar, pp. 107-119.

— (2022). "'La semilla y no el viento'. La postura de Salvador Rueda ante la traducción poética a través de su epistolario (1906-1907)". En: Benvenuto, Mario, *et al*. (eds.). *Estudios de lingüística y literatura: estilo, crítica y traducción en el siglo XIX*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 309-328.

Ozaeta, María Rosario (2007). "En torno a la traducción de un relato de Maupassant: Sur l'eau". *Anales de Filología Francesa*, 15, pp. 205-220.

Palenque, Marta (1993). "Introducción". En: Rueda, Salvador. *El ritmo*. Exeter: University of Exeter Press, pp. 5-49.

— (2002). "Salvador Rueda, director de *La Gran Vía* (1894-1895) y la renovación poética finisecular". *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 15, 1, pp. 31-54. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=522.

Pegenaute, Luis (2020). "Poética de la traducción poética en el siglo XIX español". En: Goñi Pérez, José Manuel; Fuente Ballesteros, Ricardo de la (eds.). *Poesía y traducción en el siglo XIX hispánico*. Berlín: Peter Lang, pp. 13-34.

Pérez de Ayala, Ramón [Catulo] (1903). "Georges Rodembach [*sic*]. Campanas del domingo". *Helios*, I (abril), p. 80.

Quioquiap [véase *Rueda, Salvador de*].

Rueda, Salvador (1894a). *El ritmo. Crítica contemporánea*. Madrid: Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández.

— (1894b). "Reina y Grilo". *La Gran Vía*, 76 (9 de diciembre), p. 9.

Rueda, Salvador [Quioquiap] (1895). "La poesía nueva". *La Gran Vía*, 87 (24 de febrero), p. 9.

Ruiz Casanova, José Francisco (2011). *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.

Rodenbach, Georges (1891). *Le règne du silence*. París: Bibliothèque-Charpentier.
Siles, José de (1879). *Lamentaciones. Poesías*. Madrid: A. Flórez y Compañía.
— (1893a). "Los poetas de hoy". *La Ilustración Nacional*, 21 (26 de julio), p. 327.
— (1893b). "Los poetas de hoy". *La Ilustración Nacional*, 22 (6 de agosto), pp. 342-343.
— (1893c). "Los decadentes". *La Ilustración Nacional*, 25 (6 de septiembre), pp. 388-390.
— (1898). *Noches de insomnio. Imágenes, fantasías (1880)*. Madrid: M. Romero, Impresor.
— (1903a). *Los fantasmas del mundo. Poemas de la realidad y la fantasía*. Madrid: R. Velasco.
— (1903b). "Los limbos (de G. Rodenbach)". *Pluma y Lápiz*, 160, p. 12.
— (1905a). *Los fantasmas del mundo*. 2.ª ed. Madrid: Imprenta de Felipe Marqués.
— (1905b). *El carnaval eterno. Sátiras*. Madrid: Antonio Marzo.
Thion Soriano-Mollá, Dolores (2010-2011). "A Emilia Pardo Bazán, de Leopoldo García Ramón. Sociabilidad literaria y cooperación en *La España Moderna*". *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 8, pp. 187-204.
Valera, Juan (1854). "El Romanticismo en España, y de Espronceda". *Revista de Ambos Mundos*, II. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, pp. 610-630.
— (1891a). "Disonancias y armonías de la moral y de la estética. I". *La España Moderna (Revista Ibero-americana)*, XXVII (marzo). Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, pp. 95-108.
— (1891b). "Disonancias y armonías de la moral y de la estética. II". *La España Moderna (Revista Ibero-americana)*, XXVIII (abril). Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, pp. 125-135.
— (1902). *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*. Vols. I y IV. Madrid: Fernando Fe.
Vielé-Griffin, Francis (1893). *La Chevauchée d'Yeldis et autres poèmes (1892)*. París: Léon Vanier.
Unamuno, Miguel de (1957). *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.

¿Escribir/leer con sambenitos? La disociación entre teoría y praxis escritural en la obra de Concepción Gimeno de Flaquer[1]

Antonio Francisco Pedrós-Gascón
Colorado State University

El todo es más que la suma de sus partes
Aristóteles, *Metafísica*

María Concepción Pilar Loreto Laura Rufina Gimeno Gil, conocida como Concepción Gimeno de Flaquer, nació en Alcañiz en 1850. Como documenta Margarita Pintos en su hermosa biografía *Concepción Gimeno de Flaquer: del* sí *de las niñas al* yo *de las mujeres* (Pintos, 2016), Gimeno se formó académicamente en Zaragoza, donde estudió en la Escuela Normal de Maestras con la oscense Gregoria Brun, una de las precursoras de la educación femenina en Aragón, a quien recuerda cariñosísimamente en "La maestra" (Gimeno, 1877).

Gimeno llegó a Madrid durante el periodo del Sexenio liberal, que fue un acicate de la escritura femenina en España gracias, entre otras, a la libertad de prensa que se concedió con la nueva constitución y la visibilidad que tuvieron asociaciones liberales como la masonería, alrededor de la cual surgió el primer proyecto editorial de la alcañizana, *La Ilustración de la Mujer* —revista que dirigió entre 1873 y 1875 pero de la que no se ha conservado ningún número de los que salieron con ella como directora.

En 2008 reseñaba Simón Palmer lo siguiente:

> A medida que se conocen mejor las biografías de las mujeres independientes en aquel tiempo queda en evidencia la imposibilidad de unir sus modelos femeninos literarios a su conducta privada, ya que se da la paradoja de que escritoras claramente conservadoras, como Sofía Casanova, Concha Espina o Eva Canel, llevaron una vida avanzada incluso desde la óptica actual (Simón Palmer, 2008: 390).

1. Este trabajo es parte del proyecto "Género, violencia, representación. Los textos de creación en la prensa femenina peninsular" (PID2020-113138GB-100), financiado por MICIN/AEI/10.13039/50110001103.

En la línea de esta idea de Simón Palmer, en este artículo se aborda la disonancia entre teoría y praxis que ella identificaba, tomando como base la producción temprana de Gimeno durante el Sexenio liberal, que se contrasta con la de la Restauración y el Porfiriato. Esa disonancia entre discurso público y praxis privada lleva a formular una serie de preguntas sobre qué puede haber detrás de lo que a simple vista parecerían meras contradicciones o hipocresía, y sobre todo cómo debemos aproximarnos a las mismas desde la crítica.

1. ¿Pronunciamientos ortodoxos con praxis heterodoxas?

Ponderar lo que este periodo del Sexenio implicó en la conformación de estas escritoras, y sopesar las enseñanzas que del mismo recibieron, es una labor necesaria para poder entender holísticamente la producción tanto coetánea como posterior de las mismas, pues de lo contrario corremos el riesgo de convertir a muchas de estas mujeres en figuras incongruentes. ¿Cómo cuadrar que mujeres como Gimeno se pronuncien constantemente durante la Restauración en sus ensayos más conocidos con un tono ortodoxo y catequizante —que machaconamente insiste en las virtudes del cristianismo, la ejemplaridad de la Iglesia, etc.— con el hecho de que esas mismas personas no mostraron remilgos en participar e incluso dirigir medios cercanos a la masonería durante el Sexenio? El caso de Gimeno es paradigmático: no solo va a dirigir *La Ilustración de la Mujer, Órgano de la Asociación Benéfica de Señoras La Estrella de los Pobres* —que Simón Palmer encuadra en la masonería (2001)—, sino que además debió de entrar en la sociedad mexicana de la mano de la baronesa de Wilson (Pedrós-Gascón, 2022a: 88), y pronto se convirtió en una figura periodística de primer orden en el México del General Porfirio Díaz —también masón—, quien sostuvo financieramente sus proyectos editoriales tanto en México como en España durante décadas (Bonilla de León, 2014: 161; Pedrós-Gascón, 2022b: 55).

Volviendo al Sexenio, antes de dirigir ese primer proyecto —*La Ilustración de la Mujer*—, Concepción Gimeno colaboró en *El Argos: Periódico Político*, donde publicó "A las sacerdotisas de la moda" (1871a), "A mi adorada hermana Rosario" (1871b), "Carta a Natalia" (1872a) y "Primavera y otoño del corazón" (1872b) con su nombre real; como Vestina firmó el cuento "La flor y la perla del Edén" (1871c); y publicó tres artículos de "Variedades" (1871d, 1871e, 1871f), que firmó como X el primero, y Z los dos últimos.[2] El referido cuento "La flor y

2. Como acreditan Rogers y Lapuente (1977: 543) y Ruiz Casteñeda y Márquez Acevedo (2000: 331-332), X, F, Z y Vestina fueron seudónimos habituales que usó Gimeno a lo largo de su vida. A estos hay que añadir, entre otros, Cop —apócope de Concepción Pilar— y Luz de la Fuente y García —nombre de su sobrina por parte de Rosario, recién nacida—, que usó en México (Pedrós-Gascón, 2022a: 53, 56), o de nuevo en España el de Vizcondesa de Clairmont —que ya había identificado Rideout (2017: 165, n. 347) en su tesis doctoral— y el de Vizcondesa de Chateau d'Eau (Pedrós-Gascón, 2022b: 101).

la perla del Edén" apareció de nuevo publicado en 1883, pero firmado esa vez con el nombre de su marido, Francisco de Paula Flaquer (1883b). A saber cuántos textos más firmados por él serán en realidad de ella.

Cuando el rotativo madrileño *El Argos* cambió su nombre por *El Debate: Periódico de la Tarde*, la autora publicó con su nombre "La mujer y el álbum" (1872c) y "La felicidad" (1872e); y tres textos de "Variedades" (1872d, 1872f, 1872g) de nuevo con el pseudónimo X. Estos tres últimos son excepcionales en la producción de Gimeno: en ellos la autora entra, protegida bajo el pseudónimo, a hablar de asuntos relacionados con el delicado momento político nacional que se estaba viviendo. Protegida bajo esa careta, la autora muestra sus filias borbónicas y su absoluto desdén por el proyecto parlamentario de Amadeo de Saboya. El primero de esos textos aparece en mayo y se titula "Variedades. Desahogos primaverales" (1872d) y es un satírico ataque a ese sistema parlamentario, con referencias a figuras del momento, como Manuel (Ruiz Zorrilla) —que al mes siguiente volvería a ser nombrado presidente del Consejo de Ministros—, a quien parece ir dirigida la frase "Los amigos del trono y de la dinastía responderán siempre a la voz del patriotismo. | Las mayorías parlamentarias darán nuevas pruebas de su unidad y de su cohesión" (Gimeno, 1872d: 4).

El segundo de los textos, de junio de 1872, se titula "Variedades. Ahí están". Como el anterior, es un ataque al sistema parlamentario y una defensa del modelo isabelino, como ilustra con claridad esta oración proveniente de los primeros párrafos del mismo: "Conocemos en este país unos políticos nuevos que dan lecciones a los reyes y órdenes a los pueblos, que *hacen* historia, y parodian política, que escriben definiciones, y se retratan a la pluma, comen en Fornos y beben a última hora en una especie de casino" (1872f: 4).

El último es una reseña sobre la edición de *Oraciones escogidas de Demóstenes*, de Arcadio Roda, cuya publicación sirve para veladamente volver a atacar el débil sistema parlamentario:

> Hoy, que la fiebre de las mudanzas políticas ha llegado hasta el extremo lamentable de producir un partido que, exagerando un sentimiento humanitario, aspira a abolir todo sentimiento de nacionalidad; hoy que se perturban y confunden las más elementales ideas de derecho y de justicia, soñando en una igualdad quimérica; [...] hoy, repetimos, todo esfuerzo que tienda a contener este desorden, será digno del apoyo y las alabanzas de los hombres sensatos (1872g: 6).

¿Cómo entender que, en los artículos y libros que ella escribe durante todo este último tercio del siglo XIX, reclame que "las mujeres ni entendemos ni queremos entender de política" (Gimeno, 1884a: 71), mas en el momento en que escribe bajo seudónimo ella sí entre en esa arena? Estos tres textos son la antítesis de esa imagen que Gimeno se va a encargar de sacar adelante en sus proyectos editoriales durante la Restauración: ese ideal ángel del hogar isabelino que reclama la mejoría de la situación de la mujer en el marco del hogar, dejando lo polí-

tico para el hombre, como le demarcaba el académico Leopoldo Augusto de Cueto en la carta-prólogo a *La mujer española:* "Fuera de la familia está la *mujer política*, y la mujer política es una de las cosas más anómalas, irrisorias e inadecuadas que ha creado la vanidad moderna" (Cueto, 1877: 13).

La reclamación abierta de lo político no la va a hacer Gimeno hasta entrado ya el siglo XX, principalmente a su vuelta de Italia, cuando Gimeno reclama por primera vez el voto femenino (1906), aunque rozan claramente en lo político escritos como "Crónica mexicana" (Gimeno, 1884a) —donde bajo el seudónimo Vestina pedía que se liberara de prisión al general Riva Palacio, preso en Santiago de Tlatelolco por conspiración— o el cáustico "La psicología" (1889), que publicó —esta vez sí, con su nombre— cuando metieron a su marido en la cárcel en México (Pintos, 2016: 119-122; Pedrós-Gascón, 2022b: 64).

2. "Sé cuán enemiga eres de la novela..."

He aquí un segundo ejemplo que traer a colación. De nuevo durante el Sexenio, publica Gimeno su primera novela, *Victorina o heroísmo del corazón*, que apareció primero en entregas en el periódico *La Época*, de Madrid (1973a), y ese mismo año como dos volúmenes, también en Madrid, en la Imprenta de la Asociación del Arte de Imprimir (1873b). El texto está digitalizado y accesible en PDF en la Biblioteca Nacional de España. Durante la preparación de materiales para una exposición que en su pueblo natal se dedicó a Gimeno en 2022, tuve acceso a una copia del primer volumen de *Victorina* que posee el Archivo Municipal de Alcañiz. La sorpresa fue mayúscula al abrir ese volumen, pues posee una dedicatoria a su entrada de la que la edición digital carece:

> A MI ADORADA MADRE
> Sé cuán enemiga eres de la novela, y sin embargo no vacilo en dedicarte una.
> Hay flores que deslumbran por sus brillantes matices a pesar de llevar en cáliz mortífero veneno, lo mismo sucede con algunos libros.
> El autor que vierte en sus obras el tósigo de las malas ideas es un malvado, porque envenena el alma, y envenenar el alma es el mayor de los crímenes.
> El libro que te ofrezco puede colocarlo una madre SEVERA en la biblioteca de sus hijas, firme en la convicción de que no ha de arrancar a la corona de la inocencia una sola hoja, ni ha de rasgar un solo pliegue al purísimo cendal del candor.
> ¡Solo así podría yo consagrarte esta obra!
> ¿Qué mano aleve se atreverá a destrozar la guirnalda de azucenas que circunda los pensamientos de una criatura, en los albores de edad temprana?
> . . . . . .
> ¡Madre querida! Si encuentras en estas páginas perfumes y armonías, admítelas gozosa, pues a ti las dirige el corazón apasionado de tu hija
> CONCEPCIÓN (Gimeno, 1873b, [s.n.]).

Sobresale en esta dedicatoria a Francisca Gil el uso del adjetivo "severa" —escrito en mayúsculas en el original—.[3] Debe comprenderse que *Victorina* se publica cuando Gimeno es todavía menor legalmente —tenía veintidós años y medio—, y se haya por ello atada a la autoridad de Francisca, "SEVERA" madre que —por el tono del prólogo— veía con malos ojos la condición literata de su hija, y más aún que escribiera novela, género tan demonizado en los biempensantes círculos católicos. La muy tradicional Francisca —hija y viuda de militares— es la lectora ideal y censora simbólica de esa primera novela, y muestra el imposible objetivo de Gimeno, que buscaba agradar la tradición más ultramontana católica a la vez que mover tímidamente a la mujer hacia la modernidad, con la vida de la protagonista como síntesis de ese irresoluble nudo gordiano. Parece evidente que, aunque esta primera, y única, dedicatoria a su madre intentó granjearse su complicidad, la publicación de la novela no debió de ser del gusto de aquella, pues el siguiente texto creativo de Gimeno —*El doctor alemán* (Gimeno, 1880a)— no vio la luz hasta después de casada con Francisco de Paula Flaquer, si bien un primer manuscrito estaba concluido a finales de 1873, puesto que apareció en prensa su prólogo como anuncio de inmediata publicación (Paz, 1874).

Sintomático de lo tortuosa que debió de ser esa relación familiar es que —como indicaba Pintos en su biografía (Pintos, 2016: 155)— ni Francisca ni su medio hermano Máximo asistieron a la boda de Gimeno, en Madrid en 1879, y solo lo hizo su media hermana Rosario.

Liberada de esa rémora materna con su matrimonio con Francisco de Paula, comienza a manifestarse una diferencia entre el idealismo que la autora practicaba en *Victorina* o en *El doctor alemán* —escritas ambas en un mismo periodo con Francisca como receptor simbólico— y el de sus obras mexicanas de la siguiente década: *Suplicio de una coqueta* (1885) —revisada como *¿Culpa o expiación?* (1890)— y las noveletas en fascículos *Maura* (1888a) y *Sofía* (1888b), que aunque todavía ancladas en un cierto idealismo flirtean con menor disimulo con tropos naturalistas y deterministas, razón por la cual va a recibir Gimeno críticas, entre otros, de Juan Valera (1888).

3. La mujer literata, *contradictio in terminis*

Un problema similar al que antes identificaba Simón Palmer —"queda en evidencia la imposibilidad de unir sus modelos femeninos literarios a su conducta

3. El vocablo lo utiliza la alcañizana igualmente para hablar de Gregoria Brun —su maestra de Zaragoza, en *La mujer española* (1877)—: "Como en la infancia lo más leve nos impresiona vivamente, la suave severidad de mi directora, su noble altivez, su dignidad y hasta su belleza escultural, contribuían a formar en mi fantasía una ilusión que me la hacía considerar como un ser superior, castigado a vivir en la tierra; como un ser algo más que mujer, cual una divinidad de los antiguos tiempos" (Gimeno, 1877: 179). Nótese que su madre es "SEVERA" con mayúsculas y sin paliativos; Gregoria Brun es, sin embargo, ejemplo de "suave severidad".

privada"— se encuentra cuando estudiamos el realismo que se predica versus el que se practica, y especialmente en la figura de la letraherida: entre cómo se habla de ella en ensayos[4] y cómo aparece, o es evitada, en sus novelas.

En 2002 María de los Ángeles Ayala, una de las pioneras que ayudó a la recuperación de la alcañizana en las letras actuales, reseñaba la doble articulación de la obra de Gimeno —ella usa la expresión "doble plano"— diciendo: "Así, desde un doble plano, el ensayo y la ficción, Concepción ofrece en el conjunto de su obra una línea coherente de defensa y lucha por mejorar la situación de inferioridad en la que se encuentra la mujer frente al hombre" (Ayala, 2002: 13-14). Comparto con Ayala la idea de una articulación con doble plano, mas considero que, aunque semejantes y básicamente complementarios, ambos planos son significativamente desiguales —al menos hasta *Una Eva moderna* (1909), su novela de plenitud—, diferencia que deja traslucir las aporías discursivas que confronta Gimeno al tener que ganarse para su proyecto la complicidad y el apoyo tanto de tradicionalistas, ejemplificados en su propia madre, como de acomodados aristócratas o burgueses.

Tanto en *Victorina* como en sus obras subsiguientes, las protagonistas pertenecen a clases sociales medias-altas, y viven rodeadas de gente de artes y letras, practicando ellas mismas la lectura —a excepción de Cándida, que proviene de esa clase, pero a la que la muerte de su padre ha dejado en la ruina, y apenas sabe leer—. La muy ideal Victorina se aproxima a la literatura a través de la recitación de poemas, es decir, que no produce sino que reproduce lo que otros escriben. Ella no practica la escritura literaria propiamente —de poemas o cuentos— sino la epistolar, y esto casi exclusivamente con amados, como Mario, o confidentes, como su tía. Estas mujeres de sus novelas son exclusivamente consumidoras de literatura, replican el gusto del otro, nunca son agentes, algo que contrasta con la vehemente defensa de la mujer que escribe que aparece en sus ensayos. ¿Cómo explicarnos esta contradicción? La interdicción social decimonónica del "no escribirás" —contra la que Gimeno se levanta en sus briosos ensayos, al igual que otras personas— parece recibir patente de corso en sus textos creativos que semejan proscribir el *vicio* de la escritura, pues el ejercicio de la escritura, y también de la lectura si no está guiada, se entendía como un peligro para la domesticidad de la mujer.

Al conceder ese terreno en su narrativa, Gimeno parece aceptar o establecer dos campos marcadamente distintos de praxis feminista, cuestión que parece implicar una concesión que conlleva enormes consecuencias. Así, en las novelas —género popular que tiene una creciente comunidad lectora entre las mujeres de las clases medias-bajas, que comienzan a tener acceso a la educación— Gimeno ejemplifica una visión mucho más normativa de la realidad, catequizante incluso, mien-

4. Textos de Gimeno que abordan la figura de la mujer escritora del siglo XIX serían, entre otros, "La mujer y el poeta" (1872h), "La gloria y el oro" (1881) y "La literata" (1883b).

tras que en sus ensayos —que debido a su naturaleza suelen tener menos lectores provenientes de las clases populares— busca la persuasión del lector mediante la discusión de las iniquidades que afrontan las mujeres en la sociedad. A esta marcada división por clase social de las comunidades lectoras se puede unir también la genérica: mientras que la lectura de la novela isabelina es de consumo eminentemente femenino, la lectura de artículos en periódicos solía estar dominada por varones, salvo en prensa específicamente femenina, como *El Correo de la Moda*.

El tipo de lector de cada uno de estos modelos ilustra un diferente código escritural, dando lugar a lo que podríamos considerar o bien una marcada diglosia en la obra de la aragonesa, o bien un feminismo de dos velocidades —ejemplo del pragmatismo y tacticismo de Gimeno—, que marca dos campos de acción diferenciada según la clase social de los lectores: las clases medias-altas —en la que participan también los lectores masculinos—, más educadas, ven un modelo feminista más avanzado e intelectual en los artículos, que responde a ideas que engarzan con el pensamiento liberal burgués, mientras que los textos de creación dan muestra de un modelo más tradicional que delimita el impacto del feminismo en las clases bajas al ámbito eminentemente doméstico, dentro de los cauces de la maternidad y lo afectivo. Esta realidad podría considerarse equivalente a la que Tsuchiya identifica en el caso de Pardo Bazán con su novela *La Tribuna*.[5]

El tono polemista-progresista de los ensayos que caracteriza a la autora se rebaja en su obra narrativa, que, aunque denuncia que la mujer moderna puede escribir sin perder su feminidad, parece mermar dicha premisa en las novelas, donde la voluntad de ganarse el favor del tradicionalismo está en su base. Esta praxis, que ilustra claramente con estas mujeres que hablan y reclaman la complicidad de sus amados, delinea la frontera del feminismo de Gimeno en este periodo: dar voz a la mujer dentro de la familia, dentro del ámbito privado, reduciendo a un mínimo, al menos por el momento, el impacto en lo público/social, más aún en aquellos productos que puedan llegar a ser consumidos por las clases populares.

4. "Los atrevimientos del pensar propio"

Durante su estancia en París apareció publicada en Zaragoza su segunda novela, *El doctor alemán* (1880a). *El doctor alemán* es un texto singular en la producción

5. "It is, therefore, crucial, when reading the prologue of *La Tribuna*, to consider the problematic positioning of Pardo Bazán's rhetorical defence, which is inflected not only by gender but by class. Beyond her efforts to assert the authority as a practitioner of the new and controversial aesthetic of naturalism, she seeks to establish a distinction between, on the one hand, an enlightened bourgeois reader whom she constructs in her own image, and is identified rhetorically with the 'vigor analítico' (analytic vigour; 57) of masculine style, and, on the other, an intellectually impressionable feminized reader represented by the working-class woman" (Tsuchiya, 2011: 110).

de Gimeno por su enredo cervantino de final feliz, en el que la Alquería del Loco semeja una nueva venta manchega en la que se suceden equívocos de identidades y géneros. Como en las novelas ejemplares cervantinas, el texto juega con enredos e intrigas, reencuentros de personajes, duelos y final feliz con bodas múltiples; pero, a diferencia del áureo original, *El doctor alemán* tiene un marcado tono doctrinal-catequizante que insiste en la función de la mujer como ancla de la fe dentro de la pareja: "sobre todo tiene un fin filosófico e instruye verdaderamente al deleitar. El amor es el hermano de la fe: quien cree ama, y a la segunda se llega por el primero" (Pardo y Pérez, 1880: 2).

Al final del libro Aurora cura el progresismo del doctor Harlez, cuyo "ateísmo" ponía en riesgo la nación católica española, de la que la familia es piedra angular. Pese a la continua verbalización de dicho motivo —la idea de que la fe católica es el medio de salvación de la sociedad—, la novela recibió críticas desde la ortodoxia por inmoralidad y falta de verosimilitud, al ser una mujer quien tomaba a su cargo la venganza de su hermana, y así lo denuncia Pardo y Pérez en 1880. Que el problema de falta de verosimilitud se singularice en Hersilia, por ejemplo, y no en la igualmente inverosímil, pero piadosa, historia de Serafín trasluce por dónde vienen los tiros: el crítico Pardo y Pérez iguala prescriptivamente verosimilitud con idealismo católico, dejando al aire el armazón ortodoxo que prohíbe a estas mujeres cuestionar los roles genéricos que autores como Zayas o Cervantes pudieron efectuar en otra época.

La crítica contra el naturalismo francés desde los medios católicos, de la que la propia Gimeno participó en textos como "Influencia de la novela" (1880b),[6] pasa factura también a mujeres como ella en el momento en que sus personajes dejan de responder a lo que constrictivamente se juzga apropiado para ellas desde un filtro ortodoxo. Como se puede inferir fácilmente, la prescripción contra el naturalismo se debe no solo a los ambientes sórdidos, sino también al hecho de presentar mujeres que rompen con los corsés patriarcales, razón por la cual estas mujeres de *El doctor alemán* huelen a falso converso para estos censores modernos, aunque sean en muchos aspectos ejemplo de virtud cristiana, pues no encajan en los modelos de domesticidad. Para poder llevar adelante sus proyectos, mujeres como Gimeno debían hacer público acto de fe de unos preceptos que buscaban encauzar su escritura tanto moral como estilísticamente, con auténtico celo inquisitorial.

En *Suplicio de una coqueta*, su tercera novela, se desarrolla una querella sobre el naturalismo francés, cuestión que Gimeno integraba también en sus novelas anteriores. Como ocurre con otros autores católicos, para la Gimeno ex cátedra el naturalismo es un estilo inmoral e inapropiado para la cultura hispana,

6. El texto apareció luego revisado como "Influencia de la novela en la imaginación de la mujer" (Gimeno, 1883c), y sobre el naturalismo diserta también en "La poesía y el naturalismo en el siglo XIX" (Gimeno, 1884b), o en su texto/carta abierta a Juan Valera "Inmoralidad de la novela y el drama contemporáneos" (Gimeno, 1886).

para la que prescribe un realismo más moralizante, tal y como se expone en el "Prospecto" de *El Álbum de la Mujer* de 1884, donde con tono quijotesco se reclama "desterrar las corruptoras novelas que tanto perjudican a la juventud" (Anónimo, 1884: 355), proponiendo contrarrestar la perniciosa influencia francesa del naturalismo con un modelo netamente hispano.

Tras la experiencia de los ataques que recibió *El doctor*, donde desde un pensamiento ortodoxo católico se le afeaban actitudes consideradas impropias de una mujer en el personaje de Hersilia, la autora anuncia a navegantes —en lo que se puede entender como una superación de las limitaciones que se había autoimpuesto durante la década anterior— que ya no busca retratar figuras perfectas, sino personas de carne y hueso:

> ¡Lector paciente! No quiero escribir un extenso prólogo para demostrarte que el género realista responde a una necesidad de nuestros días, ni esforzarme en encomiártelo con frases ampulosas y alambicadas a semejanza de algunos de sus cultivadores, ni disculparme de los atrevimientos a que obliga, por dos razones: primera, porque te considero ilustrado y temería lastimar tu amor propio diciéndote que la novela debe reflejar la época en que se escribe, cosa que tú sabes muy bien; segunda, porque era entrar de un modo vergonzante en el campo del realismo, lo cual equivale a desacreditar la mejor teoría. Mis cuatro palabras, que ya van siendo más de cuatro, tienen por objeto decirte que no busques en los personajes de mi obra la inmaculada pureza de los ángeles ni la clásica perfección de las estatuas griegas, porque son seres humanos compuestos de grandeza y miseria, seres que sienten el hervor de la sangre en las venas.
>
> Ruégote olvides mi personalidad para que no te hiera ver el escalpelo anatómico en mano femenina, y te deseo no sea el *Suplicio de una coqueta*, el suplicio tuyo, lo cual se convertiría en suplicio de *La Autora* (Gimeno, 1885: v-vi).

Aunque no va a escribir una obra naturalista sus personajes distan de ser santas que caminan gozosas al martirio, paliando el prescriptivo marco idealizante de las doctrinales protagonistas anteriores a su estancia en México. Este nuevo realismo de Gimeno, con una mujer mucho menos ideal que las anteriores —una humana que siente el hervor de la sangre en las venas—, no gustó en demasía a Juan Valera, quien tras reconocerle a la autora "que en su novela de vd. no hallo ningún atrevimiento censurable, y aún añadiré que las escenas algo vivas están narradas con los términos más pulcros y hábiles", pasa a atacar la novela por sus otros "atrevimientos":

> En los atrevimientos del pensar propio es donde quizás hallaría yo en vd. algo que censurar. Vd. quiere ser atrevida y decir lo que piensa y siente: su conciencia y la conciencia de vd. tiene razón, le asegura que nada de lo que vd. siente y piensa es vergonzoso, sino al revés, laudable, recto y bueno. Y sin embargo (y este es el grande escollo

> que tienen que evitar las mujeres que escriben) el temor de que algún hipocritón la tilde a vd. de desenvuelta, o el susto de que otras mujeres tiren a poner en solfa la que vd. dice, contiene, o mejor diré tuerce el pensamiento de vd., y tal vez lo desfigura y falsea: por donde viene vd. a caer en lo que apellidan *convencional.*
>
> [...] Los personajes son tan buenos todos, que más no puede ser, y como ocurren tantas desventuras, resulta la novela pesimista, y Dios, el destino o lo que sea, un tirano.
>
> [...] El suplicio impuesto después a Margarita es injusto y cruel a todas luces, y si fue la Providencia quien le impuso, la Providencia hizo muy mal.
>
> [...] Interpretando las ideas de cierto modo todo tiene malicia. Una pasión, tal como la de Margarita, es más inmoral vencida que satisfecha [...]. Hay además cierta inmoralidad inmensa y solapada en estos heroísmos de virtud. Suponiendo pasiones fatales, irresistibles, sin culpa, sin voluntad casi, en quien las siente, y venidas o nacidas en él o en ella por ciego *determinismo* (Valera, 1888: 34; cursivas en el original).

Las últimas frases de Valera dejan vislumbrar claramente el problema que esta obra de Gimeno representaba a los ojos del crítico cordobés: pese a su marcadísimo elemento católico, la obra le parece un heterodoxo tipo de naturalismo bajo otro nombre, como el uso de la palabra "determinismo" sugiere. No importaba cuántos actos de fe hubiera hecho la autora en contra del naturalismo —incluso en el prólogo, poniendo la venda ya antes de la herida—, los textos en los que la mujer desborde los insuficientes moldes que le prescribe el sistema literario, del que Valera era uno de los pilares más visibles y reconocibles internacionalmente, la hacen de inmediato sospechosa de herejía literaria.[7]

5. "Y si fue la Providencia quien le impuso, la Providencia hizo muy mal"

Las dos últimas noveletas de este periodo porfiriano y de la Restauración van a ser *Maura* y *Sofía*, publicadas ambas por entregas en 1888. Como en *Suplicio*, en *Sofía* de nuevo la protagonista es una mujer casada, pero no por amor, sino "por obedecer a sus padres", con Zarzamendi, un rico propietario de San Luis Potosí, un "Católico chapado a la antigua [...] Jansenista en moral, no transigía en silogismos, paradojas o sutilezas del ingenio" (1888c: 48). De ese matrimonio

7. Es interesante marcar que en México, para el muy católico Antonio P. Moreno —que publica una carta en *La Voz de México*, donde compara la obra de Gimeno con un texto de Pedro Antonio de Alarcón titulado *La pródiga*—, su obra era claramente moral, a diferencia de la de Alarcón: "La Margarita de vd. era creyente y tenía la honra y la moralidad en alta estima. La Julia de Alarcón era atea, y el día en que su última pasión se malogró, buscó en el suicidio la paz de una vida que ella misma hizo infeliz [...]. En una palabra, la obra de Alarcón es inmoral" (Moreno 1885: 1).

nace una hija, Guadalupe, que sufre accesos epilépticos. En esta novela también vuelve Gimeno a incidir en la disputa sobre el naturalismo, esta vez mediante una conversación en el barco entre el capitán Sanjurjo y Sofía, quien, en uno de los juicios más ecuánimes que se pueden leer en Gimeno sobre este tipo de escritura, considera:

> El naturalismo, en el buen sentido de la palabra, ha existido siempre en las obras de los grandes maestros, porque no puede haber obra perfecta si se falsea su base, que debe ser la verdad, la cual tiene que buscarse en la naturaleza. Hoy estamos dominados por la manía de la exageración y queremos llevar las cosas al último extremo (1888c: 104).

La novela concluye con un *deus ex machina* en el que mueren tanto Guadalupe, de uno de sus ataques, como Zarzamendi, en un accidente de caza, liberando a Sofía de sus obligaciones matrimoniales, y dando sorprendente lugar al segundo final feliz de sus novelas: Sofía se une a Víctor y "Algún tiempo después otra Lupe vino a prodigarle infantiles caricias cicatrizando las heridas de su corazón" (1888c: 120). Viendo cómo "los atrevimientos del pensar propio" de Gimeno en *Suplicio* habían hecho clamar a Valera que había una "cierta inmoralidad inmensa y solapada" (Valera, 1888: 34), uno solo puede imaginar la reacción que un final como el de esta novela, en el que la Providencia parece corregir faltas del pasado mediante la muerte del marido y la hija, habría despertado en el crítico cordobés.

Los ejemplos que se han presentado a lo largo de este artículo justifican que, cual Simón —o más recientemente Jennifer Smith sobre a la figura de Pardo Bazán—, nos preguntemos si fueron realmente tan tradicionalistas estas mujeres representativas de esa literatura de la domesticidad durante la Restauración. Aun reconociendo el elemento clasista que articula sus ensayos y novelas, ¿cuánto no habría más de tacticismo que de opinión real en esas repetidas verbalizaciones del mantra de que la mujer no debía participar en política? ¿Y cuánto debemos continuar basando nuestro entendimiento de Gimeno —y otras coetáneas— en esas manifestaciones en línea con el ortodoxo corsé isabelino del ángel del hogar que pueblan sus artículos y ensayos? O para decirlo aún más claro: ¿cuánto no habrá de forzado acto de fe más que de decisión voluntaria en esos textos doctrinales y ortodoxos que se vieron abocados a escribir estas mujeres si querían ser leídas? Por poner una comparación histórica extrema con el Siglo de Oro: ¿cuánto debemos creer *per se* en las declaraciones doctrinales de reos obligados a vestir sambenito, en lugar de entender sus pronunciamientos dentro de un esquema mayor como episodios de supervivencia o resistencia? ¿Está tal vez miope la crítica cuando sigue leyendo estas declaraciones como muestras auténticas del pensamiento de estas autoras, en lugar de como humillante moneda de peaje que debían pagar para que se perdonara su condición de letraheridas? ¿Cuánto más no son elocuentes los actos de heterodoxia que ellas realizaban que sus declaraciones ortodoxas?

Bibliografía citada

Anónimo (1884). "Prospecto. *El Álbum de la Mujer* en 1885". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Mexicana*, año VI, n.º 26, p. 355.

Ayala, María de los Ángeles (2002). "*La mujer española*, de Concepción Gimeno de Flaquer". En: SLESXIX (eds.). *III Coloquio: Lectora, heroína, autora. (La mujer en la literatura española del siglo XIX, Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX) (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, PPU, pp. 13-21.

Bonilla de León, Laura Edith (2014). *Manuel Caballero: Historia y periodismo en la conformación de una modernidad porfiriana*. México: UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Cueto, Leopoldo Augusto de (1877). "Prólogo". En: Gimeno, Concepción. *La mujer española: Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales, por la señorita Dª Concepción Gimeno, precedidos de una carta-prólogo del académico Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto*. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, pp. 9-25. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000245531 (consulta: 10/2/2020).

Flaquer, Francisco de Paula [véase *Gimeno de Flaquer, Concepción*].

Gimeno de Flaquer, Concepción (1871a). "A las sacerdotisas de la moda". *El Argos: Periódico Político*, I, 23, p. 4.

— (1871b). "A mi adorada hermana Rosario". *El Argos: Periódico Político*, I, 25, p. 4.

Gimeno de Flaquer, Concepción [Vestina] (1871c). "La flor y la perla del Edén (Fantasía)". *El Argos: Periódico Político*, I, 78, p. 4.

Gimeno de Flaquer, Concepción [X] (1871d). "Variedades. Teatro de la Ópera". *El Argos: Periódico Político*, I, 91, p. 4.

Gimeno de Flaquer, Concepción [Z] (1871e). "Variedades. Revista de Madrid". *El Argos: Periódico Político*, I, 128, p. 4.

— (1871f). "Variedades. Revista de Madrid". *El Argos: Periódico Político*, I, 141, p. 4.

Gimeno de Flaquer, Concepción (1872a). "Carta a Natalia". *El Argos: Periódico Político*, II, 145, p. 4.

— (1872b). "Primavera y otoño del corazón". *El Argos: Periódico Político*, II, 189, p. 4.

— (1872c). "La mujer y el álbum". *El Debate: Periódico de la Tarde*, II, 394, p. 4.

Gimeno de Flaquer, Concepción [X] (1872d). "Variedades. Desahogos primaverales". *El Debate: Periódico de la Tarde*, II, 410, p. 4.

Gimeno de Flaquer, Concepción (1872e). "La felicidad". *El Debate: Periódico de la Tarde*, II, 423, p. 4.

Gimeno de Flaquer, Concepción [X] (1872f). "Variedades. Ahí están". *El Debate: Periódico de la Tarde*, II, 429, p. 4.

— (1872g). "Variedades. Oraciones escogidas de Demóstenes". *El Debate: Periódico de la Tarde*, II, 443, p. 6.

Gimeno de Flaquer, Concepción (1872h). "La mujer y el poeta", *La Lira Española: Revista Literaria*, I, 4, pp. 1-3.

— (1873a). "*Victorina. Novela original de la señorita Concepción Jimeno*". *La Época: Periódico Político Diario*, XXV, n.º 7498-7579, p. 1.
— (1873b). *Victorina o heroísmo del corazón. Novela original de la señorita Dª Concepción Gimeno, precedida de un prólogo de Don Ramón Ortega y Frías*. Madrid: Imprenta de la Asociación del Arte de Imprimir. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000246811 (consulta: 8/6/2020).
— (1877). *La mujer española: estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales, por la señorita Dª Concepción Gimeno, precedidos de una carta-prólogo del académico Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto*. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000245531 (consulta: 10/2/2020).
— (1880a). *El doctor alemán*. Zaragoza: Establecimiento Tipográfico de Calisto Ariño.
— (1880b). "Influencia de la novela". *El Mundo Ilustrado: Biblioteca de Familias. Historia, Viajes, Ciencias, Artes, Literatura*, III, 59, pp. 342-344.
— (1881). "La Gloria y el oro". *El Mundo Ilustrado: Biblioteca de Familias. Historia, Viajes, Ciencias, Artes, Literatura*, IV, 87, pp. 458-462.
— (1883a). "La literata". *Diario del Hogar: Periódico de la Familia*, III, 11, 16, p. 1.
Gimeno de Flaquer, Concepción [Flaquer, Francisco de Paula] (1883b). "La flor y la perla del Edén (Apólogo)". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Mexicana*, I, 9, pp. 133-134.
Gimeno de Flaquer, Concepción (1883c). "Influencia de la novela en la imaginación de la mujer". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Mexicana*, V, 18, pp. 172-173.
Gimeno de Flaquer, Concepción [Vestina] (1884a). "Crónica mexicana". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Mexicana*, II, 5, p. 71.
Gimeno de Flaquer, Concepción (1884b). "La poesía y el naturalismo en el siglo XIX". *Diario del Hogar: Periódico de la Familia*, III, 232, p. 1.
— (1885). *Suplicio de una coqueta. Novela original de Concepción Gimeno de Flaquer*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León.
— (1886). "Inmoralidad de la novela y el drama contemporáneos". *La Voz de México: Diario Religioso, Político, Científico y Literario*, XVII, 65 y 66, p. 2.
— (1888a). "*Maura. Novela dedicada a la inteligente y bella dama Carmen Romero Rubio de Díaz por Concepción Gimeno de Flaquer*". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Mexicana*, X, 1-17.
— (1888b). "*Sofía. Novela dedicada a la discreta dama Agustina Castelló de Romero Rubio, por Concepción Gimeno de Flaquer*". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Mexicana*, XI, 1-15.
— (1889). "La Psicología. Conversaciones femeninas". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Americana*, XIII, 10, p. 74.
— (1890). *¿Culpa o expiación? Novela original con retrato y biografía de la autora*. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000125107 (consulta: 16/2/2020).
— (1906). "El sufragio femenino". *El Álbum Ibero-Americano: Literatura, Artes, Ciencias* (Madrid), XXIV, n.º 29, pp. 338-339; n.º 30, pp. 362-363.

— (1909). *Una Eva moderna*. Madrid: El cuento semanal, 152. Disponible en: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000260277 (consulta: 15/3/2020).

Moreno, Antonio P. (1885). "Carta literaria". *La Voz de México: Diario Político, Religioso, Científico y Literario*, xvi, 194, p. 1.

Pardo y Pérez, Juan J. (1880). "Bibliografía. *El doctor alemán*". *El Comercio: Diario Político, Literario y de Intereses Materiales* (7 de diciembre), pp. 1-2.

Paz, Abdón de (1874). "El prólogo de una novela". *La Buena Nueva: Revista Popular Católica. Religión, Ciencias, Artes y Literatura*, ii, 7, pp. 51-52.

Pedrós-Gascón, Antonio Francisco (2022a). "Concepción Gimeno (1869-1883): Los años de forja de una feminista". *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, 28, pp. 79-114. Disponible en: www.siglodiecinueve.com/index.php/SDiec/article/view/457 (consulta: 10/7/2022).

— (2022b). "Concepción Gimeno, agente doble cultural hispano-mexicana (1883-1909)". *Literatura Mexicana*, 33, 1, pp. 49-90.

Pintos, Margarita (2016). *Concepción Gimeno de Flaquer: Del* sí *de las niñas al* yo *de las mujeres*. Madrid: Plaza y Valdés.

Rideout, Judith (2017). *Women's Writing Networks in Spanish Magazines Around 1900*. Glasgow: University of Glasgow. Tesis doctoral. Disponible en: https://theses.gla.ac.uk/7859/1/2016rideoutphd.pdf (consulta: 12/8/2021).

Rogers, P. P.; Lapuente, F. A. (1977). *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*. Madrid: Gredos.

Ruiz Castañeda, María del Carmen; Márquez Acevedo, Sergio (2000). *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM.

Simón Palmer, María del Carmen (2001). "Puntos de encuentro de las mujeres en el Madrid del siglo xix". *Disparidades: Revista de Antropología*, 56, 1, pp. 183-202.

— (2008). "Vivir de la literatura. Los inicios de la escritora profesional". En: Fernández, Pura; Ortega, Marie-Linda (eds.). *La mujer de letras o la* letraherida*. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo xix*. Madrid: CSIC, pp. 389-408.

Smith, Jennifer (2021). *Women, Mysticism and Hysteria in Fin-de-Siècle Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Tsuchiya, Akiko (2011). *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Nineteenth Century Spain*. Toronto: University of Toronto Press.

Valera, Juan (1888). "Conversaciones literarias (Carta de Don Juan Valera)". *El Álbum de la Mujer: Ilustración Hispano-Americana*, x, 5, p. 34.

Vestina [véase *Gimeno de Flaquer, Concepción*].

X [véase *Gimeno de Flaquer, Concepción*].

Z [véase *Gimeno de Flaquer, Concepción*].

“La semana en el cartel” de la *Ilustración Artística*: un ojo de la cerradura hacia el rol de la mujer y las principales tendencias culturales de las últimas décadas del siglo XIX

Ambra Pinello
Università degli Studi di Palermo

1. Premisa

El 1 de enero de 1882 los editores barceloneses Montaner y Simón dan vida a la celebérrima *Ilustración Artística*, una revista semanal de gran formato, muy impactante desde el punto de vista gráfico y de extraordinaria difusión tanto en España como en Hispanoamérica. La revista cuenta con muchos ilustres intelectuales de la época y además de distinguirse por su amplio y variado panorama de contribuciones y de enriquecerse con un apartado de grabados y, más tarde, de fotografías de indiscutible valor, sobresale gracias a la gran heterogeneidad de campos de intereses culturales que toca. De hecho, la *Ilustración Artística* trata de historia, ciencia, artes, teatro, política, crítica y literatura, incluyendo tanto textos divulgativos, como entrevistas, ensayos críticos, reportajes, noticias, novelas por entregas, relatos breves, cuentos, poemas y leyendas.

Gracias a su formato multimedia y multimodal, que conjuga discursos verbales y visuales, y a las muchas aportaciones sobre la actualidad española y europea del tiempo, la revista se revela un instrumento sumamente válido a la hora de identificar posibles paradigmas de recepción, cuestionamiento o asimilación de modelos literarios. La prensa, en este sentido, siempre es espejo de las inquietudes y problemáticas de una sociedad en su devenir y ofrece un panorama exhaustivo de la cultura de una determinada época:

> A pesar del convulso último tercio del siglo XIX, en España surgieron revistas de alta calidad [...] fruto de la ebullición intelectual que caracterizó la revolución del 1868. Estas revistas se convirtieron en vehículo de expresión de las nuevas ideas del pensamiento europeo moderno, así como en cronistas del movimiento científico y literario contemporáneo, ofreciendo al público una amplia orientación [...]. De ahí que los diarios, periódicos y revistas españoles constituyan una magnífica atalaya que ofrece

> dilatados panoramas y vistas precisas sobre la cultura, la idiosincrasia, la vida real de un pueblo [...] en el ámbito de lo que se denomina historia de las mentalidades y también historia social de la cultura (Giné, Hibbs, 2010: 12-13).

Por lo tanto, el presente trabajo, después de proporcionar la información imprescindible inherente a la *Ilustración Artística*, se centra en el estudio de su sección titulada "La semana en el cartel", que se dedica a la crítica teatral. Se pretende establecer, de esta manera, una panorámica lo suficientemente lúcida que permita avanzar un paso más en la pedregosa y sugestiva ruta del entendimiento de la realidad de las últimas décadas del siglo XIX.

2. La *Ilustración Artística*

Como es bien sabido, en los años ochenta del siglo XIX surgen las grandes revistas catalanas, y con ellas se va plasmando un nuevo gusto artístico, puesto que "la integración de las artes encontró su modo de expresión natural y el mayor de sus éxitos en la ilustración gráfica, un ámbito en el que la literatura y las artes visuales se interaccionan sin cortapisa o pretensión alguna" (Rosen, Zemer, 1988: 80). La ilustración gráfica, entonces, es crucial para moldear una imagen de la realidad del tiempo y ofrecerla al público de lectores de dichas revistas y, lejos de constituir un mero recurso ornamental, pasa a ser crucial desde el punto de vista informativo, añadiendo, enriqueciendo y potenciando la información (Bozal, 1989: 8).

Dentro de este marco, en 1882 ve la luz la *Ilustración Artística*, que lleva desde entonces hasta 1916, cuando deja de publicarse —es decir, durante treinta y cuatro años, con un total de ochocientos sesenta y cuatro números—, el subtítulo "Periódico semanal de literatura, artes y ciencias redactado por lo más notables escritores nacionales, profundamente adornado con una magnífica colección de grabados debidos a los primeros artistas nacionales y extranjeros".

La revista es concebida como regalo para los suscriptores de la *Biblioteca Universal*, publicada por la misma editora barcelonese de Montaner y Simón, y cuenta con un director y un director artístico: el primero, desde su fundación hasta 1889, es Manuel Angelón i Broquetas, prestigioso y prolífico autor de obras dramáticas, novelista, académico de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y director también de la *Gaceta del Comercio* y del periódico *La Flaca*; y su director artístico hasta el año 1882 es José Luis Pellicer, ilustrador, pintor y dibujante, fundador del Instituto Catalán de Artes del Libro y uno de los organizadores de la Exposición Universal de 1888. La edición presenta un gran formato, con un número de hojas que varía desde las ocho o nueve de los primeros números hasta las dieciséis hojas de su última etapa. Su tamaño es de 44 × 32 cm, aunque a partir de 1889 disminuye un poco y pasa a ser de 40 × 29 cm. Además, consta normalmente de treinta ilustraciones muy cuidadas acompañadas de pies explicativos en los que se indica el nombre del autor, así como de grabados —de

autores tanto españoles como extranjeros—, que, si bien al comienzo se imponen frente a las fotografías, en la década de los noventa van paulatinamente perdiendo su predominio (Velasco Sánchez, 2012: 2).[1]

La portada presenta, a lo largo del tiempo, algunos cambios evidentes. En concreto, la estética medievalizante propia tanto de las iniciales cuanto de los epígrafes y del encabezamiento orlado va evolucionando y alejándose de los modelos decimonónicos para acercarse a otros más modernos y modernistas, hasta llegar a la introducción del color y de números monográficos, como el 395, de 1889, dedicado a Zorrilla —que presenta un espléndido dibujo de la pluma de A. Riquer, anunciador ya de la nueva sensibilidad modernista—, y los números 784 y 836, dedicados al *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes y a Quevedo, respectivamente.

Además, la portada del primer número de cada año nombra un catálogo de colaboradores, entre los cuales destacan: Emilio Castelar, Emilia Pardo Bazán y José Echegaray —los tres, autores de secciones propias entre las más duraderas tituladas, respectivamente, "Murmuraciones europeas", "La vida contemporánea" y "Noticias científicas"—, Leopoldo Alas (Clarín), Francisco Giner de los Ríos, Marcelino Menéndez Pelayo, Eusebio Blasco, Manuel Fernández y González, Pedro de Madrazo, José Yxart, José Ortega Munilla, Manuel Blasco, Antonio Machado y Azorín, entre otros.

Como adelantado al comienzo, las siguientes páginas se van a centrar en el corpus seleccionado de artículos que compone "La semana en el cartel", una específica sección de crítica teatral contenida en la publicación semanal, que, a pesar de su corta duración, cobra gran importancia a medida que avanza.

3. "La semana en el cartel": autor, contenido, estructura y personajes

"La semana del cartel" aparece en el primer número de la *Ilustración Artística*, en enero de 1882, y dura exactamente un año. Gracias a la investigación llevada a cabo, su autor, que firma con las iniciales "J. R. R.",[2] se puede identificar con el escritor, crítico literario y poeta Josep Roca i Roca,[3] uno de los más notables periodistas de su tiempo, director y colaborador de muchos periódicos y sema-

1. Como señala Sanmartín Bastida (2003: 937): "En la *Ilustración Artística* de 1889, los monumentos españoles de Córdoba, testimonio de las riquezas de los califas, aparecen en copias fotográficas. A partir de entonces la mezquita o la catedral ya no van a reproducirse en grabados, sino en fotografías. Así, en la década de los 90 la imagen grabada será sustituida por otra que conlleva una mayor carga de inmediatez, de presente, con el consecuente cambio en el terreno estético que esto supone".

2. En la revista aparecen también cinco grafías alternativas de dicho acrónimo: "J. R. y R.", "Don J. R. y R.", "D. J. R. R.", "D. J. R. y R." y, solo una vez, "D. J. Roca y Roca". Sin embargo, para no crear confusión, en el presente trabajo se ha optado por la grafía única "J. R. R.", que aparecerá tanto en el cuerpo del texto, como en la bibliografía.

3. La que antes era solo una hipótesis ha encontrado su razón de ser en la prueba aportada por el sumario del número 5 de la *Ilustración Artística* del 29 de enero de 1882, donde excepcionalmente se puede leer: "'La semana en el cartel', por D. J. Roca y Roca".

narios, conocido también por su compromiso político. De hecho, el autor milita en el Partido Republicano Democrático Federal y participa activamente en la rivalidad entre las dos corrientes del republicanismo federal barcelonés, especialmente desde el periódico *La Razón*, en nombre del sector transigente. Tras la caída de la República Federal, va convergiendo hacia las posiciones políticas de Emilio Castelar, separándose del federalismo y convirtiéndose en uno de los principales animadores del partido democrático en Barcelona. Su incansable labor de casi treinta y siete años en *La Campana de Gràcia* lo ve portavoz de las clases populares catalanas, presente en los órganos del catalanismo literario y en la primera línea de la Renaixença, sobre todo en cuanto que miembro de la asociación catalanista La Jove Catalunya, de la que es fundador, junto con otros intelectuales, y presidente en 1872.

En las páginas de "La semana en el cartel", el periodista tarrasense se distingue no solo por ser un gran conocedor de los fermentos culturales del momento en España, sino también por su peculiar atención al contexto europeo y, en particular, al francés. Así lo señala Álvarez (2010: 196-197), puntualizando que:

> [...] mientras los otros cronistas dirigen su atención preferente a la actualidad teatral española, J.R.R. bien informado en la prensa periódica francesa y por correspondencias, de las actividades culturales y musicales parisinas, atiende, además de los espectáculos de Madrid y Barcelona, a las salas internacionales de Londres, Bruselas, Alemania o Viena y Nueva York, ganadas en gran medida por el repertorio exportado desde Francia.

Efectivamente, lo fundamental de la aportación de la escena parisina aparece claro ya a partir de las primeras palabras escritas por J. R. R, que adelantan, en un tono proléptico, el núcleo temático de los artículos siguientes:

> Paris, soberana de la moda, ejerce un predominio absoluto sobre la escena de todos los pueblos civilizados [...]. Las obras de verdadero mérito, lo propio que las mayores extravagancias, con tal de que lleven el sello francés, atraviesan fronteras y mares y se difunden y toman carta de naturaleza en todas partes, con una facilidad pasmosa (J. R. R., 1882: 3).

La prioridad atribuida a la producción teatral francesa es evidente tanto en el *incipit* como a lo largo de toda la sección y el autor la declara constante y abiertamente, sin reticencias o ambigüedades, definiendo los teatros de los demás países de Europa, sobre todo los de Inglaterra y Alemania, como nada más que una pálida copia del único, inimitable, teatro francés. De hecho, son varios los artículos en los que lamenta que los empresarios y las compañías teatrales "viven a expensas del repertorio francés", o si de vez en cuando "procuran alentar a los ingenios nacionales", nunca se revelan capaces de "vencer á los franceses enseñoreados del gusto del público" (J. R. R., 1882: 3). El cuadro general que

don J. R. R. ofrece, en definitiva, es el siguiente: "Inglaterra en punto a teatros vive generalmente de prestado. Francia le envía sus obras y sus actores, y Alemania dispónese a disputarle este pingüe mercado" (J. R. R., 1882: 66), subrayando que la acogida del público prueba su opinión: "en las representaciones francesas se llena el teatro; en las alemanas no asiste un alma" (J. R. R., 1882: 98).

Dejando de lado momentáneamente las cuestiones relativas al contenido y pasando a la posición ocupada por la sección dentro del sistema de la revista, cabe destacar que esta se sitúa, hasta el número 6 (5/2/1882), en la portada, mientras que a partir del número 7 casi siempre aparece en la segunda página, después del sumario y antes de la sección titulada "Nuestros grabados", o, muy esporádicamente, después de la segunda página. Su vida, que, como se ha dicho, dura un año, sigue un recorrido coherente y uniforme, con muy pocas excepciones: no figura una única vez, en el número 14 (2/4/1882), y su título solo se modifica dos veces: en el número 36, cuando se presenta bajo el título de "El teatro español", y en el número 37, cuando, al tratar las novedades de dos semanas, se titula "La quincena en el cartel".

En el número 54, es decir, el segundo del segundo año, fechado el 8 de enero de 1883, la sección desaparece y J. R. R. es relevado por Pedro Bonfill con su "Revista de Madrid", que sigue hasta 1884. Luego la sección pasa a ser definitivamente "Revista de Madrid. La vuelta al año", cuyo autor es Ortega Munilla, sustituido ocasionalmente en 1885 por otros colaboradores, entre los cuales cabe mencionar a Ángel R. Chaves. Más adelante esa sección queda recogida en la "Miscelánea", mientras que "Crónicas de teatros", circunscrita al teatro español, queda a cargo de Eusebio Blasco o del cronista Zeda, en el periodo de entre siglos (Álvarez, 2010: 196-197).

Un vaciado detallado de "La semana en el cartel" ha permitido comprobar que la mayoría de los artículos en contenidos en esta sección se estructuran siguiendo un patrón repetido que, en cuanto al contenido temático, pone de relieve las novedades de la semana con una doble posibilidad: proponer un inventario rápido o detenerse ofreciendo una información detallada, o sea, una verdadera reseña teatral sobre una obra o, como veremos, sobre una diva del teatro. Además, resulta que los cierres característicos son principalmente de dos tipos: cómico —cuando el artículo termina con un chiste o, para decirlo a la francesa, como suele hacer su autor, con un *mot de la fin*— o serio —cuando acaba informando o tratando asuntos económicos, a veces dando noticias muy minuciosas relativas a los gastos del espectáculo o prestando especial atención al salario recibido por actores y actrices—. En varias ocasiones aparece también, en las últimas líneas, un saludo de despedida del autor a su público de lectores y su firma a continuación.[4]

4. Dicha firma, en los cincuenta y tres números totales que componen la sección, se presenta según la grafía "J. R. R." en cincuenta y un casos, frente a los únicos dos casos de los números 17 y 18 de la revista, en los que la grafía usada coincide con la que, en cambio, es la mayormente presente en el sumario, es decir, "J. R. y R.", que aparece en treinta y siete números.

Las únicas reseñas pormenorizadas contenidas en "La semana en el cartel" son cuatro y coinciden con los números en los que la sección presenta, además de su habitual título, un subtítulo con una dedicatoria. Estos son, en orden cronológico de publicación: el número 17 (23/4/1882), dedicado a "Francesca de Rimini"; el 18 (30/4/1882), dedicado a "Sarah Bernhardt en Barcelona"; el 25 (18/6/1882), dedicado a la "*Torquemada* de Victor Hugo", y finalmente el 51 (17/12/1882), dedicado a "*Fedora*, drama de Sardou".

En el primero, el autor explica la evolución de la acogida recibida por la obra, comparando la tibieza del estreno con el éxito de la segunda representación y de la tercera, durante las cuales se van descubriendo "bellezas y destellos que habían pasado desapercibidos" (J. R. R., 1882: 130). Pasa enseguida a citar tercetos de la *Divina comedia* de Dante y a contar el argumento de los cuatro actos de que consta la representación, describiendo con énfasis y minuciosidad el montaje, la música, las habilidades de actuación e incluso las emociones suscitadas en los espectadores. Por último, después de haber alabado el gusto de los grandes teatros parisienses, se despide pidiendo disculpas por haberse centrado únicamente en "Francesca di Rimini", a pesar de las muchas obras que merecían figurar en la columna, si bien justifica su decisión afirmando que: "Algo podemos decir en nuestra disculpa. Debíamos este tributo de consideración y respeto al insigne maestro Thomas y á una de las primeras escenas líricas de Europa" (J. R. R., 1882: 130).

El siguiente número con dedicatoria antes mencionado se centra en una de las figuras más presentes a lo largo de toda "La semana en el cartel", y asimismo más representativas de la vida teatral europea de la época, es decir, "la incomparable Sarah Bernhardt [...], gloria de la escena, que anda recorriendo las principales ciudades de Europa" (J. R. R., 1882: 1), como J. R. R. la había definido ya en el primer número de enero de 1882. La artista francesa, apreciada por el público de todo el mundo como "dueña y señora de todos los corazones" (J. R. R., 1882: 26), es alabada por el autor, que cada semana informa a los lectores de la revista sobre su recorrido y su éxito: desde San Petersburgo hasta Varsovia (J. R. R., 1882: 26), más tarde cuando atraviesa las principales ciudades de Italia y desde Italia pasa a Suiza, y de allí a Lyon, enamorando a todos (J. R. R., 1882: 58), y aun en Madrid, durante la Semana Santa, al lado de Virginia Marini (J. R. R., 1882: 114), y finalmente en Londres, fuera de los escenarios, durante su casamiento que "parece cosa de novela" (J. R. R., 1882: 114).

Además, en el número 12 (19/3/1882), J. R. R. entretiene a su público contando una extravagancia de la Bernhardt: su compromiso con el fotógrafo Melandri, que la había retratado en un ataúd en inmovilidad perfecta, y había adquirido el derecho a la reproducción del original para después de la muerte de la actriz, que tenía que producirse dentro de un año, tal como se había convenido previamente. Pasado el año acordado, el fotógrafo, cansado de esperar, al parecer se propone llevar el asunto a los tribunales, pidiendo que le autoricen a vender la celebérrima fotografía. No solo las etapas de sus viajes, por lo tanto, sino que

todo, incluso episodios divertidos y marginales como este, así como descripciones de la gente, sus actitudes, sus gestos, su estilo, la ropa que lleva, el abanico que idea y las modas que dicta (en J. R. R., 1882: 394-402), colabora para permitirle pasar a la historia.

No en vano Sarah Bernhardt es la mujer protagonista por antonomasia tanto de la escena del tiempo, como de la sección, y el elogio a ella destinado llega a su cumbre en el número 18 de la revista, cuando J. R. R. le dedica un artículo entero que se abre con las siguientes palabras emblemáticas:

> Acabamos de ver a la gran actriz y bajo la impresión que nos ha producido escribimos las presentes líneas. Ahora comprendemos su fama y nos explicamos su fortuna, a través de todas las naciones y de todos los públicos. Una concurrencia brillante, deslumbradora, llenaba el hermoso *Teatro lírico*: la moda, el especial renombre de la actriz, y hasta la fama de sus trajes y joyas, excitando vivamente la curiosidad, llenaron el vasto coliseo [...]. Su esbelta figura, sus incomparables ojos, el ritmo de sus movimientos, las líneas esculturales de sus actitudes y sobre todo su voz que recorre todos los tonos y ofrece todos los matices y filigranas, ejercen en el público una fascinación irresistible. Pero se necesita verla y oírla de cerca para no perder una sola de sus frases, uno solo de sus movimientos. La Bernhardt reúne mezcladas en proporciones maravillosamente equilibradas la naturalidad, el realismo y la poesía. Reproducir fielmente la imagen de la vida real, hasta aquí se había considerado muy difícil; pero envolver la realidad en una aureola de poesía, sin que la naturalidad sufra un momento, ya no es cualidad de un exquisito espíritu observador, sino del genio que crea. Este es el mérito de la Bernhardt (J. R. R., 1882: 138).

Al describir, paso a paso, la puesta en escena de *La dama de las camelias*, el autor de "La semana en el cartel" se detiene sobre la suavidad, la hermosura, la distinción y el indiscutible talento de la actriz, que causan maravilla hasta llevarlo a comentar que: "El arte no tiene un más allá, el corazón palpita, la inteligencia se siente subyugada, y las manos se juntan para estallar en entusiasta aplauso" (J. R. R., 1882: 138).

Un entusiasmo y un encomio semejantes se reservan, en el número titulado "*Fedora*, drama de Sardou" (18/6/1882), a la reaparición de la diva en París. La colaboración entre el gran dramaturgo francés y la Bernhardt despierta en aquella ocasión "más que el interés, el afán y la ansiedad de aquel público, admirador constante", dando prueba de "inauditas genialidades" (J. R. R., 1882: 402). En las líneas de su minuciosa reseña de *Fedora*, J. R. R. cita parte del diálogo dramático de la pieza y va contando su desarrollo *in crescendo*, según escalones emocionales concatenados y ascendentes, sabiamente provocados por la "mano peritísima" (J. R. R., 1882: 402) de Victorien Sardou, combinada con el talento y la belleza de incalculable valor de la actriz.

Sin embargo, las mujeres que pueblan "La semana en el cartel" son muchas, casi todas actrices. Desde el principio destacan, además de la Bernhardt, Virgi-

nia Marini y Adelina Patti, y en un segundo momento aparecen una y otra vez Adelaida Ristori, la precoz Gemma Cuniberti y la Sembrich, "idolatrada del público madrileño" (J. R. R., 1882: 386). Entre ellas, la que predomina en las páginas de la revista, junto con Sarah Bernhardt y a menudo a su lado, es Virginia Marini, "nuestra eminente amiga [...], el astro femenino de la escuela dramática italiana" (J. R. R., 1882: 34). En los números 15 y 16 de la *Ilustración Artística*, el autor precisa oportunamente que las dos divas comparten la admiración de los madrileños y, a pesar de interpretar las obras de forma distinta, son igualmente extraordinarias, tanto que "ni la una ni la otra tienen rival" (J. R. R, 1882: 122).

Por lo tanto, aunque la mujer, debido a la cultura patriarcal, resulta, en general, relegada ante la figura masculina y reducida a actividades consideradas típicamente femeninas —casi siempre relacionadas con la esfera privada, familiar y doméstica—, y a pesar de su menor participación en la revista en comparación con los espacios brindados al hombre, la sección "La semana en el cartel" no dedica un espacio escaso a la información sobre la mujer y otorga un indudable protagonismo a las divas del tiempo.

Sin embargo, se pueden discernir algunos entre los estereotipos de género más comunes de la época —como el de mujer caprichosa y extravagante, interesada principalmente por la apariencia, las joyas, los accesorios y los vestidos de lujo, como en el caso de Bernhardt, antes mencionado— que resultan rastreables tanto en las imágenes y fotografías propuestas, como en la forma de redacción de ciertas noticias. Como explican Colás y Villaciervos (2007: 38), "desde la perspectiva sociocultural estas representaciones son internalizadas por los sujetos que forman parte de dicha cultura, estructurando y configurando formas de interpretar, actuar y pensar sobre la realidad". De hecho, si la imagen del cuerpo masculino se construye en torno a la fuerza y el vigor, la del cuerpo femenino se conforma en torno a los conceptos de delicadeza y debilidad (Colás, Villaciervos, 2007: 38-39), poniendo siempre en el centro su aspecto estético.

Cantizano Márquez, en su interesante estudio sobre el papel de la mujer en la prensa femenina del siglo XIX, define la belleza como "una cualidad imprescindible para la mujer [...], herramienta y don indispensable para triunfar en sociedad, contar con el aprecio de los demás y llegar al matrimonio" (Cantizano Márquez, 2004: 290), y añade que, lejos de tratarse de una cuestión secundaria o marginal, la hermosura constituía la única forma de poder posible para la mujer, la que podía garantizarle prestigio y posición social:

> [...] la muger no existe sino con la condición de ser bonita, y su misión sobre la tierra es la de agradar [...]. Una mujer fea es una negación, un error de la naturaleza, una flor abortada, un hermoso fruto quemado por el hielo, un árbol que se ha encorvado al crecer, es en fin una anomalía ([s.a.], 1849: 7).

Las anteriores son palabras que se pueden leer en el *Semanario Pintoresco Español* (7/1/1849) y nos hacen entender que, para la mujer del siglo XIX, amol-

dar cuerpo y vida a las exigencias sociales y tradicionales (Cantizano Márquez, 2004: 290) es crucial, cuando no perentorio.

Aunque ya a partir del siglo XVII, en el universo periodístico ilustrado, la mujer había empezado a ser participante activa (Capel Martínez, 2010) y a mediados del siglo XIX había surgido y se había ido desarrollando una prensa femenina de tendencia feminista, que reivindicaba el rol de la mujer en distintos campos[5] (Cantizano Márquez, 2004: 286), es innegable que, en este momento histórico y en la sección de la celebérrima *Ilustración Artística* analizada, la mujer sigue siendo sobre todo objeto de los contenidos y valorada, no solo pero prioritariamente, por su aspecto físico.

Finalmente, el último artículo de los cuatro con dedicatoria, en el número 25 de la revista, se centra en *Torquemada*, obra que ya había despertado el interés de J. R. R. en el número 22 (28/5/1882). Su autor es Victor Hugo, ya mencionado en la sección y definido más de una vez como "el primer poeta de su siglo" (J. R. R., 1882: 17, 83, 194). De hecho, si bien son muchos los autores cuyos nombres se repiten a menudo —entre los cuales sobresalen Enrique Gaspar, José Echegaray y George R. Sims—, Hugo —"el genio [que] no envejece" (J. R. R., 1882: 83)— actúa de modelo y se impone como el dramaturgo en absoluto más representado y representativo de la época.

El impresionante impacto que Hugo tiene como autor de textos teatrales casi parece secundario en comparación con el del compositor por excelencia: Ricardo Wagner. A pesar de la importancia reconocida a otros compositores, como Massenet, Saint-Saëns y Berlioz, la huella que deja la ópera de Wagner en "La semana en el cartel" y, más en general, la influencia que ejerce en la prensa catalana y española del tiempo son decisivas. Efectivamente, mientras que en los primeros números J. R. R. se pregunta si "habrá sonado para Wagner la hora de la decadencia" (J. R. R., 1882: 9) y relata el éxito poco caluroso obtenido por su nueva producción *Tristán e Isolda*, estrenada poco antes en Berlín, a partir del número 6 declara que "su arte gana terreno y se difunde por todas partes" (J. R. R., 1882: 42) y en el 11 asegura que "en la escena lírica, sigue siendo presente e invencible Wagner" (J. R. R., 1882: 83). Es este el momento en el que en toda Europa se empieza a debatir sobre la producción wagneriana, hasta convertir al "ilustre maestro" (J. R. R., 1882: 170) en creador de una religión del arte y gene-

5. Durante la etapa liberal y, más tarde, durante el reinado de María Cristina, se funda y se extiende por toda España un número sorprendente de revistas femeninas. Perinat y Marrades (1980), en este ámbito, proponen una distinción en dos macroáreas: por un lado, la prensa femenina sin implicaciones ideológico-sociales, que a menudo es escrita por hombres o por mujeres más conservadoras y pretende reforzar la imagen tradicional de la mujer, en su rol de esposa y madre, ángel del hogar; y, por el otro lado, la prensa feminista y emancipista, donde la mujer lucha en primera línea por la igualdad de derechos. Sin embargo, como señala Cantizano Márquez (2004: 286): "A diferencia que en Estados Unidos o Inglaterra, en la España de principios del XIX no existe movimiento o conciencia feminista como tal, sino sólo un pequeño núcleo incipiente que irá tomando posiciones, ya en la segunda mitad de siglo, relacionado con los círculos krausistas de educación, la Institución Libre de enseñanza (1876) y los Congresos Pedagógicos de 1882 y 1892".

rar un verdadero fenómeno con consecuencias en las letras y la pintura (Sanmartín Bastida, 2003: 793).

El estreno de su *Parsifal* —sobre cuya preparación en el invierno de 1882 en Palermo encontramos noticias en el número 8 de "La semana en el cartel"— tiene lugar el 25 de julio en el Festival de Bayreuth, y no hay otro sitio en el mundo en que se represente hasta 1913, una vez caducados los derechos del autor.[6] J. R. R. nos ofrece informaciones muy detalladas sobre esta gran y última ópera wagneriana y va trazando un mapa, tanto geográfico como artístico y humano, del compositor alemán, intentando explicar al público lo que no siempre queda claro o inmediatamente alcanzable, al ser su estilo "separa[do] radicalmente de todas las obras hasta aquí conocidas" (J. R. R., 1882: 178).

A la luz de lo analizado hasta ahora, resulta evidente que la sección estudiada desempeña un papel esencial en la difusión, entre los lectores de la *Ilustración Artística* —que pertenecían principalmente a la alta sociedad o a la burguesía de los negocios españolas (Velasco Sánchez, 2012: 4)—, no solo de las obras dramáticas y de las novedades relativas a la vida cultural europea, sino también de las tendencias, las modas, los gustos, la ética, la literatura, el arte y la ideología de su tiempo.

J. R. R. cumple magistralmente su función de crítico, consiguiendo "manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar su concreción, es decir, su forma vista desde la sensibilidad estética y literaria de su tiempo, y hablar de su valor en el sistema de los valores admitidos" (Sanmartín Bastida, 2003: 723), actuando, por lo tanto, como estímulo para sus referentes y logrando, a la vez, reflejar y plasmar sus preferencias.

Estudiar su actividad es una labor reveladora para comprender mejor la cultura de la época. Y hacerlo desde las páginas de una revista en auge, como fue la *Ilustración Artística*, capaz de representar la realidad histórica y sociocultural de su tiempo, así como las principales tendencias literarias y artísticas que influyeron en ella a lo largo de su existencia —con una atención especial a la acogida de la literatura extranjera, que se revela muy útil para interpretar tendencias y gustos del país—, es aún más ventajoso y sorprendente, ya que permite encontrar la llave de acceso a aquel mundo o, por lo menos, llegar a observarlo a escondidas, como a través del ojo de una cerradura hacia el exterior.

4. Conclusiones

Este trabajo hunde sus raíces en la reflexión sobre el papel de la prensa como medio privilegiado para interpretar la realidad y estudiar la literatura y el arte de un determinado periodo. Su privilegio reside en la inmediatez que la caracteriza,

6. Para más información sobre el estreno del *Parsifal*, véase: Suárez García, 2007.

en su capacidad de captar los brotes que no siempre llegan a cuajar en libros o, como escribió Ortega y Gasset (1927: 1), en su habilidad para:

> [... establecer] una continuidad entre los islotes distantes que son los libros, [expresar] adecuadamente la inquietud sustantiva del pensamiento, devolviéndole su fluencia, su ondulación y su venturosa inestabilidad. [...] diferenciarse del libro como lo público de lo privado. [...] mirar la literatura desde fuera, como hecho, e informarnos sobre sus vicisitudes, describirnos la densa población de ideas, obras y personas, dibujar las grandes líneas de la jerarquía literaria siempre cambiante, pero siempre existente. [...] excluir toda exclusión, contar con la integridad del orbe literario español y sus espacios afines, [...] no mutilando la sociedad para hablar solo de un rincón.

La vida intelectual de un país, lejos de ser fija o estática, nunca se detiene, está en constante movimiento y está sujeta a formas previas, preparatorias o recónditas, pues "se compone también de juicios tiernos, de sospechas, de curiosidades, de insinuaciones" (Ortega y Gasset, 1927: 1). Solo la prensa puede realmente seguir su flujo y actuar, a la vez, como generadora y receptora extraordinaria de tendencias, siempre anclada en la actualidad, ya que se alimenta del inevitable choque entre lo viejo —representado por las firmas de los intelectuales consolidados y, muchas veces, conservadores, puesto que para ser creíbles necesitan cierta autoridad— y lo nuevo, que continuamente entra, a través de ellos, como en un río kárstico. Marta Palenque en este sentido nos recuerda que:

> Frente al libro, la prensa se convierte en el canal más importante para la difusión de la cultura en general, fuente obligada para el historiador de la literatura, que encuentra en sus páginas datos valiosísimos acerca de autores y textos, junto a información sobre las preferencias lectoras del público del momento o la imposición de patrones ideológico-literarios concretos. [...] la prensa constituye el medio idóneo para conocer las relaciones entre literatura e ideología, entre literatura y público (Palenque, 1998: 60).

Gracias a ella es posible gozar, finalmente, de libre acceso a una perspectiva crítica excepcional y portentosa, que nos acerca un paso más al potencial y pleno conocimiento de la época que anticipa el siglo XX en España, con todas sus expresiones y contradicciones.

Bibliografía

Álvarez, M. R. (2010). "La presencia de la literatura francesa y de su cultura en la *Ilustración Artística* (1882-1902)". En: Giné, Marta; Hibbs, Solange (eds.). *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna: Peter Lang, pp. 185-195.

Bozal, V. (1989). *Historia del Arte 40. El siglo de los caricaturistas*. Madrid: Historia 16.

Cantizano Márquez, B. (2004). "La mujer en la prensa femenina del xix". *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, n.º 11-12, pp. 281-298.

Colás, P.; Villaciervos, P. (2007). "La interiorización de los estereotipos de género en jóvenes y adolescentes". *Revista de Investigación Educativa*, 25, 1, pp. 35-58.

Giné, M.; Hibbs, S. (2010). "La literatura extranjera en la presa hispánica (1868-98)". En: Giné, Marta; Hibbs, Solange (eds.). *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna: Peter Lang, pp. 11-26.

J. R. R. (1882). "La semana en el cartel". *Ilustración Artística*, n.º 1, p. 3; n.º 2, pp. 9-10; n.º 3, pp. 17-18; n.º 4, pp. 25-26; n.º 5, pp. 33-34; n.º 6, pp. 42-43; n.º 8, p. 58; n.º 9, p. 66; n.º 11, p. 83; n.º 13, p. 98; n.º 15, p. 114; n.º 16, pp. 121-122; n.º 17, p. 130; n.º 18, p. 138; n.º 22, p. 170; n.º 23, p. 178; n.º 25, p. 194; n.º 49, p. 386; n.º 50, pp. 393-394; n.º 51, p. 402.

Ortega y Gasset, J. (1927). "Sobre un periódico de las letras". *La Gaceta literaria*, 1, p. 1.

Palenque, M. (1998). "Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902). En: García de la Concha, Víctor (dir.); Romero Tobar, Leonardo (coord.). *Historia de la literatura española. Siglo xix*. Vol. ii. Madrid: Espasa-Calpe.

Rosen, C.; Zemer, B. (1988). *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo xix*. Madrid: Hermann Blume.

S. A. (1849). "¿Qué es la belleza?". *Semanario Pintoresco Español*, 1, pp. 7-8.

Sanmartín Bastida, R. (2003). *La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Suárez García, J. I. (2007). "El estreno de *Parsifal* hace 125 años a través de las fuentes españolas". *Revista de Musicología*, 30, 1, pp. 207-229.

Velasco Sánchez, J. T. (2012). "La Ilustración Artística (1882-1916). Noticias artísticas y difusión del arte a través de esta revista". *AACA Digital: Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 19, pp. 1-5.

La recepción crítico-literaria en la *Ilustración Artística*: las aportaciones de Emilio Castelar

Assunta Polizzi
Università degli Studi di Palermo

En el número del 10 de enero de 1896 del periódico diario de Gerona *La Lucha*, órgano del partido liberal de la ciudad catalana, Emilio Castelar y Ripoll firma el artículo de apertura, "Periodismo", y así se expresa acerca de las publicaciones periódicas:

> Cuando tomo en mis manos un gran diario, cuando recorro sus columnas y considero la diversidad de sus materias y la riqueza de sus noticias, no puedo menos de sentir un rapto de orgullo por mi siglo y de compasión hacia los siglos que no han conocido este portento de la inteligencia humana, la creación más extraordinaria entre las creaciones. Todavía comprendo sociedades sin máquina de vapor, sin telégrafo, sin las mil maravillas que la industria moderna ha sembrado en la vía triunfal del progreso ornada de tantos monumentos inmortales; pero no comprendo una sociedad sin este libro inmenso de la prensa diaria [...]. Obra maravillosa la de un periódico, obra de ciencia y arte [...]. En él, desde las insignificantes noticias relativas a los seres más desconocidos, hasta el discurso que resuena en la más alta tribuna y conmueve todas las inteligencias; en él, desde las sensaciones fugaces de un baile, hasta las obras de arte que rigen serenas en la inmortalidad. Esta hoja maravillosa que se llama periódico, [*sic*] es la enciclopedia que necesita una fuerza incalculable, una ciencia que es como la condensación del espíritu de todo un siglo [...]. ¡Pero ah! Me entristece de aquella civilización, el que no tuviera periódicos; pues por el periódico dejamos de ser miembros de una ciudad para ser ciudadanos del mundo (Castelar, 1896a, s.p.).[1]

De hecho, la asidua y considerable colaboración periodística del intelectual con la prensa, a partir de los primeros artículos en *El Tribuno del Pueblo* (1854), *La Soberanía Nacional* (1855) y *La Discusión* (1856-1864), hasta la creación en 1863 de su propio periódico, *La Democracia*, revela su plena conciencia acerca

1. La cita suele reproducirse a partir de fuentes secundarias y con algunas faltas. Por esta razón se ha preferido aquí transcribirla casi integralmente e indicar, en fin, el dato bibliográfico completo.

de la complejidad de las dinámicas discursivas del medio comunicativo, así como de lo provechoso de su difusión a varios niveles de destinatarios lectores, llegando a determinar una gran influencia en la sociedad. Por lo tanto, teniendo en cuenta, por un lado, la complejidad cultural, ideológica, estética y social de las últimas décadas del siglo XIX y, por otro, la peculiar posibilidad que ofrece la prensa para el estudio de los procesos culturales, el intento de este estudio es recuperar especialmente las aportaciones de Castelar, a menudo sobre la actualidad cultural española y europea de la época, para trazar, dentro del sistema complejo de la comunicación periodística, posibles paradigmas de recepción, cuestionamiento o asimilación de modelos literarios.

Cuando, en 1999, se conmemoró el centenario de la muerte de Emilio Castelar, la general recuperación de la figura del intelectual produjo, en el mismo año, la celebración del Primer Seminario sobre Emilio Castelar (1832-1899) y su Época, en la Universidad de Cádiz y, sobre todo, al año siguiente, la puesta en marcha de una de las actividades de investigación más relevantes del Grupo ERA (Estudios de Retórica Actual), bajo la dirección de José Antonio Hernández Guerrero y con la coordinación de Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez, reuniendo miembros de varias universidades, entre las cuales están las de Cádiz, Alicante, Murcia, Sevilla y Valladolid, así como la Universidad de Georgia (Estados Unidos). Entre las publicaciones del Grupo ERA, relevante es sobre todo la recopilación bibliográfica de Emilio Castelar, llevada adelante a partir del año 2000, publicada en el volumen editado por Morales Sánchez y Coca Ramírez, *Emilio Castelar. Nuevas aportaciones* (2003), que incluye los artículos de Castelar precisamente en las revistas *La Discusión* (desde 1857), *La América. Crónica Hispanoamericana*, *La Democracia*, *Revista de España*, *La Ilustración Española y Americana*, *Harper's New Monthly Magazine*,[2] *El Globo. Diario Ilustrado* y *La España Moderna* (con la sección personal "Crónica internacional", 1890-1898). Sin embargo, hay que señalar que, en este apartado del volumen, muy amplio y detallado, no aparecen las aportaciones de Emilio Castelar en la *Ilustración Artística*. Y, de hecho, según afirman en el estudio introductorio del volumen Morales Sánchez y Coca Ramírez (2003: 40) respecto al género periodístico, "hasta el momento presente son muy pocos los estudios que se han realizado sobre esta parcela de la obra castelariana".

La revista semanal *Ilustración Artística* aparece en Barcelona el primero de enero de 1882 con el subtítulo "Periódico semanal de literatura, artes y ciencias", y con Montaner y Simón como editores. Al lado de los excelentes grabados y, más tarde, fotografías, que le permitirán competir con la ya célebre *Ilustración Española y Americana*, la revista recoge secciones dedicadas a la recepción crítico-cultural, como la "Revista literaria y artística" de Emilio Castelar, además de

2. *Harper's Magazine* (hoy sencillamente *Harper's*) es una revista mensual estadounidense de literatura, política, cultura y arte. Fundada en Nueva York en 1850, es la segunda más antigua de Estados Unidos que se sigue publicando.

secciones firmadas por Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán y José Echegaray, y colaboraciones como las de Ortega y Munilla, Giner de los Ríos, Menéndez Pelayo, Valle-Inclán y Galdós, entre otras.

La firma de Emilio Castelar está presente en la publicación periódica desde su primer año de vida, 1882, a partir del número 6 (5/2/1882), cuando aparece su sección "Revista literaria y artística" —de muy breve vida, puesto que volverá a presentarse solo una vez más, en el número 11 del mes siguiente—. A partir de agosto de 1885 y hasta marzo de 1891, Castelar firmará artículos sueltos, de variada adscripción temática, aunque sobre todo concentrados en reflexiones acerca de acontecimientos políticos nacionales e internacionales, la historia, la clasicidad helenística, la religiosidad relacionada con la ocasión de las celebraciones del año litúrgico —con el caso del artículo/cuento "La muerte de Espartaco", del número 192 (31/8/1885)—, y reservando solo un artículo a asuntos de crítica literaria —de este hablaremos más adelante—. Finalmente, la actividad de Castelar en la revista adquirirá constancia con la sección "Murmuraciones europeas" que, desde el número 466 (1/12/1890), abrirá la primera página de la *Ilustración Artística*, con cadencia quincenal casi constante, hasta mayo de 1899, cuando se interrumpió por la muerte del intelectual.

La sección "Revista literaria y artística" se presenta en la portada misma de la revista, enmarcando la primera ilustración. Como es de esperar, se desarrolla entre reseñas y reflexiones generales, sobre todo de obras teatrales. La subjetividad de la firma, así como su autoridad, organizan el texto de los artículos, con un narrador en primera persona que el lector muy fácilmente asimila al yo del firmante, según las peculiaridades comunicativas tan propias del discurso periodístico. Esa voz que organiza la materia textual se presenta desde el comienzo de la primera entrega —"Siempre que voy al Teatro de la Ópera italiana de Madrid, recuerdo el discurso último de Donoso Cortés en las Cortes..." (Castelar, 1882a: 41)— en el contexto de la actualidad compartida por el autor y el lector, y se apresura a ofrecerle al destinatario del periódico una información declaradamente subjetiva, aunque competente y autorizada, de los acontecimientos culturales. El artículo empieza centrándose en el tema de la ópera, para demorarse en la crítica de las representaciones del día. Estas, poniendo énfasis más bien en los efectos teatrales y en el decorado, habían dejado en segundo plano la esencia de tal espectáculo teatral, es decir, la música dramática con el protagonismo interpretativo de voces especialmente dotadas para esto:

> Cuando veo mucho atrezzo, como decimos en uno de los pocos italianismos contemporáneos, decoraciones cambiadas a cada minuto, bailes interminables, legiones de comparsas, tramoyas de sabia mecánica, mucha luz eléctrica, ya me trago que vamos a tener poca melodía inspirada. Y, por el camino tomado ahora, la musa en boga y en vena acabará con la ópera, porque acabará con las voces. Los dramas líricos al uso no me parecen música dramática, sino ricas sinfonías, en las cuales entra como un instrumento más la voz humana, esa celestial profetiza de las armonías celestia-

> les. Resultado: que todos los cantantes retroceden al dar con una de aquellas obras sencillísimas y hermosas como las estatuas griegas y los cuadros rafaelianos, sólo necesitadas para su logro de verdaderas facultades vocales (Castelar, 1882a: 42).

Paso seguido, en el párrafo siguiente, Castelar habla de la última representación, en el Teatro Español, de la obra de Calderón *La hija del aire*, la cual "tiene todos los aciertos, y no diré defectos, pero sí diré excesos de nuestro inmortal genio" (42). Parece que Castelar critique sobre todo "un afán de arreglo", que deshace el rigor filológico del texto dramático, y que además el intelectual ve en contradicción con la "certidumbre y exactitud históricas" (42) que caracterizan la visión cultural de la época contemporánea. La culpa más grave es haber "quitado a la representación sus mejores efectos, retocando finales consagrados por el transcurso de los tiempos" (42). Sin embargo, su reseña se resuelve de forma positiva respecto al nuevo arreglo de la obra calderoniana por el empresario Felipe Ducazcal y Lasheras. De hecho, le parece que este ha llegado más lejos del pensamiento calderoniano, es decir, que ha hecho un necesario, según Castelar, llamamiento al idealismo, que dentro de la poética castelariana encuentra su plena confirmación, junto con el concepto de arte culto del ideal. De hecho, así escribe:

> En ellas aprende una generación demasiado esclava de la realidad que, así como no hay luz, sino la descendida del cielo, pues en cuanto el cielo se oscurece, la tierra se asombra; no hay ninguna inspiración verdadera sino la recogida en el ideal, pues en cuanto el ideal se eclipsa, quedan solamente los áridos desiertos de una triste y desoladora realidad. Arte quiere decir tanto como combate de la libertad con la fatalidad, tanto como victoria de la idea sobre la naturaleza hermoseada en el humano espíritu [...]. Los artistas, pues, no deben olvidar jamás que los llama su vocación propia y su fin histórico al culto de lo ideal (Castelar, 1882a: 42).

Reanuda el mismo tema en la segunda entrega de la sección, anticipándolo con largos párrafos de meditaciones filosóficas acerca de las afinidades entre la materia del cosmos y la humana. Se centra, por lo tanto, en el ámbito artístico y literario, subrayando una vez más su adhesión a un arte idealizadora, según cierto tradicionalismo realista que no acaba de reconocer los cambios culturales que el naturalismo ha ido expresando. Así, escribe:

> De una y otra eliminación llegamos a eliminar del arte y de la literatura todo el ideal; y a creer más poética la cenagosa cama del hipopótamo que la increada luz del arcángel. Así, poco a poco, van reduciendo las novelas a tristes libros de salidas y entradas en hospital inmenso y en presidio horrible; el drama, o bien a demostración de una tesis preconcebida, cual si el teatro fuese como los tribunales, o bien a copias y repeticiones del mundo, tan serviles como las planchas de un taller fotográfico. Duele ver en las bellas letras doctoral disertación, dialogada por falsos y arbitrarios

> personajes, parecidos a ensueños de jaqueca. Duele ver cómo antes el arte nos ofrecía una cima donde subir, y ahora nos ofrece cualquier columna mingitoria de callejón o número ciento de burdel, para esclarecernos y recrearnos. Antes, caer bajo la pluma de un poeta, equivalía en el fondo a subir hasta la inmortalidad de un arquetipo, y ahora equivale a bajar el montón de la basura y de la inmundicia (Castelar, 1882b: 82).

Siguiendo el recorrido cronológico de las aportaciones de Castelar en la *Ilustración Artística* ya indicado, pasamos a los artículos sueltos o fuera de sección, entre los cuales resulta de gran relevancia, por ser el único que trata el tema literario, el titulado "El movimiento literario en la última quincena", publicado en el número 465 (24/11/1890).

El texto probablemente iba a inaugurar una nueva sección, sin que se concretara luego el proyecto editorial, puesto que anticipa la estructura más propia de la sección "Murmuraciones europeas", que empezará a publicarse al cabo de una semana, en diciembre de 1890. De hecho, el texto se divide en partes numeradas, cada una centrada en un tema específico, aunque a veces en conexión con el anterior o el siguiente.

La ocasión que da íncipit al artículo, según las coordenadas temporales de la actualidad —las cuales resultan predominantes en el macrotexto del periódico—, es "el día litúrgico de los muertos" (338) y, desde luego, la manera de conmemorarlo en Madrid, "con una función semi-teatral y semi-religiosa, con la representación de *Don Juan Tenorio*" (338).[3] La obra, para Castelar, se presenta como suma emblemática de toda una tradición no solo española y no solo literaria:

> [...] animada por el estro de Tirso en drama parecido a un Auto Sacramental gigantesco, cuyos protagonistas resultan el mundo con sus locuras y la eternidad con sus castigos; renovada en el teatro clásico por Moliere y en el teatro romántico por Dumas; puesta en música inextinguible por Mozart; el Convidado de Piedra, como el Quijote de Cervantes, da escalofríos de miedo al niño aterrado, y al sabio pensamientos de profunda y reveladora filosofía (Castelar, 1890a: 338).

Sin embargo, lo que más parece interesarle a Castelar es aprovechar la reseña de la última representación de la obra para recuperar la figura del dramaturgo José de Zorrilla de un olvido producido por el desprecio con que cierta crítica lo había tachado. Y precisamente en el cambio de sensibilidad cultural que nota Castelar se halla la capacidad de volver a acercarse al poeta y dramaturgo vallisoletano y sobre todo a su reescritura del mito donjuanesco:

3. Sería la cuarta vez que se representa la obra, ante el propio autor y con María Guerrero como intérprete. Desde su estreno, en 1844, han pasado dieciocho años hasta la representación de 1872.

> Y necesitaba el poeta este desagravio, porque una crítica, originada de cierta intelectual anemia y propensa de suyo a la nota pesimista, emperróse con tal tenacidad en creer verboso coplero al hombre genial y en decirlo, que muchas gentes vulgares, incapacitadas de tener propio juicio, creyeron a la bruja desdentada bajo su palabra, y arrinconaron con los olvidos del menosprecio tal maravilla, en guisa de los ignorantes, que suelen echar a los ratones de sus desvanes los cuadros y los tapices preciosos. Hase necesitado una generación de alma sintética, cual ésta que renovara en los últimos lustros nuestra sociedad, para que haya vuelto a oírse la voz de los siglos en la poesía de Zorrilla, y pueda prometerse mañana el poeta morir en ocaso resplandeciente de gloria, como pide su incontestable inmortalidad (Castelar, 1890a: 338).

En los apartados siguientes del mismo artículo, Castelar seguirá hablando de teatro extranjero, y del alemán especialmente, con la obra *Die Haubenlerche*, de Ernst von Wildembruch, recién representada en Berlín, que pone como ejemplo de una decadencia del teatro alemán, "reducido a repetir sobre las tablas los problemas socialistas planteados por los periódicos" (Castelar, 1890a: 338); y habla también de la representación de la *Cleopatra* de Victorien Sardou, en el teatro de la Puerta de San Martín de París, con la actriz Sarah Bernhardt. También en este caso la crítica resulta severa, sobre todo por la falta de una profundización trágica dentro de una aparatoso decorado, vestuario, etc. más cercano al vodevil:

> Y, sin dejarme llevar por ninguna superstición, debo decir que hame parecido el drama una empresa industrial de Sordou, y la representación un capricho femenil de Sarah. Leyendo y releyendo los innumerables comentarios puestos en la prensa parisiense al drama, deduzco sin esfuerzo la subordinación del argumento a las decoraciones, de las decoraciones a los trajes, y de los trajes, de las decoraciones, del argumento, del desempeño, de todo aquello, a la verdadera protagonista, es decir, a la culebreja cogida en cualquier jardín y puesta sobre la garganta de la primer [*sic*] actriz (Castelar, 1890a: 339).

La sección "Murmuraciones europeas" representa, por continuidad y duración, la más relevante aportación de Emilio Castelar no solo en la *Ilustración Artística*, sino también, se podría decir, en la prensa en general. Como ya se ha apuntado, la primera entrega es la del número 466, del primero de diciembre de 1990, y llega hasta el número 908, del 22 de mayo de 1899, y el 25 de ese mismo mes muere Castelar. La cadencia es quincenal y a partir de septiembre de 1895 va alternándose con la sección "La vida contemporánea", de Emilia Pardo Bazán. En cuanto al proyecto editorial relacionado con la sección, a pesar de las implicaciones europeas del título, según recuerda también Rodrigues (1996: 163), en uno entre los escasos estudios sobre el argumento, los artículos de Castelar, "salvo en contadas ocasiones, casi no se refieren a Europa", y pronto el periodista "dirige sus miradas hacia el Ultramar, hacia Cuba y los Estados Unidos",

manteniendo una especial atención hacia Francia, Inglaterra y Alemania. En cuanto a la faceta nacional de sus reflexiones, en la entrega de "Murmuraciones europeas" del número 856 (23/5/1898), Castelar refiere el proyecto editorial que ha contratado con la *Ilustración Artística*:

> Contraída con nuestra Revista la obligación de comunicar los hechos políticos y sociales más interesantes que sucedan en España, no volveré atrás la vista por no falsear mi oficio y ministerio de historiador al día, y menos trataré de penetrar en lo porvenir, porque narran mucho el profeta y la profecía en estos perturbados momentos (330).

La estructura de la sección presenta una división en apartados numerados, pero hay que esperar hasta la quinta entrega del 12 de enero de 1891 para que aparezca un sumario para anticipar y catalogar los temas tratados, aunque no siempre con una correspondencia con la numeración de los apartados. Tenemos un total de ciento ochenta y nueve entregas en los nueve años de publicación de la sección; cincuenta y cuatro de ellas presentan referencias literarias. Los temas abarcan un abanico que va de la política a la historia, la cultura y la literatura, siempre y en todo caso anclados en la actualidad de la época, según la dimensión cronológica del discurso periodístico, puesto que la actualidad con sus noticias se hace pretexto constante de reflexión para don Emilio Castelar. El vaciado de la sección muestra la asiduidad de la inclusión de temas literarios hasta mediados del año 1891, mientras que luego las entregas dedicadas a estos temas aparecen en número menor, hasta reducirse drásticamente en los últimos dos años, desde 1997. En concreto podemos decir que el último número con referencias literarias es el 894 (13/2/1899), donde se recogen referencias al *Cyrano de Bergerac* y al positivismo.

Se va a presentar aquí, necesariamente, un reducido número de entregas de la sección, las cuales son, sin embargo, emblemáticas respecto a la actualidad literaria de la época y ofrecen la posibilidad de profundizar en la postura estética de Castelar acerca de la misma, enucleando unos temas candentes o figuras representativas. En la primera entrega (n.º 466, 1/12/1890), con "Hablemos de literatura..." empieza el quinto apartado, dedicado al enfrentamiento entre dos posturas literarias de la época que Castelar resume contraponiendo las figuras de Zola y de Echegaray: "Dos genios, muy discutidos ambos entre las sendas de las escuelas literarias, genio de la novela el uno y de la dramática el otro" (Castelar, 1890b: 354), y que están "aparejando" sus últimas obras, que no se nombran. La comparación le es útil a Castelar para poner de relieve sus propias ideas estéticas, las cuales reservan una concepción idealista al arte, como refugio de la realidad "triste y enojosa" (Castelar, 1875: 240). De ahí, su rechazo, nunca disimulado, en general del experimentalismo zoliano, de las teorías naturalistas, aunque sin dejar de ocuparse de ellas, incluyendo la figura del escritor francés a menudo en sus artículos, puesto que le reconoce la relevancia en su actualidad.

> De seguro el señor Echegaray, progresista, como yo, por su creencia viva en la universal ascensión de los seres todos a los grandes ideales, habrá reducido su obra, huyendo de cierta idealidad, incompatible con las reducidas realidades del teatro, a un episodio de las costumbres corrientes (Castelar, 1890b: 466).

> Del propósito de Zola no quiero hablar. Medianísimo filósofo y poco moralista, bien a revés de nuestro insigne poeta, propónese tan solo coger los peores tipos de cada pueblo y hogar en esas máquinas de fotografía hoy usuales que retratan eléctricamente al minuto. Zola profesa una filosofía del arte humano en disonancia, no solo con toda filosofía racional, con toda filosofía posible. Juzga por las excepciones al género humano, error equivalente al que cometería quien juzgase de la vida por una sección de los diarios como la consagrada generalmente a las causas célebres. El aborto a que ha contribuido un alcalde como el de Tolón; el escribano que han asesinado en los aduares de París y puéstolo dentro de una maleta; la mujer descuartizada que apareció anoche junto al ferrocarril del Mediodía, interesan más que la virtud oculta y doméstica, la recatada limosna, la dulce abnegación por los seres queridos, el trabajo eterno a la luz de un candil y consagrado al sustento de los huérfanos, la triste asistencia de un moribundo, la oración a los pies de un muerto; pues tiene mucho pudor la virtud (Castelar, 1890b: 466).

Y llegará a escribir en la última entrega de la sección, en el número 894 (13/2/1899), en la que dedica alguna parte a temas literarios, sentenciando el final de las relaciones entre positivismo y realismo estético.

En la misma línea, podría leerse la meditación sobre la clasicidad, que aparece en la entrega del número 472 (12/1/1891). Aquí, además de aparecer una nueva referencia a Echegaray, la reflexión acerca de la actualidad literaria arranca de la ocasión que le ofrece recordar la última publicación de Eugène Muntz, *Renacimiento* (*Histoire de l'art pendant la Renaissance*), por la editorial Hachette, en 1889. Con ella, en coherencia con el catolicismo del intelectual, la visión de la clasicidad robusta y vigorosa se contrapone a la fragilidad de la contemporaneidad.

> En verdad que debemos preferir a todos estos histerismos de las letras contemporáneas la salud y robustez de alma y cuerpo contenidas en las obras del Renacimiento, análogas, por lo externo, a las helénicas, y en lo interno animadas por el espíritu de Cristo y de Platón. Así me regocija y arroba el volumen último de Muntz (Castelar, 13/7/1891: 434).

En el número 498 del 13/7/1891 de "Murmuraciones europeas", don Emilio Castelar dedica un párrafo al tema candente de la admisión de mujeres en la Academia, que parece haberse hecho más posibilista recientemente, mientras que recuerda la reacción que produjo, en su momento, su misma propuesta de admisión de Carolina Coronado y de Emilia Pardo Bazán:

> [...] ha comenzado un movimiento de opinión favorable al ingreso de las señoras en los institutos literarios y científicos de primer orden. Hay quien propone a las supradichas para tan útil Academia como la que vigila nuestra Historia, y hay quien propone otras para la que lleva el título más moderno y prosaico de Academia de Ciencias Morales y Políticas. No olvidaré, nunca, el ruido que se armó cuando yo propuse la reparación de una grande ingratitud cometida con poetisa tan dulce y melodiosa como Carolina Coronado, cuyos versos hicieran la lengua nuestra tan música, nombrándola desde luego y uniendo a este nombramiento el de una escritora que posee vocabulario tan copioso y estilo tan bello como la brillantísima Emilia Pardo Bazán, cuyas obras constituyen hoy una especie de literatura entera por lo diversas y por lo importantes (Castelar, 1891: 434).

Sin embargo, después de un reconocimiento legítimo del valor literario de la poeta y la escritora, paso seguido Castelar vuelve a anclar sus consideraciones en cierto conservadurismo cuando sostiene que "las lenguas, como las letras, tienen su lado femenino, del cual no pueden separarse por sistema sin dejar incompleto su carácter" (435). Y añade para confutarlo: "¿Quién duda que la mujer, como madre, sabe decir a los niños [...] palabras cariñosas en diminutivos casi gorjeados por su canora garganta y esmaltados por sus dulces labios, las cuales palabras cariñosas no se le ocurren a un hombre jamás...?" (435). Volviendo luego al tema de la inclusión de las mujeres en la Academia, recupera, incluso en los pormenores de la trama, la comedia de Aristófanes, *Lysistrata*, como modelo de posible referencia y reflexión para "los señores académicos resistentes al ingreso de las señoras en sus respectivas academias" (436), invitándolos a recordar el "asedio y rendición de la noble fortaleza griega por las enfurecidas y sublevadas mujeres. Guardaos de las iras de Minerva" (436).

En cuanto a las figuras significativas del panorama de la actualidad literaria de las aportaciones crítico-literarias de Castelar en la *Ilustración Artística*, el intelectual dedica varios artículos, siempre elogiosos, a Galdós; entre ellos, las entregas de la sección en ocasión de los estrenos de los dramas *Realidad* (n.º 538, 18/4/1892) y *Doña Perfecta* ("Mas no hay que dudarlo: el drama, como la novela de Galdós, es una obra maestra", n.º 737, 10/2/1996, p. 130). Sobre todo, en la primera, el intelectual, a partir de la afirmación de que Galdós "profundamente observador, ve hondo y ve lejos, por lo mismo que reconcentra mucho la mirada en los objetos presentes a su atención" (242), se demora en posibles metáforas sobre las categorías de escritores de la época. He aquí la metáfora del escritor telescopio/síntesis y del escritor microscopio/análisis:

> Yo comparo la síntesis con el telescopio, que convierte la vista de suyo a lo infinitamente grande; y comparo con el microscopio la operación contraria, o sea el análisis, que convierte la vista de suyo a lo infinitamente pequeño. Hay talentos de telescopio, cual el talento de Víctor Hugo; y hay talentos de microscopio, cual el talento de Balzac. El primero ve mejor los cielos y las ideas; el segundo ve mejor las cosas y los he-

> chos; el primero trae luz y acerca lo infinito a la vida contingente, mientras el segundo sorprende la vida en sus más recónditos misterios y conoce hasta el átomo imperceptible, que huye a la vista y aun a la misma observación. Pérez Galdós ha tomado el telescopio para mirar en los horizontes infinitos del tiempo las glorias nacionales, y el microscopio para mirar en las costumbres corrientes y continuas los microbios de la vida usual y diaria. En todo ha brillado como astro de primera magnitud y con todo ha conseguido un renombre ilustre. Muy periodista, muy crítico, muy filósofo, muy poeta, su calidad excelsa de novelador conspicuo (Castelar, 1892: 242).

Luego pasa al tema ya entonces debatido acerca de la capacidad dramática del autor canario, reconociéndole al primer estreno de Galdós, su *Realidad*, un gran acierto. De hecho, escribe: "Y, por lo mismo, parecía poco idóneo para brillar en el arte dramático, necesitad de facultades y aptitudes muy opuestas a las facultades y aptitudes del narrador" (242), y repasa los rasgos tan propios del discurso teatral, anclado esencialmente en el *hic et nunc*, y el demorarse del discurso novelístico en tiempos y lugares potencialmente ilimitados. Sin embargo, Castelar reseña la adaptación dramática de la novela dialogada galdosiana *Realidad* reconociéndole precisamente la capacidad de presentar:

> [...] el caudal y copia de observaciones e ideas que la enriquecen, así como por la filosofía viva que hay allí puesta en rápida e interesante acción, dentro de argumento que se anuda con sumo arte y se desenreda con lógica y naturalidad, dados los factores entrados en la trama y los motivos determinantes de sus actos, y los caracteres que desarrollan en su acción, y las pasiones e intereses que pugnan en el conflicto (Castelar, 1892: 242).

El número 911 del 12 de junio de 1899, al cabo de tan solo tres semanas desde la última entrega de "Murmuraciones europeas", que había firmado el 22 de mayo de 1899, la *Ilustración Artística* (390) publica un editorial dedicado al entierro de don Emilio Castelar, que había muerto el anterior 25 de mayo. La página se presenta enriquecida por fotografías de Company de la capilla ardiente en el Congreso, de la corona de bronce dedicada a su periodista por los editores, de la sepultura en el Sacramental de San Isidro y, sobre todo, del paso fúnebre de una multitud por la calle de Alcalá en Madrid. El artículo, firmado por los editores de la revista, ofrece una detallada crónica de la solemnidad y de la enorme participación del pueblo y de las más ilustres personalidades de intelectuales y de políticos de la época.

En conclusión, del vaciado de las aportaciones de Emilio Castelar en la revista *Ilustración Artística* es posible deducir una gran relevancia de su firma alimentada por la continuidad de su presencia. El interés por los temas literarios, muy presentes en los primeros años, va diluyéndose o, mejor, se presenta subordinado al interés, cada vez más urgente, hacia la política nacional e internacional, hacia la actualidad, según lo exige el discurso periodístico y el macrotexto intemedial de la prensa, pues esta se fundamenta en la actualidad.

En todo caso, la postura crítica de Castelar que enseñan sus escritos es muy coherente con su postura estética, acerca del idealismo como primer objetivo del arte, según una visión embellecedora, sublimada o consoladora del mundo a través de la palabra literaria, entrelazada, en todo caso, con el progresismo ideológico que a menudo Castelar subraya acerca de su visión del mundo. Resulta interesante, por ejemplo, la presencia constante de Zola en sus artículos —sobre todo en los de la larga sección "Murmuraciones europeas"—, en oposición a figuras tradicionales como Echegaray, que usa como pretexto para desacreditar el experimentalismo naturalista. No obstante, al mismo tiempo —por ejemplo, en Galdós—, Castelar llega a reconocer lo provechoso del mismo en cuanto a su capacidad para una extremada observación de la realidad, que resulta oportuna para la época contemporánea. Es decir, que la reformulación del naturalismo francés por la pluma de Galdós o de Emilia Pardo Bazán se le presenta al Castelar conservador, en su visión idealista del arte, como la cifra más adecuada y oportuna para las letras españolas.

Bibliografía

Castelar, Emilio (1875). *Un año en París*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de El Globo.

— (1882a). "Revista literaria y artística". *Ilustración Artística* (5 de febrero), pp. 41-42.

— (1882b). "Revista literaria y artística". *Ilustración Artística* (12 de marzo), pp. 82-83.

— (1890a). "El movimiento literario en la última quincena". *Ilustración Artística* (24 de noviembre), pp. 338-339.

— (1890b). "Murmuraciones europeas". *Ilustración Artística* (1 de diciembre), pp. 354-356.

— (1891). "Murmuraciones europeas". *Ilustración Artística* (13 de julio), pp. 434-436.

— (1892). "Murmuraciones europeas". *Ilustración Artística* (18 de abril), p. 538.

— (1896a). "Periodismo". *La Lucha*, n.º 5767 (10 de enero), [s.p.].

— (1896b). "Murmuraciones europeas". *Ilustración Artística* (10 de febrero), p. 130.

— (1898). "Murmuraciones europeas". *Ilustración Artística* (23 de mayo), p. 330.

Morales Sánchez, Isabel; Coca Ramírez, Fátima (2003). *Emilio Castelar. Nuevas aportaciones*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Rodrigues, Denis (1996). "La escritura de la alteridad en las 'Murmuraciones europeas' de don Emilio Castelar. *La Ilustración Artística* (1898)". En: *La prensa ilustrada en España. Las* Ilustraciones *1850-1920*. Montpellier: Iris, pp. 163-216.

Zola e Ibsen a finales del siglo XIX. La labor crítica de José Ortega Munilla

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

"Mi gran afición era, y..., lo es todavía, el periodismo" (Carretero, 1917: 22). Así lo declaraba José Ortega Munilla en una de las famosas entrevistas que José María Carretero, es decir, El Caballero Audaz, publicaba en el semanario *La Esfera*, el 3 de noviembre de 1917, cuando ya contaba con sesenta y un años de edad, se había prácticamente retirado de su labor profesional y apenas faltaban cinco años para su fallecimiento, en 1922.

Este trabajo que sigue quiere ser un primer peldaño en un proyecto de más largo recorrido: analizar la figura de José Ortega Munilla desde la conjunción de múltiples perspectivas metodológicas y críticas que permitan situar su trayectoria y su obra en el lugar que merecen. La faceta más conocida y estudiada —al margen de ser, en nuestro canon cultural, el padre de José Ortega y Gasset— es, sin duda, su huella en el naturalismo en España, como crítico y como creador. Su activa participación en los debates sostenidos en el Ateneo madrileño (1881-1882) y sus ecos en la prensa periódica, así como su aplicación práctica en la escritura de novelas como *El fondo del tonel* (1881-1884) o *Cleopatra Pérez* (1884), han sido estudiados en diversas obras, desde trabajos señeros como el de Ruth Schmidt (1973) hasta análisis más recientes como el del profesor José Manuel González Herrán (1996: 345-358) o el de la profesora Lieve Behiels (2000: 51-66), entre otros.[1]

Otro lado del prisma, su labor como periodista y su conexión con muchos de los principales escritores e intelectuales españoles del último tercio del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, ha sido atendido desde distintas ópticas. Debemos partir de una tesis doctoral que devino una primera y fundamental sistematización hemerográfica de toda la obra periodística de Ortega Munilla, de Carmen Caffarel Serra (1988), tesela insoslayable que, a nuestro juicio, y tras la mejora de los fondos de nuestras hemerotecas, merece una revisión y actualización atenta, pero en la que sobresale el ingente esfuerzo por localizar, ordenar y

1. Remitimos a otras referencias bibliográficas, como: López, 1991: 1005-1024; 1985: 7-15.

estudiar las colaboraciones de Ortega en publicaciones como *La Ilustración Española*, *La Ilustración Artística*, *Los Lunes de El Imparcial*, *La Diana*, *Revista de España*, *Madrid Cómico*, *Diario de la Marina*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *ABC* o *La Vanguardia*, desde 1876 hasta 1922. En paralelo, contamos con estudios sobre su relación con escritores como Benito Pérez Galdós (Schmidt, 1971: 107-112; López Quintáns, 2012: 231-248), Emilia Pardo Bazán (Thion Soriano-Mollá, 2014), Ramón Pérez de Ayala (Alonso, 2012: 11-33) o Ramón del Valle-Inclán (Alonso, Juan Bolufer, 2009: 95-152).

Y es precisamente esta cara del poliedro, su labor como agente cultural y literario central en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, la que queremos estudiar en un proyecto que merece más detenimiento y que, esperamos, irá viéndose completado en siguientes fases. Ortega Munilla no fue solo un periodista, un gran cronista de la ciudad de Madrid (Caffarel, 1989: 279-290), fue el mejor director de uno de los suplementos literarios más importantes de finales del XIX: *Los Lunes de El Imparcial*. Como defiende Caffarel Serra, "José Ortega Munilla logró elevar la calidad y el prestigio de *Los Lunes* a una de las cimas más altas de la época, convirtiéndose en la tribuna preferida de los autores más relevantes del momento, y la más deseada por muchos autores noveles" (1988: 511).

Sus años como director de *Los Lunes*, que compaginaba con tareas de dirección secundando a Rafael Gasset, su cuñado, en la rotativa madre *El Imparcial*, transcurren entre 1879 y 1906, y durante ellos las páginas del suplemento madrileño vieron pasar las plumas de José Zorrilla, Juan Valera, José Echegaray, Marcelino Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón, Leopoldo Alas —tras la reconciliación con Ortega, por el incidente sobre *La Regenta* (Ortega, 1964: 259-260; Vilanova, 1991: 10)—, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda... En otras palabras, fue un auténtico canon vivo de la literatura y la crítica españolas del último tercio del siglo XIX. Ortega Munilla fue, además, un director bondadoso y de mirada abierta a los cambios, ya que *Los Lunes* publicaron textos de los novelistas más jóvenes en el fin de siglo, como Valle-Inclán, Azorín o Maeztu. Recordaría años después Alberto Insúa:

> Sus veintisiete años de los *Lunes* no hicieron de él un árbitro que pretendiese imponer sus gustos, favorecer a sus amigos e ignorar a los que no lo fueron, sino todo lo contrario: un espíritu abierto a todas las expresiones literarias siempre que obedecieran a este o aquel temperamento, a tal o cual escuela o tendencia, y que en sus autores reconociera o adivinase esos dones que concurren en el verdadero escritor (Insúa, 1959: 230).

Es precisamente la menor atención al diapasón crítico de Ortega Munilla acerca de la literatura finisecular lo que nos encamina al propósito central de este capítulo: una primera tentativa para justipreciar el calado y alcance del quehacer de Ortega Munilla como crítico literario de las novedades más candentes del momento.

Para ello hemos partido del magnífico trabajo de Cecilio Alonso (junto con Encarna Marín) de sistematización y ordenación minuciosas en los dos tomos de *Índices de "Los Lunes de El Imparcial"* (2006). Con el objetivo de fijar un marco cronológico sucinto, que tuviera cabida en los límites de este primer estudio, nos hemos detenido en la última década del siglo XIX: desde 1890 hasta la simbólica fecha en la historia de la novela española de 1902 —sobradamente conocidas, aparecen las novelas de José Martínez Ruiz, Pío Baroja, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán que inaugurarían a ciencia cierta el devenir de la nueva narrativa española del siglo XX.

1. Ortega Munilla y la literatura española en el fin de siglo

No son muchas las obras españolas que fueron objeto de crítica o reseña en la colaboración de Ortega Munilla en los años noventa —se entremezclan autores que han pasado a la posteridad con otros nombres menos conocidos: José Rodríguez Carracido, Jacinto Octavio Picón, Tejón y Rodríguez, Nicanor Rey Díaz, Mariano de Cavia, Javier de Burgos, Pedro Antonio de Alarcón, Miguel de los Santos Álvarez, Echegaray, Pérez Galdós o Sellés—. Más interesante nos parece acercarnos al listado de colaboradores de *Los Lunes* en estas mismas fechas, nómina de escritores autorizada o solicitada por el director del suplemento. A los nombres ya canónicos de novelistas como Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Jacinto Octavio Picón o José María de Pereda; críticos como Frederic Balart, Urbano González Serrano, Rafael Altamira, Josep Yxart o Ramón D. Perés; o poetas y dramaturgos como Ramón de Campoamor o José Echegaray; se sumaron en las páginas de *Los Lunes* nombres menos conocidos, pero que marcarían el compás de la escena literaria con el cambio de siglo, tras superar una clara resistencia a la llegada del modernismo literario por parte de una redacción marcadamente partidaria del modelo estético realista y naturalista (Alonso, 2006, I: XXVI-XXXII): Salvador Rueda, Luis Bonafoux, Manuel Bueno, Vicente Blasco Ibáñez, Luis Taboada, Eugenio Sellés, Silverio Lanza, Emilio Ferrari, Eduardo Zamacois, Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Marquina y, los nombres propios del 98, Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Pío Baroja, José Martínez Ruiz y Ramón del Valle-Inclán.

Esta suma incompleta da cuenta de la amplitud de miras y la sensibilidad hacia la modernidad, hacia lo nuevo, del director de *Los Lunes*, José Ortega Munilla, así como de su conciencia de que la oferta literaria que brindaba su suplemento debía, sin realizar concesiones en cuanto a la calidad, abarcar un espectro amplio de perfiles lectores. La función social de *Los Lunes*, educar sensibilidades y aumentar la afición y formación lectora de la sociedad española, propósito de raigambre institucionista, queda clara en la selección de los colaboradores literarios de la publicación. Define certero Cecilio Alonso:

> A lo largo de su trayectoria, el suplemento de *Los Lunes de El Imparcial* consolidó una línea universalista, aglutinando intereses culturales orientados a la configuración de una conciencia nacional no excluyente, bajo una ideología democrática y pretendidamente interclasista, que tropezaba con el negativo condicionante de hábitos de lectura muy débiles (Alonso, 2006: xv).

Y por la escasez de hábitos lectores se lamentaba Ortega Munilla saludando la novedad galdosiana de *Fortunata y Jacinta*: "La prensa dedica a las obras literarias menor interés del que merecen. Esto no es culpa de la prensa, sino del público, que aún no ha llegado a aquel grado de cultura necesario para entretener su tiempo leyendo un libro" (Ortega Munilla, 1887). Y en una interesante reflexión socioeconómica acerca de la situación del escritor en España (Ortega Munilla, 1892b; 1892c), denuncia el escaso o nulo ejemplo que la clase dirigente del país daba en ese sentido:

> [...] en España hay jefes de partido, ministros, personajes, diputados, senadores y altos funcionarios que *jamás* han comprado un libro español de bella literatura, y que son poquísimos los que tienen la costumbre de leer —costumbre que parece una necesidad en la gente culta... (Ortega Munilla, 1892c).

Ortega Munilla salpica sus trabajos críticos con reflexiones que secundan esta concepción gineriana de la función pedagógica de la lectura y, si bien lejos de la acepción defendida por Alas de la crítica higiénica, sí vamos a leer ideas más cercanas a lo que Martínez Ruiz definiría, a principios del xx, como una crítica literaria impresionista. Frente a Balart o a Clarín, críticos ambos en su suplemento, Ortega se describe a sí mismo como "noticiero de las artes": "Me limito a reproducir mis impresiones de lector, sin aspirar a otro triunfo que el de haber satisfecho el ansia de saber del público" (Ortega Munilla, 1892: 1). Y es el tono que escoge, así como una mirada siempre generosa con la novedad, un tono amable de invitación a la lectura y a las ansias de conocimiento de sus lectores. A medio camino de la *captatio benevolentiae* y de la defensa de una manera de hacer, fija Ortega esta declaración de intenciones:

> [...] ni aspiro al dictado de crítico, ni quiero pasar de ser uno de tantos periodistas que estudia el problema del día conforme se le presenta, más por distraer al respetable público, si a tanto llego, que por dejar sentadas bases indiscutibles.
>
> Estos apuntes serán ligeros, sin afeite retórico alguno y sin buscar un método expositivo que está reñido con mi manera descuidadísima de escribir. Tendrán, eso sí, de sinceros lo que les falte de profundidad y de sentido crítico (Ortega Munilla, 1892b).

La naturaleza krausista de *Los Lunes*, clara en la primera etapa del suplemento (1874-1879) debido al influjo de Eduardo Gasset, conecta con evidentes

intereses regeneracionistas que se deducen, asimismo, de la nómina de intelectuales y escritores antes citada —a la que podríamos sumar los nombres de Joaquín Costa, Julio Burell o Nicanor Rey Díaz—. Y si Unamuno pedía, en los famosos ensayos publicados en 1895 en *La España Moderna*, que abriéramos las ventanas a los vientos europeos, Ortega Munilla conectó la literatura española con literaturas extranjeras en las páginas de su suplemento con la voluntad de tejer un diálogo al mismo nivel entre nuestros escritores y los autores de otros lares, para favorecer el intercambio de ideas y estéticas y para reflexionar acerca de posibles caminos para la redefinición de géneros que juzgaba ante un callejón sin salida.

2. La literatura extranjera *fin du siècle* en la mirada de Ortega y Munilla. El maestro Émile Zola

Es por ello que, fijado el marco cronológico, nos ha parecido interesante detenernos en las breves pero significativas críticas de Ortega Munilla sobre autores extranjeros que, bien por finalizar su trayectoria —como Zola—, bien por encarnar el espíritu del siglo que venía —como Ibsen—, van a ser centrales en el fin de siglo.

Dos importantes artículos son los dedicados a Émile Zola. El primero, "La última novela de Zola", sobre *La bestia humana*, se abre con otra reivindicación de la lectura como síntoma de desarrollo intelectual:

> Uno de los signos de cultura por los cuales se comprende cuán grande ha llegado a ser el desarrollo intelectual de Francia es el interés que despiertan allí las obras literarias [...].
>
> Este interés vivísimo que despiertan las obras literarias se refleja en las columnas del periódico, en la conversación social, y tiene su confirmación total, la más expresiva, concluyente y útil en la fortuna que rápidamente adquieren, no solo los escritores de primer orden, sino hasta los de mérito muy discutible (Ortega Munilla, 1890).

Describe con celo el método del novelista experimental:

> Zola viene haciendo la historia natural y social de una familia bajo el segundo imperio. Aplica la fisiología de Claudio Bernard al estudio de los caracteres; busca la causa del fenómeno humano, no solo en los misteriosos y recónditos ámbitos del alma, sino más bien en los pliegues de la materia (Ortega Munilla, 1890).

Tras ello, el crítico madrileño, que conoce bien tanto la obra narrativa de Zola como sus artículos críticos, y que había defendido la necesidad del naturalismo para dar un nuevo viraje a la novela europea, sentencia:

> Pero Zola ha exagerado su sistema, y nos parece que en el libro que acaba de publicar, el médico, el alienista, el fisiólogo, ocupan un lugar más importante que el poeta y el novelista. En fuerza de observar lo material, ha llegado a perder Zola de vista el aspecto general del hombre, la condición más común del género humano. Se ha perdido en el laberinto de lo excepcional, y dejando de ser el autor de tantos caracteres como vagan por sus obras, que vivirán lo que viva la memoria del lector [...], se ha convertido en el narrador de casos teratológicos. No pinta aquello que ve por el mundo, y a esto le obligaba su condición de escritor naturalista; pinta una excepción que él ha encontrado en su clínica de novelista fisiólogo (Ortega Munilla, 1890).

Estas consideraciones se inscriben en el movimiento que estaba sacudiendo la literatura europea desde la segunda mitad de la década de los ochenta y que estaba abriendo el género de la novela al psicologismo francés, al espiritualismo de la novela rusa y a la prosa poética finisecular. Y muestran también una clara sintonía por la idiosincrasia particular del naturalismo en España, que pugnaba por equilibrar espíritu y materia, conciencia y fisiología. Asimismo, son aseveraciones coherentes con la concepción del naturalismo que Ortega Munilla había defendido siempre. En palabras de Ruth Schmidt:

> José Ortega Munilla, tanto en sus críticas publicadas en los periódicos de la época como en sus novelas, mostró su interés por Zola y el Realismo-Naturalismo. Sin embargo, Ortega no fue un teórico y permaneció simplemente como un mero comentador del panorama literario sin formular ningún criterio definido para el arte Realista-Naturalista. Como ha sido señalado, para él, Realismo, Naturalismo, verdad y realidad son palabras equivalentes, y, por lo tanto, su terminología es de dudoso significado. Lo que él defendía era el derecho del escritor a retratar todos los aspectos de la vida aunque esto no implicara un desmedido interés por los elementos más míseros de ella. El movimiento vino como un necesario desarrollo y antídoto contra la degeneración de la novela después de Balzac, pero para los españoles especialmente fue también una vuelta al realismo de Cervantes y Quevedo (Schmidt, 1973: 188-189).

Así lo leemos en este fragmento de la crítica a *La bête humaine*:

> [...] hasta ahora los triunfos del novelista se habían fundado en que podíamos comparar sus creaciones con la realidad. Veíamos al pueblo bajo encanallado, prostituido, sometido a la embriaguez como Zola nos lo presenta en *L'Assomoir*; veíamos la prostitución triunfante, destruyendo los vínculos de la familia y diseminando en el ambiente social los miasmas mefíticos del amor comprado, como Zola nos lo expresa en *Nana* (Ortega Munilla, 1890).

Sigue desgranando aciertos narrativos, hasta que concluye:

> Ahora no; ahora Zola prescinde por completo de sus teorías naturalistas y se lanza en pleno romanticismo. Así como Víctor Hugo presentó en *Quasimodo* un ser excepcional, de igual modo Zola nos presenta otro monstruo, un ser singularísimo, en la máquina la *Lisson* (Ortega Munilla, 1890).

Esta inclinación por el realismo se hace patente en otra de las aseveraciones a la ya citada entrevista de El Caballero Audaz en *La Esfera*: "Mis dos maestros de diario estudio han sido y son Balzac y Galdós" (Carretero, 1914: 22). Nos brinda en el artículo de *Los Lunes* una poética narrativa propia y su singular estética realista:

> Es preciso que el literato se atenga a la realidad, entendiendo por tal no solamente aquello que se ve en el mundo físico, sino aquello que se ve en el mundo moral, lo cual quiere decir que la literatura no se refiere solo a la exterioridad de la forma, a la superficie, sino que va hasta el fondo, y así, cuanto más verdadera es la escena descrita, más literaria ha de resultar la página en que se describa (Ortega Munilla, 1890).

Al error de reducir una realidad múltiple y heterogénea a un único aspecto sesgado, suma Ortega otro defecto estructural de la novela de Zola: el efectismo o sensacionalismo excesivo, la acumulación de eventos inverosímiles. Comenta el autor de *Cleopatra Pérez*:

> Lo que llama Zola el *train-train* de la vida resultaba en todas sus obras —salvo algunas excepciones, que no eran sino errores de autor—, lógico, humano, evidente e indiscutible. Pero en *La bestia humana* Zola procede no ya como un romántico, sino como un efectista que trata de producir la sensación en los lectores acumulando inexactitudes, errores, poniendo lo fantástico sobre lo verosímil, alejándose por completo de la realidad y despreciando los comentarios del buen sentido (Ortega Munilla, 1890).

Con todo y con eso, elogia el periodista la multitud de méritos que el talento y el oficio de Zola muestran todavía en su novela: "maneja los colores a maravilla" (Ortega Munilla, 1890).

Doce años más tarde, ante la noticia del multitudinario entierro de Émile Zola en París, Ortega Munilla reivindica precisamente el magisterio del autor de *Nana* a la hora de representar con lucidez y rigor a partes iguales los sueños, temores y vicisitudes del cuerpo social francés, de un personaje colectivo que Ortega define como "muchedumbre". Así, frente a Balzac —"el gran creador de caracteres"— o frente a Flaubert —"el maestro de la corrección, dueño de todos los secretos del arte literaria, concienzudo distribuidor de sus efectos"—, Zola se erige a ojos de Ortega Munilla como quien:

> [...] ha sabido pintar con grandes y nobles pinceladas el enjambre de los hombres, el conjunto de cuerpos y de ideas, el todo físico y moral que se compone de miles de co-

> razones, de miles de cerebros, del confuso rumor de las palabras y de los gritos que saltan de boca en boca, como las espumas del mar de ola en ola (Ortega Munilla, 1902).

Siguen a las emocionadas palabras del crítico referencias a las novelas que, a su juicio, habían logrado plasmar con acierto el alma y el cuerpo de las gentes, como *L'assomoir*, *Germinal* o *La débacle*. Casos que conecta Ortega Munilla con el humanismo crítico y reformista de Zola, en esta enumeración cargada de patetismo:

> Es que su doctrina filosófica, su convencimiento político, su aspiración humana se referían a los más, a los que carecen de todo, a los que llenan de cieno, lágrimas y lamentos las lagunas de la sociedad, a los que son carne de cañón en las batallas, sebo lubrificante en las máquinas de las grandes industrias, puente de carne recién muerta tendido sobre el abismo del odio de las razas, miserable materia de experimentación para la ciencia, números en los cuadros estadísticos... (Ortega Munilla, 1902).

Quizá estemos pecando de anacronismo o de forzar el significado de un texto, pero ¿cómo no proyectarnos hacia el futuro y pensar en el "hombre masa" y en el deseo del hijo, Ortega y Gasset, de sacudir al hombre de un abotargamiento del espíritu y de la voluntad? Continúa Ortega Munilla: "La desdicha de los más, el atropello de los fuertes sobre los débiles, la ignorancia de la masa que facilita el triunfo de los que la dominan, son las claves sobre las que ha escrito Zola su poema inolvidable" (Ortega Munilla, 1902). De nuevo, la mirada regeneracionista, institucionista, puesta en la necesidad de mejorar la educación de la sociedad para lograr un progreso, una mejora, un proyecto de futuro incluyente que nos permita salir del marasmo del presente.

3. Ibsen, el simbolismo y sus desvíos

Clarín, introductor de Ibsen en España a comienzos de la década de los noventa con los artículos "Ibsen y Daudet" e "Ibsen y Echegaray", publicados en *La Correspondencia de España* —11 y 25 de enero y 2 de febrero de 1891, el primero; y 2, 3 y 28 de abril de 1892, el segundo—[2] y recogidos el año siguiente en *Ensayos y revistas* (Alas, 1991: 317-333), señalaba precisamente la correcta imbricación de las leyes de la herencia en la configuración de los personajes del dramaturgo: "la herencia se muestra no en forma de tesis, sino como las cosas deben presentarse en escena, en cuerpo y alma, en la figura de Oswaldo Alving, pintor" (Alas, 1991: 319), en referencia al drama *Los aparecidos*, que acabaría llamándose *Los espectros* con el paso de los años y el refinamiento de las traducciones.

2. Para una mayor información acerca del Clarín crítico teatral, véase: Romero Tobar, 2002: 107-124.

Son los primeros compases de la década de los noventa el marco de recepción y traducción de Ibsen en España —tema al que han dedicado estudios indispensables Gregersen (1936), Siguán (2003), Doménech Rico (2003), Rubio Jiménez (2006) y Fernández Muñiz (2016)—: la primera traducción de Ibsen al castellano fue la *Casa de muñecas* (1892), por *La España Moderna*, revista que recogería, junto con la publicación hermana *Revista Internacional*, hasta cinco dramas de Ibsen en los próximos dos años: *Los aparecidos* (1892; más conocida como *Los espectros*), *Hedda Gabler* (1892), *La dama del mar* (1894) y *Un enemigo del pueblo* (1894), probablemente vertidas desde sus traducciones francesas por José de Caso y Blanco (Fernández Muñiz, 2016: 17; Rubio Jiménez, 2006: 30-32).

Pero es precisamente en el año 1892 cuando José Echegaray realizaría un interesante juego de adaptación y recreación del drama ibseniano *Los aparecidos* en la escritura de *El hijo de Don Juan* (Doménech, 2003: 1988-1989). Y si bien menciona a Clarín, "el insigne crítico", junto a Balart, para que se ocupen del dramaturgo nórdico "cuando bien les parezca en estas columnas, que honran con sus firmas", José Ortega Munilla señala a Echegaray como el introductor de Ibsen en España, haciendo referencia precisamente a "la feliz inspiración de escribir un drama sobre el pensamiento de *Les Revenants*":

> Muchos años ha tardado en llegar a España la fama del gran dramaturgo noruego Henrik Ibsen, y para que se cite alguna de sus producciones y se imprima su nombre en los periódicos, ha sido preciso que partiese la iniciativa de un hombre tan amigo de lo nuevo y tan estudioso como el insigne Echegaray, que sigue el movimiento intelectual del siglo en todas sus manifestaciones (Ortega Munilla, 1892d).

Ortega Munilla confirma la mediación de las traducciones francesas en su artículo de *Los Lunes* e identifica como aciertos de Ibsen sus aportaciones para la necesaria renovación del teatro europeo, que a juicio del crítico pasaban por adaptar a las tablas "el análisis, la experimentación que habían sido llevados a la literatura novelesca por Balzac y Zola, por Galdós y Eça de Queiroz" (Ortega Munilla, 1892d); en ocasiones, el diapasón crítico nos dice más de la estética del propio crítico que de la poética del objeto de estudio en cuestión. El periodista celebra la innovación ibseniana de plasmar en su teatro la influencia de la herencia en la creación de los temperamentos de los personajes: "En Oswald Alving se reproducen espantosamente los desvaríos y las aberraciones de su padre el chambelán" (Ortega Munilla, 1892d).

En paralelo, Ortega Munilla observa cómo Ibsen, figura fronteriza, es capaz de sumar en una perfecta simbiosis rasgos de las estéticas vigentes en el último tercio del XIX con una de las novedades que se impondría en el fin de siglo: el simbolismo. Comenta Ortega:

> La pobre madre ha querido enterrar la sombra odiosa del chambelán bajo los cimientos de un edificio santo. Con la fortuna que dejó aquel ser de perturbado tem-

> peramento ha edificado un asilo para los pobres. Antes de inaugurarlo, el fuego lo destruye.
>
> Y aquí aparece el simbolismo, que a despecho de todos los nuevos procedimientos literarios se impone como síntesis de la idea matriz de una obra, como un modo, el más eficaz y elocuente de expresarla (Ortega Munilla, 1892d).

Los juicios de Ortega en este artículo de *Los Lunes* coincidirán con los de los grandes nombres de su tiempo. Yxart reflejará la huella de Ibsen en el público español en *El arte escénico en España* (1894) y cómo resultaría una figura indispensable para abrir las puertas a una posible vía de renovación del teatro español y europeo, el teatro simbolista, conectándolo con un propósito regeneracionista. Dos años antes, Jacinto Benavente ya señalaba la importancia de los símbolos ibsenianos (Siguán, 2003: 2161-2162), y en 1893 Emilia Pardo Bazán se sorprendía ante el "extraño teatro" de Ibsen que tan bien conectaba con las nuevas ideas teatrales y sociales del momento (Thion Soriano-Mollá, 2003: 381).

En julio de 1896, Miguel de Unamuno sentaba cátedra en "La regeneración del teatro español" aparecido en *La España Moderna*:

> Todo teatro grande es psicología espontánea, como la realidad misma; en los dramas no debe haber psicología sino psique, alma. El teatro de Shakespeare, el de Lope, el de Calderón mismo, enseñan psicología, como la enseña la realidad misma [...].
>
> Con el psicologismo vuelve al teatro, remozado y vigorizado en baño de mayor realidad, el espíritu que informó nuestros autos sacramentales, y los dramas alegóricos, vuelve en otra forma, y bienvenido sea, el drama de conceptos. Bienvenido, sí, porque los conceptos tienen, como los hombres, vida interior y dramática y alma; un concepto es una persona ideal llena de historia y de intra-historia [...]. El simbolismo ha venido con la comprensión del dinamismo de las ideas, con la ideología dinámica. El simbolismo ibseniano es la resurrección del alegorismo antiguo a nueva vida (Unamuno, 2007: 245).

Puntualiza en este sentido el profesor Sotelo: "Unamuno abogaba para la regeneración del teatro por el retorno de un teatro de ideas (Ibsen pasado por Calderón) y por un teatro popular (en el sentido de volver al pueblo y expresar su personalidad)" (Sotelo Vázquez, 2014: 222).

Ortega Munilla observa sagazmente, como los intelectuales y escritores coetáneos que acabamos de citar, que el simbolismo es una escuela que parece funcionar como crisol idóneo en el que se conjuguen la sensibilidad antigua y la nueva. Sin embargo, como Unamuno criticaría los abusos del ripio modernista con el croar de las ranas de "A la corte de los poetas", el director de *Los Lunes* denunció los desvíos excesivos de las escuelas finiseculares: "la borrachera *fin de siècle*", que ejemplifica con la moda de ingerir éter. Entre ironías, se exclama Ortega:

> Hablaba el poeta del éter en sus odas empedradas de ripios; encerrábalo en frasco de esmerilado tapón el boticario; usábalo la dama histérica para calmar sus ataques nerviosos. Era algo misterioso, científico y triste, cuyo olor indicaba la presencia del médico (Ortega Munilla, 1892a).

Y lanza una última flecha, definitiva: "Escribir es una operación mecánica. Escribir intelectualmente es una operación divina. Sin éter y con éter, el tonto es tonto. Con plumas y vivo, lo mismo que sin plumas y asado, el pavo es un pavo" (Ortega Munilla, 1892a). O como habría afirmado en Londres un año antes Oscar Wilde en el prefacio a *The Picture of Dorian Grey* (1891): "There is no such thing as a moral or an inmoral book. Books are well written, or badly written. That is all" (Wilde, 1985: 3).

En resumen, Ortega Munilla realizó una tarea infatigable como periodista, crítico y agente cultural y literario —no profesional, pero sí *de facto* al abrir las puertas de su periódico a tantos grandes autores— a lo largo de su vida. En este breve acercamiento, nos hemos detenido en cómo su mirada y sus decisiones como director del suplemento *Los Lunes de El Imparcial* conectaron con un canon literario y cultural todavía vigente y de raigambre realista-naturalista, pero a la vez con nuevas plumas y nuevas ideas que anunciaban ya la llegada del siglo XX.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (Clarín) (1991 [1892]). "Ibsen y Daudet". En: Clarín. *Ensayos y Revistas*. Ed. de Antonio Vilanova. Barcelona: Lumen, pp. 317-333.

Alonso, Cecilio (2012). "Tres cartas de Pérez de Ayala a Ortega Munilla (1904-1907)". *Moenia*, n.º 18, pp. 11-33.

Alonso, Cecilio (con Encarna Marín) (2006). *Índices de "Los Lunes de El Imparcial"*. 2 vols. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Alonso, Cecilio; Juan Bolufer, Amparo de (2009). "Epistolario de Ramón del Valle-Inclán a José Ortega Munilla en la Fundación Ortega y Gasset". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 34, n.º 3, pp. 95-152.

Behiels, Lieve (2000). "'El encadenamiento de pequeñeces' en *Cleopatra Pérez* de José Ortega Munilla". *Letras Peninsulares*, vol. 13, n.º 1, pp. 51-66.

Caballero Audaz, el (véase *Carretero, José María*).

Caffarel Serra, Carmen (1988). *La labor periodística de Ortega Munilla*. Tesis doctoral, dirigida por Andrés Amorós. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

— (1989). "La imagen de Madrid a través de la mirada de un periodista del XIX: Ortega Munilla". En: Otero, Luis Enrique; Bahamonde, Ángel (eds.). *La sociedad madrileña durante la Restauración: 1876-1931*. Vol. 2. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 279-290.

Carretero, José María (El Caballero Audaz) (1917). "Nuestras visitas. El maestro Ortega Munilla". *La Esfera* (3 de noviembre), pp. 21-22.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Doménech Rico, Fernando (2003). "Otros dramaturgos". En: Huerta Calvo, Javier (dir.); Doménech Rico, Fernando (coord.); Peral Vega, Emilio (coord.). *Historia del teatro español*. Vol. II. *Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos.

Fernández Muñiz, Iris (2016). "*La España Moderna* y la recepción temprana de Ibsen en España: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español". *Cartas Hispánicas*, 6.

González Herrán, José Manuel (1996). "Trenes en el paisaje (1872-1901): Pérez Galdós, Ortega Munilla, Pardo Bazán, Pereda, Zola, Alas". En: *Paisaje, juego y multilingüismo*. Vol. 1. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 345-358.

Gregersen, H. (1936). *Ibsen and Spain*. Cambridge: Harvard University Press.

Insúa, Alberto (1959). *Memorias*. Vol. III. *Amor, viajes y literatura*. Madrid: Tesoro.

López, Ignacio Javier (1985). "Ortega Munilla y la doble génesis de *La desheredada*". *Anales Galdosianos*, 20-2, pp. 7-15.

— (1991). "En torno a la recepción del naturalismo en España". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39-2, pp. 1005-1024.

López Quintáns, Javier (2012). "Notas sobre la muerte de Galdós en la prensa de la época y varios textos olvidados". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 30, pp. 231-248.

Ortega Munilla, José (1887). "Madrid". *Los Lunes de El Imparcial* (26 de septiembre).

— (1890). "La última novela de Zola". *Los Lunes de El Imparcial* (7 de abril).

— (1892a). "Actualidades". *Los Lunes de El Imparcial* (1 de febrero).

— (1892b). "La novela y el teatro (I)". *Los Lunes de El Imparcial* (4 de abril).

— (1892c). "El teatro y la novela (II)". *Los Lunes de El Imparcial* (18 de abril).

— (1892d). "Los dramas de Ibsen". *Los Lunes de El Imparcial* (11 de enero).

— (1902). "Las muchedumbres y Zola". *Los Lunes de El Imparcial* (6 de octubre).

Ortega, Soledad (1964). *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente.

Romero Tobar, Leonardo (2002). "Clarín, el ojo y el oído del crítico teatral". En: Vilanova, Antonio; Sotelo, Adolfo (eds.). *Leopoldo Alas Clarín: actas del Simposio Internacional*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 107-124.

Rubio Jiménez, Jesús (2006). "Así que pasen cien años. Notas sobre la primera recepción de Ibsen en España". *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 110 (abril-junio), pp. 30-33.

Schmidt, Ruth (1971). "José Ortega Munilla: Friend, Critic and Disciple of Galdós". *Anales Galdosianos*, 6, pp. 107-112.

— (1973). *Ortega Munilla y sus novelas*. Madrid: Eds. de la Revista de Occidente.

Siguán, Marisa (2003). "Ibsen en España". En: Huerta Calvo, Javier (dir.); Doménech Rico, Fernando (coord.); Peral Vega, Emilio (coord.). *Historia del teatro español*. Vol. II. *Del siglo XVIII a la época actual.* Madrid: Gredos, pp. 346-412.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2014). *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003). "Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán". En: Sibbald, K. M.; Fuente Ballesteros, R. de la (eds.). *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, pp. 375-396.

— (2014). "Hacia el periodismo moderno: Diez cartas de Emilia Pardo Bazán a José Ortega Munilla". *El Argonauta Español*, 11. Disponible en: http://journals.openedition.org/argonauta/2073.

Unamuno, Miguel de (2007 [1896]). "La regeneración del teatro español" [1896]. En: Senabre, Ricardo (ed.). *Obras completas*. Vol. viii. *Ensayos*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 225-256.

Wilde, Oscar (1985). *The Picture of Dorian Grey*. Londres: Penguin Books.

Yxart, José (1894). *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia.

Benito Pérez Galdós y la crítica

Función del crítico y función de la crítica: el pensamiento de Manuel de la Revilla

Marta Cristina Carbonell
Universitat de Barcelona

La muy prematura desaparición, en septiembre de 1881, de Manuel de la Revilla apagaba definitivamente la que había sido una de las voces más sobresalientes de la crítica, no solo literaria, sino también cultural y filosófica, de la España de la década de 1870. Su agudeza como observador de la vida literaria contemporánea había tenido una tribuna privilegiada, al margen de sus colaboraciones en otras publicaciones, en las famosas "Revistas críticas" que entre 1875 y 1879 dieron forma a su abundante colaboración en aquella empresa de regeneración cultural y europeísmo que fue la *Revista Contemporánea*, dirigida en aquellos años por José del Perojo.

Manuel de la Revilla desaparecía, pues, sin haber tenido tiempo de aquilatar el "nuevo camino" que Benito Pérez Galdós iniciaba en 1881 con su novela *La desheredada*, hecho lamentable tanto más cuanto que contaba en su haber con el mérito indiscutible —Leopoldo Alas no dejaría de recordarlo— de haber sido quien, de forma más temprana, había sabido reconocer en Galdós y en su talento narrativo, no solo el motor, sino también el trazador del cauce por el que había de discurrir, en los primeros años de la Restauración, la emergente vitalidad de una novela —género este en el que Revilla se había anticipado a identificar en su omnicomprensiva flexibilidad y en su condición privilegiada de espejo en que mirar para comprender, oportunamente reflejados, los vaivenes ideológicos de la España del momento.[1]

De este mérito bien puede decirse que era a la vez causa y fruto de la atención que dispensó a Galdós; atención prolongada y sostenida, desde el mismo arranque de lo que iba a ser su ocupación regular y constante en el ámbito de la crítica de la novela, allá por 1874, cuando la publicación de *Zaragoza*, Episodio Nacional de la Primera Serie, propicie, en junio de aquel año, su primer acerca-

1. Véase: Alas, 1885: 134. No dudaba Leopoldo Alas en señalar sus "artículos cortos" y "cuantos tenían por asunto las obras dramáticas, novelas, poesías líricas, etc, que suelen ser elemento diario de la crítica" como lo mejor de su producción, acompañados de sus "Bocetos literarios". Es el que había dedicado a Benito Pérez Galdós en 1878 el que le lleva a subrayar la temprana agudeza de la mirada crítica de Revilla en ese sentido.

miento crítico a una obra narrativa que ya en aquel momento demuestra conocer y estar siguiendo con interés;[2] atención que tendrá un punto de inflexión significado dos años más tarde, en su lectura y valoración de *Doña Perfecta*, como puerta abierta a un esperado "nuevo rumbo" en la novelística galdosiana, más allá de las aguas de la novela histórica, y en el dominio de lo que poco después reconoce, ya con cierta perspectiva, como novela psicológico-social; atención que tiene un hito notabilísimo en el influyente "Boceto literario" que a Galdós dedica en la primavera de 1878, donde anudará las líneas maestras de lo que ha venido siendo su lectura crítica hasta la fecha, donde leerá retrospectivamente el conjunto de su narrativa en lo que tiene de empeño por dotar a España de una novela *moderna*, y donde trazará con ello un singular recorrido histórico del género que pivota sobre las sucesivas modulaciones de la conquista galdosiana de la realidad, de la complejidad de la vida y las costumbres del presente como materia novelable, llevado a cabo desde un ideal de progreso que Revilla abrazará sin ambages. Atención que, finalmente, y tras haberse ocupado, en los cinco años anteriores, de diez de sus *Espisodios nacionales*, así como de las novelas de su "época tendenciosa", desemboca en las dos reseñas que en 1879 dedica a *La familia de León Roch*, con la clara percepción de hallarse ante una obra de cierre y compleción de todo un ciclo: el del proceso, abierto tres años atrás con *Doña Perfecta*, al que reputa como el más persistente foco de perturbación y fuente de zozobra individual y familiar en la sociedad contemporánea: el problema de la intolerancia religiosa y sus múltiples efectos colaterales.[3]

Quienes han abordado en algún momento este intenso diálogo crítico[4] han señalado lógicamente cómo y en qué sentido esta perspicacia y capacidad de comprensión de Revilla para con Galdós tuvo que ver con su propia evolución ideológica: con el abandono de su inicial filiación krausista, su adhesión a los supuestos neokantianos propugnados por Perojo, y su consiguiente y progresivo abrazo de un positivismo que le facultó para entender qué tipo de novela demandaba la convulsa realidad ideológica y social del presente, y desde qué supuestos, en su naturaleza de *arte bello*, podía satisfacer, en ella, su condición trascendente y educadora. Y en ambos aspectos fue la narrativa galdosiana la que la pluma de Revilla fue erigiendo en referente para la definición de su modalidad más oportuna: la de aquel género que definió como novela *psicológico-social*, cuyas exigencias expuso elocuentemente en aquel "Boceto literario" de 1878, y

2. "La amena colección de narraciones histórico-novelescas que, a imitación de las novelas de Erckmann-Chatrian publica el Sr. Pérez Galdós bajo el título de *Episodios Nacionales*, acaba de enriquecerse con la titulada *Zaragoza*, animada narración del memorable Sitio de la ciudad heroica. La viveza y colorido de las narraciones y las descripciones, la gráfica pintura de caracteres y el interés de los episodios, así como la elegante galanura del lenguaje, cualidades todas que avaloran las novelas anteriores de esta colección, aparecen también en *Zaragoza*, que, bajo este aspecto, nada tiene que envidiar a las restantes" (*El Imparcial*, 8/6/1874, p. 4).

3. Me he ocupado específicamente de ello en dos de mis estudios: Cristina Carbonell, 1998; 2002.

4. Véanse: Sotelo (1988; 1993), Miller (1993) o Dorca (1997; 1998).

que hallaban su mejor realización en lo que denominó su "realismo bien entendido": respetuoso dentro de los límites de la verdad, sabia y discretamente idealizador, y cemento con el que edificar, por lo tanto, aquel ideal de novela donde había de palpitar el "drama de la vida real" mediante el "vivo retrato de la agitada y compleja conciencia de la vida contemporánea [y de los] arduos problemas de toda especie que tan hondamente perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad" (Revilla, 1993: 214).

No es mi intención repetir aquí lo ya analizado, con mucho más rigor, en otros lugares, y si procedo a este apretado resumen es para venir a señalar que, pautada en gran medida por el camino que van trazando sus lecturas y reseñas galdosianas, la teoría crítica del realismo que Revilla elabora tempranamente, y al compás de su creciente comprensión de los mecanismos de un arte atento a los requerimientos del presente, en toda su complejidad y desde su condición social y moralmente influyente, descansa en un determinado concepto de lo que ha de ser también la función del crítico y de la crítica en el proceso de la literatura, que él formuló y desarrolló en paralelo: pues a pesar de la displicencia con que en algún momento quiso referirse a su ejercicio personal del "oficio de crítico que a nadie envidio y que a cualquiera regalaría",[5] lo cierto es que la naturaleza, modos y función de la crítica literaria es cuestión que siempre interesó grandemente a Manuel de la Revilla, que la concibió como una *institución*, y la ejerció con plena conciencia de su condición legítima, necesaria e influyente. Y no será casual que en el marco de aquel giro hacia el positivismo que en su labor se verifica a medida que avanza el segundo lustro de la década, con su creciente permeabilidad al realismo como estética oportuna, como vínculo eficaz de la novela con los ideales y exigencias de la sociedad presente, se dibuje también la necesidad de integrar la reflexión acerca del lugar de la crítica y de las posibilidades y los límites de su mediación en aquel vínculo, históricamente constituido.

Al margen de las consideraciones puntuales que podamos hallar en algunos de sus artículos de recepción, dos fueron las ocasiones —de muy distinta índole, ciertamente— en que vino a exponer, de forma ordenada, las claves desde las que concebía esta labor:

La primera de ellas nos remite a las páginas de los dos volúmenes que en 1877 no solo amplían, sino que refunden completamente el estudio que cinco años antes, en 1872, había preparado en colaboración con Pedro de Alcántara —secretario general de la Universidad Central, y profesor de las Escuelas Normales— con el título de *Principios de literatura general e historia de la literatura española*, para servir de libro de texto a la cátedra homónima, ya existente en la universidad —la que desde el año anterior ocupaba el propio Revilla— y proyectada también en aquel momento para los Institutos de Segunda Enseñanza. De

5. Véase su discurso, pronunciado en la sección de literatura del Ateneo, "Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y el desarrollo del arte" (Revilla, 1883: 541).

ahí, de su condición de texto pensado inicialmente para servir de herramienta en ambos niveles, la mayor concisión y el esquematismo de una redacción que, en algunos de sus capítulos, diverge bastante de la que acabará teniendo *a posteriori*. En este sentido hay que decir que, cinco años después, replanteada la finalidad de dicho estudio, orientado ya exclusivamente al ámbito de lo universitario, y modificado levemente su título —que pasará a ser ahora el de *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*—,[6] la parte dedicada a dichos "principios generales" o filosofía de la literatura, cuya redacción ha correspondido siempre a Manuel de la Revilla, habrá aumentado significativamente en peso y extensión, mientras que la crítica literaria —que era objeto de consideraciones mucho más breves en la versión de 1872— es abordada con detenimiento en las páginas finales de la parte dedicada a lo que denomina "teoría de la producción literaria": ocupando una de las dos lecciones dedicadas al *público* en cuanto que elemento determinante en dicha producción, dado que Revilla defiende que "toda obra literaria constituye un hecho social a la par que artístico" (Revilla, 1877: 187), y del género al que pertenezca dependerá el grado y alcance del primero de estos ingredientes, así como, en consecuencia, la naturaleza y los modos del particular diálogo que establezca con la sociedad de la que emerge, y sobre la que revierte.

Con interesante habilidad expositiva, Revilla afirma la importancia del público —cuya más alta y cualificada expresión es la crítica— por cuanto comparte, puesto que la reproduce de modo especular, aquella misma condición *receptivo-activa* que es propia de la obra literaria: la condición en que toda obra armoniza su doble faz: expresiva o representativa, y trascendente o educadora:

> La afirmación de que la literatura es el reflejo fiel del estado social y la de que en éste ejerce influencia educadora —con ser inconciliables a primera vista, por parecer que la una da al arte literario un carácter meramente receptivo y la otra un carácter activo— pueden armonizarse perfectamente, diciendo que la literatura es *receptivo-activa* y que, si de la sociedad recibe el fondo de ideas y sentimientos que expresa, al darles nueva forma, al ponerse al servicio de unos ideales contra otros, al adivinar no pocas veces un nuevo ideal, anticipándose a la Ciencia, al emplear sus poderosos medios de acción en señalar a la sociedad los derroteros que debe seguir, en condenar sus errores y vicios y en satirizar sus ridiculeces, ejerce sobre ella una influencia tanto más poderosa cuanto más vivos son los recursos que emplea, y mayor la popularidad que alcanzan sus obras. Pero si la obra literaria ejerce esta influencia, también la recibe a su vez, no solo de la vida social en general, sino del público que la contempla. El público es, por tanto, no solo receptivo y pasivo, sino activo, y como tal, constituye un importante elemento de la producción literaria (1877: 192-193).

6. Es así también como se editará dos veces más, antes de cerrarse el siglo: en 1884 y en 1897-1898.

De dicha importancia, y de los modos en que el público contemporáneo puede llegar a ejercer "extraordinaria influencia" sobre la literatura, así sobre cada autor en particular como sobre la "marcha general del Arte literario", deriva Manuel de la Revilla la responsabilidad de quienes están llamados a ponerla en práctica mediante una forma de gusto artístico que no es ya la mera manifestación espontánea de una emoción estética —necesariamente subjetiva, a veces inconsecuente y siempre contingente—, sino aquella otra que conquista categoría universal y objetiva, cuando se le suma el "juicio objetivo de lo bello, mediante el conocimiento de la idea de éste", pasando a ser entonces "manifestación reflexiva, no de una emoción estética, sino del conocimiento racional de lo bello", y por lo tanto fundamento legítimo de la crítica:

> No habría... regla segura ni criterio fijo para el juicio de las obras de arte, ni norma para los autores, si el gusto del público fuera el único juez. Por esto es necesario que se formulen juicios reflexivos, fundados a la vez en el gusto y en los principios de la Ciencia: de formular estos juicios, que son la más elevada manifestación del gusto, se encarga el público ilustrado y especialmente los que se dedican al ministerio de la Crítica (1877: 200).

Es de aquí de donde arranca la segunda de aquellas lecciones, dedicada ya al concepto y las condiciones de la crítica artística, entendida esta significativamente en una doble dimensión: como "juicio de bellezas y defectos, y como examen de las circunstancias que concurren en las obras de Arte", y, dentro de ella, a la especificidad de la crítica literaria como "crítica artística aplicada al juicio de las producciones literarias" (1877: 200). En este sentido merece atención el hecho de que el abanico de exigencias, y cualidades, que para el crítico señala Manuel de la Revilla —poseer "ciencia, sentimiento artístico, buen gusto e imparcialidad", derivadas, lógicamente, de aquella unión de juicio y sentimiento, de ciencia y gusto, que fundamenta la crítica artística—, si bien lo habilitan para el desempeño de la función que le es propia —"ejercer una acción educadora, tanto en el público como en el autor" (1877: 205)—, no la garantizan, si no revierten en una praxis que ha de ser verdaderamente analítica —es decir, no basada en el "simple juicio sintético"— y orientada a poner de manifiesto no solo el mérito *absoluto* de la obra juzgada, sino también lo que califica de mérito *relativo*, es decir, considerándola:

> [...] bajo todas sus relaciones y en todos sus aspectos, comparándola con otras de su género o de su mismo autor... apreciando su importancia social, su representación en el movimiento literario, sus orígenes y filiación, el sentido que entraña, el espíritu a que responde, etc. [...]. La crítica, al juzgar una obra, no ha de perder de vista las condiciones, carácter y aptitudes de su autor, ni las influencias del medio social en que se produce, pues el juicio de una obra, abstractamente considerada como una entidad que no tiene raíces en todo el conjunto de circunstancias personales y locales que la determinan, difícilmente es justo y acertado (1877: 204-205).

Es decir, lo que en este momento define como un ideal de crítica "compuesta" o "filosófico-histórica" que "juzga a la obra en relación del ideal eterno, y a la vez en relación con la historia, juicio sin duda más justo y completo, pues lo que absolutamente considerado puede tener poco valor, acaso lo tiene mucho en relación a su tiempo, y señala un gran progreso en relación a la historia" (1877: 206).

En el caso concreto de la crítica literaria, esta tarea —añade Revilla— adquiere matices de especial complejidad, por cuanto:

> La crítica literaria ofrece el carácter especial de que rara vez es puramente artística. Con efecto, como las obras literarias, o son expresión de fines ajenos al Arte, o al menos de ideales científicos, religiosos, sociales, que en ellas se reflejan, a la crítica artística de sus formas se une necesariamente la crítica científica o moral de su fondo [...]. Esta especial circunstancia, nacida del carácter propio de la literatura, da a la crítica literaria una extraordinaria complejidad y requiere en el crítico cualidades singulares, no tan necesarias al que de otras artes se ocupa (1877: 206).

Este "carácter propio de la literatura" —del que se habrá ocupado en las lecciones justo anteriores de los *Principios generales*— estaba siendo cuestión de abordaje recurrente por parte de Manuel de la Revilla en el quicio de 1877, y en términos que se reiteran de forma muy similar, dado que participa por diversas vías en el debate contemporáneo acerca de la finalidad de la obra de arte, que enfrenta a los partidarios de la tendencia docente con los defensores de la fórmula del arte por el arte: unos meses antes —a finales del año anterior— había vertebrado ya los reproches que dirigía al discurso con que Canalejas había resumido los debates acerca de la poesía lírica contemporánea desarrollados en la sección de literatura del Ateneo,[7] y, del mismo modo, había fundamentado, en fechas bien recientes, su respuesta al discurso de ingreso de Pedro Antonio de Alarcón en la Academia, compuesta bajo el título de "La tendencia docente en la literatura contemporánea", con su defensa de la legítima aspiración de la obra poética a ser justipreciada de acuerdo con las exigencias derivadas de su doble condición: la de ser, ante todo y por encima de todo, arte *bello* —y, en cuanto tal, realización de la belleza en formas sensibles, tal y como dictaba la filiación idealista de su pensamiento—, al tiempo que arte *expresivo*, vehículo de sentimiento, pensamiento e ideal. Y si para Revilla, refractario a cualquier definición de la obra literaria entendida en términos de arte docente, se impone por de pronto la necesidad de no confundir este con la natural trascendencia, moral o social, que pueda emanar de aquella condición *expresiva*; si por otra parte prescribe el rango siempre secundario y subordinado que ha de tener dicha *trascendencia* en la consideración de cuál sea la naturaleza y finalidad de la obra de arte literaria,

7. Véase su "Revista crítica" en *Revista Contemporánea*, VI (octubre-noviembre de 1876), pp. 754-756.

todo ello acaba convergiendo, a la altura de 1877, en el esbozo de un concepto de crítica que hay que entender bajo el signo de aquel principio ya expresado en su contestación a Canalejas: que "el crítico debe establecer siempre la necesaria distinción entre el juicio puramente estético y el que pudiéramos llamar humano-social de la obra de arte, y solo de esta manera acertará a cumplir su misión" (*Revista Contemporánea*, VI, 755), y al amparo, a su vez, de aquella idea matriz de sus convicciones estéticas que expresaba de este modo en su ensayo "La tendencia docente en la literatura contemporánea":

> La belleza reside en la forma pura, y el arte, realización de la belleza, es forma también. La forma, y no el fondo, es el producto verdadero de la creación artística y su elemento estético más importante [...]. Con ser la obra poética realización de la belleza, es expresión del pensamiento también, y el valor y trascendencia que este pensamiento puede tener se confunden con el mérito artístico de la obra, del cual se considera a aquél erróneamente factor indispensable [...]. El fin docente o trascendental de la obra poética siempre ha de ser secundario y subordinado al puramente artístico. El poeta habrá realizado su misión si realiza la belleza, y poseerá, sin duda, una perfección más si a esto agrega la expresión de un pensamiento trascendental (Revilla, 1993: 46-47/48-50).

Las posibilidades de desarrollo implícitas en esta idea de la tarea crítica, y el sentido en que se matizará o corregirá en los años inmediatamente posteriores, se pondrán de manifiesto cuando su paso por el cargo de presidente de la sección de literatura del Ateneo de Madrid —cargo que ostenta desde finales de junio de 1878 hasta mediados de noviembre del año siguiente, cuando su precario estado de salud le impulsa a presentar la dimisión— le dé la oportunidad de volver sobre la crítica literaria, en el preceptivo discurso-resumen de los debates celebrados en las semanas anteriores a propósito de un tema sin duda a medida de sus inquietudes, como es el de los *Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y el desarrollo del arte*. Pronunciado seguramente a comienzos del verano de 1879, dicho discurso —una de aquellas piezas cuya inclusión en el tomo póstumo de *Obras* de Revilla celebrará Leopoldo Alas, reconociéndolo merecedor de "muy detenido estudio" (1885: 134)— permite al presidente desplegar su reconocido talento de orador en lo que es, en verdad, mucho más "discurso" que "resumen", y donde encuentra un espacio propicio para actualizar, afinar o matizar los presupuestos que, dos años antes, habían conformado aquellas dos lecciones de sus *Principios generales de literatura*.

Prescindo aquí, por supuesto, de toda aquella parte inicial del discurso que se ocupa del gusto estético en relación con el juicio crítico —es, de hecho, su punto de arranque—, así como de la consiguiente discusión a propósito de la naturaleza y función de los principios o preceptos estéticos cuyo conocimiento proporciona a la crítica su fundamento científico. Y dirijo mi atención hacia las

páginas que contienen lo que puede considerarse el verdadero meollo de su discurso, donde aquellas reflexiones de 1877 se sofistican y enriquecen: el momento en que, examinadas ya aquellas mismas cualidades de ciencia, buen gusto, sentimiento artístico e imparcialidad exigibles siempre en el crítico literario, Revilla pasa a referirse, también, a las condiciones de su praxis, apostando por lo que ahora califica aquí de *crítica completa*, es decir, aquella que atiende a lo que había denominado "mérito relativo" de las obras juzgadas, y que integra la comprensión de aquella especificidad de lo literario. Pues toda obra, dirá, no es sino una compleja retícula de relaciones, que da la medida de la dificultad que aguarda a quien se aventure en las labores críticas:

> Juzgar una obra es empresa tan difícil, que a mí me maravilla ver la facilidad con que se forma un crítico en estos nuestros tiempos, sobre todo en España, donde un crítico, y un poeta y un orador se hacen de cualquier cosa con la mayor facilidad [...]. En primer lugar, una obra no es una cosa que nace sin ningún antecedente ni ninguna relación con nada, sino que la obra tiene raíces por todas partes y afinidad por todos lados, y muchos y muy variados aspectos. De suerte que la obra se ha de juzgar [...] como una producción del arte literario, y en tal sentido con relación a los principios del arte... Y además hay que formar otro segundo juicio, teniendo en cuenta la intención particular del autor, así como el tiempo y el género a que la obra pertenece. Por ejemplo, no se puede juzgar lo mismo la obra que quiere representar la realidad que la que quiere expresar simplemente la idea o el pensamiento del autor; y por consiguiente, las condiciones que se exijan varían de una a otra [...]. Debe hacerse el juicio de una obra en relación con el autor que la ha creado, con lo que representa en la vida de dicho autor, si es progreso o retroceso; con relación al momento histórico en que se escribe, y todos los demás aspectos que se determinan en una obra y que hacen no sea justo juzgarla por un criterio distinto al del tiempo a que se debe (1883: 553-555).

Son diversas las implicaciones contenidas en estas líneas, que me permito abreviar y condensar, y que desde luego no cabe desarrollar aquí como sin duda merecerían. De hecho, digamos que ni el propio Revilla alcanza a hacerlo con detenimiento en un discurso que, a partir de este punto, camina hacia su desembocadura de modo más acelerado, apuntando de forma sucesiva a dos de dichas implicaciones, al amparo de una pregunta para cuya respuesta lamenta no disponer del espacio y el tiempo requeridos. Y es: una vez establecido qué es la crítica y cómo debe ejercitarse, "¿a qué principios debe someterse nuestro juicio, dando por sentado que la cuestión de que se trate sea a la sazón histórica?" (1883: 555).

La primera de dichas implicaciones afecta naturalmente a qué concepto de obra literaria se han de aplicar estos principios críticos. Dicho de otro modo: qué concepto de la naturaleza y finalidad de la obra de arte literaria sostiene todo ejercicio crítico que aspire, hoy, a ser imparcial, serio y eficaz. Y a ello respon-

de Revilla reiterando aquella idea matriz de su pensamiento estético: que el primer fin del arte no es otro que la realización sensible de la belleza, y que a ella, y a su instauración a través de la forma, ha de atender por de pronto la crítica; si bien conviene fijarse en lo matizado, aquí, de los términos en que puntualiza:

> [...] yo no soy de los que condenan el arte docente, pero no soy tampoco de los que creen que el ser trascendental ha de ser la primera condición del arte... No es conveniente nunca ir contra la corriente del siglo, pero fuerza es ocuparse de esta tendencia que lleva al arte por funesto camino (1883: 556).

La segunda, "que no suele ponerse en práctica —dirá— en la mayor parte de las críticas" (1883: 557), apunta directamente a su conciencia de la historicidad de la tarea crítica, y supone una interesante matización respecto a sus precisiones de los años anteriores, al tiempo que su paso oblicuo por una cuestión cuando no era, desde luego, momento ni lugar de desarrollarla —como él mismo reconoce—, pero que con inteligencia Revilla traslada al centro mismo de su propuesta de reflexión:

> ¿Qué debe ser hoy la crítica? ¿Debe ser realista o debe ser idealista? ¿Debe exigirse a las artes la conformidad absoluta con la realidad, o por el contrario el culto al idealismo? Yo me permito contestar que esto no puede afirmarse en absoluto, sino con relación al género a que la obra se refiere [...]. Indudablemente, cuando la obra que juzga el crítico se propone la representación de algo real, como el drama, la novela, y como suele ser el poema épico, es indudable que la doctrina del crítico debe ser la doctrina realista, la conformidad con la realidad. No es lícita ni plausible, por bella que parezca, una obra en la cual no se represente la realidad, cuando por su naturaleza misma debía representarla. Podrá esta obra agradar, ser bella, pero no es obra legítima porque está fuera de su género. Si el género a que pertenece es representación de la realidad y la obra no lo hace, falta a sus condiciones (1883: 557).

Aquel marco conceptual en que se inscribía en 1877 su idea de la tarea crítica, directamente vinculado a sus consideraciones en rechazo del arte docente, pero reconocedor —y atento a justipreciar— lo que da en llamar la dimensión "humano-social" de la obra literaria, se desplaza, en este discurso de 1879, hacia una nueva formulación, que ya no se inscribe en aquel debate, sino que ahora lo plantea significativamente en términos de lo que califica de "conformidad con la realidad" o, directamente, "realismo", entendido además como criterio de deslinde y valoración crítica de los diversos géneros.

Que en ese momento Revilla juzgue pertinente referirse de modo específico a dicho criterio como determinante para la recepción y valoración crítica de la novela —contemporánea— está indicando, pues, un nuevo marco conceptual, y no puede por ello entenderse al margen de lo que en ese año de 1879 supone su importante ensayo "El naturalismo en el arte": no tanto por lo que en él se contie-

ne de falta de comprensión para con los postulados de Zola, ante los que parece difuminarse su contrastada agudeza y capacidad de *visión*, sino por lo que tiene de cabal exposición de un credo estético, donde se aquilata perfectamente cuál es el concepto de "realismo" al que ha ido acercándose en estos años finales de la década, a cuya luz juzga —y descalifica— la doctrina de Zola, y a cuya luz también, en efecto, él mismo ha ido construyendo con su discurso de recepción crítica un lugar de privilegio para Galdós y sus novelas, ponderadas como "modelo de perfecto realismo" en el "Boceto literario" de 1878; aquellas donde:

> [... se] retrata la sociedad actual y [se encarnan] los ideales que a nuestro siglo animan; [donde] al interés dramático de los sucesos [se] une el interés filosófico producido por la acabada pintura de los caracteres y el interés social engendrado por los problemas que en ella se plantean (Revilla, 1993: 209-210).

En la medida que en ella quedan absorbidas —haciéndolas casi innecesarias— todas aquellas constataciones anteriores a propósito de la trascendencia de pensamiento que puede y debe acompasarse a la belleza de la forma, la apelación al criterio de *realismo* o *conformidad con la realidad* es bien significativa del proceso de asimilación que ha llevado a Manuel de la Revilla a entender a una nueva luz las posibilidades de la novela contemporánea para ejercer oportunamente su condición influyente y educadora.

En ello habrá jugado un papel determinante el seguimiento atento de la producción narrativa galdosiana, en cuyo desarrollo pueden ir reconociéndose, con plena coherencia, aquellas exigencias de la praxis crítica que, a su compás, y al compás de su propia lectura y valoración, fue también elaborando y exponiendo teóricamente. Gracias a ello, a la altura de 1879, Revilla reconoce ya en Galdós al más profundo y perspicaz *observador* de una realidad en cuya propia complejidad ideológica y social late la "tendencia" que sostiene sus creaciones novelescas, y que solo espera que la mirada escrutadora del artista sepa extraer el ideal que ella misma encierra. Ideal que desde luego Revilla celebra en cuanto que exaltador de la libertad y del progreso, de acuerdo con su convicción —así expresada en este discurso del Ateneo— de que "el crítico debe procurar que el arte se ponga al servicio de los grandes ideales, de los grandes intereses de la humanidad, y de ninguna manera al servicio de la causa del pasado, como desgraciadamente hacen tantos ilustres representantes suyos" (1883: 559), y que emparenta directamente con aquellas exhortaciones de su reseña de *La familia de León Roch*, donde sienta sin ambages que "obligación es de cuantos abrigan sentimientos liberales coadyuvar al triunfo del sr. Pérez Galdós, y ver en el distinguido novelista no solo una gloria de nuestra patria, sino uno de los más ilustres representantes de la causa que defendemos" (Revilla, 1993: 165-166).

Con ello, de hecho, estaba contribuyendo a poner de manifiesto hasta qué punto poseía Galdós, desde su propio talento y "saber ver" de novelista *realista* las mejores condiciones para acometer, al filo de los años ochenta, e imprimien-

do otro necesario cambio de rumbo a su novela —tras lo que de cierre y acabamiento había sabido atisbar, recordémoslo, en *León Roch*—, un nuevo y oportuno modo de conformidad con la realidad; un modo que esta empezaba a reclamar históricamente, y que no tardaría en cobrar forma bajo el título de *La desheredada*.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (1885). *Sermón perdido (crítica y sátira)*. Madrid: Fernando Fe.

Cristina Carbonell, Marta (1998). "Manuel de la Revilla, crítico de Galdós". *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo xix*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 87-99.

— (2002). "Manuel de la Revilla y el Naturalismo". En: Sotelo Vázquez, Adolfo (ed.). *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar.

Dorca, Antonio (1997). "Ficción y dicción en la crítica literaria decimonónica: Manuel de la Revilla y la *Revista Contemporánea*". *España Contemporánea*, vol. 10, n.º 2, pp. 57-72.

— (1998). *Los albores de la crítica moderna en España: José del Perojo, Manuel de la Revilla y la "Revista Contemporánea"*. Valladolid: Universitas Castellae. Anejos Siglo Diecinueve. Monografías, 3.

García Barrón, Carlos (1987). *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*. Madrid: Porrúa Turanzas.

Lloris, Manuel (1969). "Manuel de la Revilla y la obra literaria". *Modern Language Notes*, 84, n.º 2, pp. 228-238.

Miller, Stephen (1993). *Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Revilla, Manuel de la (1877), *Principios generales de literatura e historia de la literatura española* (en colaboración con P. de Alcántara García), Madrid, Librerías de F. Iravedra y A. Novo. Segunda edición, aumentada y completamente refundida.

— (1883). *Obras de D. Manuel de la Revilla*. Prólogo de Antonio Cánovas del Castillo; estudio preliminar de Urbano González Serrano. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico.

— (1993). *Manuel de la Revilla: teoría y crítica de la novela española*. Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU.

Sotelo Vázquez, Adolfo (1988). "Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla". *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo xix*. Ed. de Yvan Lissorgues. Barcelona: Anthropos, pp. 515-530.

— (1993). *Manuel de la Revilla: teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: PPU.

— (1994). "José del Perojo y la *Revista Contemporánea*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 523, pp. 19-35.

Zuleta, Emilia de (1965). "Ideas críticas y teoría literaria de don Manuel de la Revilla". *Universidad*, 63, pp. 159-168.

La reciprocidad de la influencia: Mesonero Romanos, Galdós y el oficio de contar la historia

Toni Dorca
Macalester College

1. Introducción

La correspondencia que Ramón de Mesonero Romanos y Benito Pérez Galdós mantuvieron de 1875 a 1879 evidencia cómo este último, desesperado por la escasez de fuentes con las que urdir la segunda serie de sus *Episodios nacionales* (1875-1879), recurrió a menudo al rico caudal de noticias que don Ramón le iba transmitiendo a petición suya. Es lícito asumir que, sin la asistencia que le dispensó el autor de las *Escenas matritenses*, el canario habría tenido serias dificultades para retratar el entorno, los hechos y, en especial, a los protagonistas del periodo 1813-1835. Por otro lado, la lectura de las diez novelas del ciclo fernandino reavivó el pertinaz afán de Mesonero de dar a la imprenta unas memorias que versaran sobre aquellos acontecimientos, gentes, costumbres y anécdotas con los que remediaba la precariedad de datos del canario. Quien parecía haber puesto fin a su carrera tras el éxito de *El antiguo Madrid* (1861), se apuntó un postrer triunfo con las sucesivas entregas en *La Ilustración Española y Americana*, entre el 22 de marzo de 1878 y el 30 de noviembre de 1879, de las *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, compiladas luego en libro, en 1880.

La ayuda que se prestaron Mesonero y Galdós debe hacerse extensiva a los comentarios incluidos en su epistolario. Aunque *sensu stricto* sería improcedente clasificarlo como un ejercicio de crítica literaria, el intercambio sirvió para legitimar los proyectos en que cada uno de ellos estaba inmerso. Cabe indagar, pues, cómo las opiniones de Mesonero acerca de los episodios de la segunda serie, y las de Galdós acerca de las *Memorias* de don Ramón, incidieron en la ejecución de dos obras coetáneas que, no obstante sus diferencias estructurales, coincidían en criticar sin ambages los excesos cometidos durante el reinado de Fernando VII. El canario se congratularía de que su interlocutor lo felicitara por la ambientación de sus relatos, que tantos quebraderos de cabeza le había ocasionado; y Mesonero, maestro consumado del cuadro de costumbres, se sentiría halagado al descubrir, por boca de su amigo, que estaba dotado para una forma narrativa que hasta entonces no se había animado a cultivar.

2. Mesonero al rescate: la praxis costumbrista en la segunda serie de los *Episodios nacionales*

Las breves semblanzas "Galería de españoles célebres. D. Ramón Mesonero Romanos. –D. Antonio Ferrer del Río", del 7 de enero de 1866, y "Galería de figuras de cera. X: Mesonero Romanos", del 8 de marzo de 1868, son un temprano exponente del interés que don Ramón suscitó siempre en Galdós. Se dibuja en ellas el perfil literario del escritor que, junto con Larra, elevó el costumbrismo hispánico a su escalafón más alto (Pérez Galdós, 1972a: 259). Nuestro cronista hace hincapié en la condición de paseante de Mesonero, observador atento de los rincones y personas que conformaban la "fisonomía moral y material" de Madrid (Pérez Galdós, 1972b: 444). Con su "paternal sonrisa", en la que nunca asomaba "la ironía", don Ramón delineó con "extraordinaria exactitud" (Pérez Galdós, 1972a: 259) las "costumbres y escenas" (Pérez Galdós, 1972b: 444) que veía desfilar cada día por delante de sus ojos. Nadie supo captar como él el tránsito de la antigua villa a la urbe moderna con la que se identificaba plenamente: "Si una ciudad se pudiera convertir en un hombre, representando en un cuerpo orgánico e inteligente su historia, el carácter de sus habitantes y la expresión de su fisonomía exterior, Madrid se convertiría en Mesonero Romanos" (Pérez Galdós, 1972b: 445). La cita pone de relieve que la elección de la capital de España como referente ineludible de la novelística galdosiana bien pudo deberse, por lo menos en parte, al estímulo de Mesonero.

Años después de que las galerías vieran la luz en el diario *La Nación*, los dos literatos se conocieron en persona en el domicilio de Mesonero el 7 de marzo de 1874. Dicho encuentro fue el comienzo de una hermosa amistad que duró hasta el fallecimiento del mayor de ellos, en 1882. La admiración que por él sentía Galdós había aumentado con el paso del tiempo, tal como se aprecia en la primera carta que le remitió, el 18 de mayo de 1875. El canario enumera allí las que, para él, son las dos grandes aportaciones de su colega a las letras decimonónicas: ser el "verdadero creador" del costumbrismo patrio y, a la par, ser el "cimentador" de la novela que advino tras la Gloriosa, a la que legó "los tipos, las costumbres y las localidades" (Pérez Galdós, 2016: 36). La huella de don Ramón se vislumbra ya en algunas descripciones del Madrid del Trienio Liberal que aparecen en la ópera prima del canario, *La Fontana de Oro* (1870): la carrera de San Jerónimo, donde un narrador extraheterodiegético va guiando al lector por los locales emblemáticos de la zona (Pérez Galdós, 2010: 9-25); el Parador del Agujero (105-107), reminiscente del Parador de la Higuera, donde se desarrollaba el famoso cuadro de Mesonero "La posada o España en Madrid" (1839); o la panorámica de una casa de huéspedes (124-127), que remeda el apacible humorismo de otro cuadro de don Ramón, "El alquiler de un cuarto" (1837).

El influjo de Mesonero disminuyó de manera considerable en la segunda novela histórica de Galdós, *El audaz* (1871), situada en un espacio (Toledo) y un tiempo (1804) ajenos a la experiencia vital del madrileño. Como no pudo explo-

tar el filón costumbrista de su predecesor, el canario optó por entreverar pasajes que acusan la impronta del casticismo de la centuria anterior: la moda del plebeyismo (Pérez Galdós, 2003: 141, 204, 300, 310-311, 317, 350); las menciones a Ramón de la Cruz (144) y Francisco de Goya (144, 283, 398); la "escena campestre", poblada de petimetres, que da título al capítulo IV (185-214); el baile de candil (347-355), inspirado en *Las castañeras picadas* de Cruz (Sánchez-Llama, 2003: 70);[1] o las figuras del abate (152-154) y la maja (310-311, 335-338). Lo mismo ocurre con los menestrales que hacen acto de presencia en los episodios de 1873 *La corte de Carlos IV* y *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, cuya pintura reproduce los estereotipos culturales del majismo sistematizados en el último cuarto del siglo XVIII: espontaneidad, bravuconería, propensión a la violencia, cuidada indumentaria, gestualidad exagerada y lenguaje plagado de solecismos. La presunta españolidad que desprenden las acciones y el comportamiento del bajo pueblo en el medio urbano en que se mueven fue justamente la cualidad que más encareció Marcelino Menéndez Pelayo en su discurso de contestación con motivo de la recepción del canario a la Real Academia: las "escenas populares" resplandecientes de "luz, color y alegría", las cuales solo se podían plasmar "robando el lápiz a Goya y a D. Ramón de la Cruz" (Menéndez Pelayo, 1897: 85).

Es cierto que los sainetes del madrileño y los cartones para tapices del genio de Fuendetodos proporcionaron a Galdós el telón de fondo donde dramatizar los prolegómenos de la guerra de la Independencia que culminaron en la jornada del Dos de Mayo. No lo es menos, sin embargo, que el molde de la epopeya era inadecuado para definir la actitud de los compatriotas que, en 1814, sancionaron —entre el fervor, la resignación o el miedo— la implantación de un gobierno mucho más represivo que aquel contra el que se habían levantado en 1808. Que nuestro autor tuvo conciencia del nuevo rumbo que había de tomar su ficción ante los desastrados sucesos que le tocó relatar lo corroboran, *a posteriori*, algunas de sus declaraciones en el segundo prólogo a la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* de 1885. La primera hace referencia al cambio de escenario que introdujo de una serie a otra, a saber: de "los campos de batalla" y "las plazas sitiadas" de la contienda napoleónica, a los "palenques políticos" y el "gran teatro de la vida común" en los que se escenificaba el choque entre partidarios y detractores de la reacción (Pérez Galdós, 2012c: 1103). El paso de una confrontación bélica a una dialéctica de vencedores y vencidos no se compadecía con el panegírico a la masa anónima que sacrificó vida y hacienda en defensa de la nación. En vista de que el absolutismo aniquiló toda manifestación de heroísmo colectivo, persistir en la exaltación del pueblo habría resultado anacrónico.

Una segunda declaración en la que vale la pena detenerse tiene que ver con la hibridez de la segunda serie: "La novela histórica viene a confundirse [...] con la de costumbres" (Pérez Galdós, 2012c: 1103). Galdós hizo suyo el procedimiento

1. Motivo del artículo "La capa vieja y el baile de candil" (1833) de Mesonero.

que José Alcalá Galiano había destacado en su reseña de *La Fontana de Oro* en la *Revista de España* de 1871: la fusión del "elemento histórico con el de las costumbres", del que salía "un cuadro más vasto y variado" (Alcalá Galiano, 1871: 150). Y a pesar de que el canario no especificó lo que entendía por novela de costumbres en el contexto de los *Episodios*, tenía claro que las turbulencias del Sexenio Absolutista (1814-1820), el Trienio Liberal (1820-1823) y la Ominosa Década (1823-1833) debían correr parejas con la reconstrucción de la asfixiante atmósfera que se respiró en España durante aquellos años.[2] Dicha reconstrucción se sustentaba en una condena sin paliativos de los gobernantes cuya ineptitud y ansia de medro abocaron al país, en 1833, a la primera de las guerras civiles de la centuria. Sobresalía entre ellos el ficticio Juan de Pipaón, pero la gran mayoría eran personajes reales: el soberano, su hermano Carlos María de Isidro, Francisco de Eguía, Antonio Ugarte, el duque de Alagón, el marqués de Mataflorida, José Manuel del Regato, José Campos, Francisco Romo, Francisco Chaperón o Francisco Tadeo Calomarde, por enumerar a aquellos que tienen una participación destacada en algún momento de la trama. Por desgracia, las exiguas fuentes escritas de que disponía nuestro autor apenas le aportaban datos con que elaborar una prosopografía y una etopeya de los jerarcas del régimen. Las muchas lagunas que tenía solo las podía llenar, a su juicio, la memoria de Mesonero, y a él precisamente se dirigió: "me tomaré la libertad de ir a apropiarme algo de lo mucho de que V. sabe y que me servirá de base para la segunda serie de novelas nacionales" (Pérez Galdós, 2016: 36; carta del 18/5/1875).

Dada la importancia que Galdós concedía a la caracterización de Fernando VII y sus adláteres como encarnación de unos tiempos funestos, el grueso de sus peticiones se centraba en los atributos físicos, la vestimenta y la catadura moral de aquellos. Las citas siguientes, relativas a los cinco episodios para cuya redacción solicitó la ayuda directa de don Ramón, no arrojan dudas al respecto:

- *Memorias de un cortesano de 1815*, carta del 27/10/1875:

Fisonomía física del duque de Alagón. Chamorro. Ostolaza. Lozano de Torres. Ugarte. El duque de San Carlos. D. Pedro Ceballos. D. Martín Garay.
Vida doméstica de D. Antonio Pascual y de D. Francisco y D. Carlos, infantes.
Dichos y agudezas de Fernando VII. Anécdotas galantes. Trato, modales, conversación del Rey.
¿Chamorro era criado de librea?
Noticias privadas y crónica escandalosa de la Camarilla (Pérez Galdós, 2016: 37-38).

2. En su manifiesto de 1870, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (1870), había apostado por una "novela de costumbres" que prestara atención a lo mucho que "la sociedad nacional y coetánea" brindaba al escritor (Pérez Galdós, 2019: 1). La finalidad de este tipo de novela no era otra que reflejar la "turbación humana" que aquejaba al ser humano en el presente, sin plantear "tesis morales" (9).

- *El Grande Oriente*, carta del 7/6/1876:

Desearía tener todas las noticias posibles de la persona y carácter y fisonomía de los personajes siguientes:
Romero Alpuente. Félix Mejía. Moreno Guerra. D. José Manuel Regato. El Ministro Feliú. Copons y Navia. San Martín. Capaz. Palarea. San Miguel.
Varias obras escritas por masones aseguran que era *Gran Maestre* del orden masónico en 1821 y 22 D. José Campos, director general de Correos. De este hombre oscuro nada dice la Historia.
[...] El duque del Parque: ¿qué personaje era éste? ¿cómo era? (Pérez Galdós, 2016: 40).

- *7 de julio*, carta del 25/10/1876:

¿Cómo era Morillo? ¿Y San Martín? ¿Y D. Víctor Sáez, que si bien no figuró hasta el 23 me conviene presentarlo desde ahora? (Pérez Galdós, 2016: 41).

- *El terror de 1824*, carta del 24/12/1878:

Desearía conocer con la mayor exactitud posible al personaje de 1824, llamado *Chaperón*. Saber sus antecedentes, su historia, su posición social y tener noticias de su figura, edad, costumbres, etc. (Pérez Galdós, 2016: 68).

- *Los apostólicos*, carta del 5/3/1879:

Deseo conocer: La fisonomía física de Calomarde, su persona, sus modales, su vestido. Íd. íd. del obispo de León.
Íd. íd. del Conde de Negri. Íd. íd. del Comisario de Cruzada Sr. Varela.
¿Es cierto que existió la partida del Trueno? ¿Quiénes la formaban? (Pérez Galdós, 2016: 71).[3]

No ha de sorprender que el orgullo de saberse el origen de un buen número de individuos, lugares y situaciones evocados por Galdós suscitara la entusiasta reacción de Mesonero a los sucesivos episodios que se fueron publicando entre 1875 y 1879. Motivaciones personales aparte, la buena acogida que les dispensó se fundamentaba en la exactitud con que su colega había esbozado, merced a una "inmensa fuerza de intuición" y un "clarísimo ingenio" (Varela Hervías, 1943: 26; carta del 19/4/1877), los contornos de un periodo que "yo conocí y usted no" (32; carta del 13/12/1877); "épocas, escenas y personajes", reiteraba, que "[usted] fotografía con una verdad precursora" (27; carta del 6/12/1877). Le impresionó igualmente que los relatos encerraran más "vida y enseñanza ejemplar" que los libros de historia al uso (27; carta del 6/12/1877). En consonancia con las alabanzas del madrileño, José F. Montesinos advirtió en su día el esmero en "el

3. Quería averiguar también dónde se ubicaban la logia masónica de El Grande Oriente y el café La Cruz de Malta (Pérez Galdós, 2016: 40; carta del 7/6/1876); y lo que acaeció en el "*degüello* famoso" de los frailes en 1835, del que se ocupó en *Un faccioso más y algunos frailes menos* (Pérez Galdós, 2016: 76; carta del 14/10/1879).

arte de la ambientación" que distingue la segunda de la primera serie de los *Episodios*, catalogándolo de "gran avance [...] por el camino del costumbrismo" (Montesinos, 1968: 162). Hay que puntualizar que dicho avance es inseparable de la caracterización de los secuaces del absolutismo mediada por los recuerdos de infancia y juventud de Mesonero. En otras palabras, nuestro autor acertó en la pintura de una sociedad en descomposición porque se apoyó en los bosquejos que don Ramón le trazó del rey, sus ministros y los miembros de su camarilla, amén de un enjambre de politicastros, intrigantes y funcionarios de medio pelo. La simbiosis entre el suministrador de materiales y el demiurgo que les dio forma novelesca redundó, pues, en la superación del pastiche casticista de la primera serie que paradójicamente haría luego las delicias de Menéndez Pelayo. En su lugar, Galdós abrazó un costumbrismo crítico con la política de la era fernandina personificada en la inacabable lista de fantoches que detentaban el poder.

3. Las *Memorias de un setentón* como relato nacional

Diversos testimonios confirman que, hacia 1875, Mesonero tenía en mente rematar su carrera con un libro de remembranzas autobiográficas. Así se lo comunicó a Galdós el 23 de mayo de aquel año: "si el Cielo me dispensara algún tiempo más de vida, puede que algo diera al papel de lo mucho que rebosa en mi prodigiosa memoria" (Varela Hervías, 1943: 14); y a Patricio de la Escosura, en marzo de 1876: "Hace algún tiempo que [...] me propuse consignar en el papel una idea semejante a la de V. [*Recuerdos literarios*, 1876]" (Núñez de Arenas, 1947: 397). Al margen de que la vejez se preste a contar, desde la distancia temporal, los hitos que jalonaron la existencia de un ser humano, la tentativa se enmarcaba en un momento clave en la constitución de las memorias como género en España. Este se consolidó, en efecto, en el último cuarto del siglo gracias a la publicación de tres títulos notables que crearon un público fiel: los *Recuerdos de un anciano* (1878) de Antonio Alcalá Galiano, las *Memorias* del madrileño y los *Recuerdos del tiempo viejo* (1880-1882) de José Zorrilla (Durán López, 1997: 40).

El proyecto de Mesonero se hizo realidad con el beneplácito de un Galdós que lo instaba a no cejar en el empeño: "Lo que importa es que V. persevere [...] según el plan que tuvo la bondad de mostrarme" (Pérez Galdós, 2016: 67; carta del 28/9/1878). Los elogios a las entregas de *La Ilustración Española y Americana* no desmerecían en absoluto de los que su corresponsal hacía de los tomos de la segunda serie, en un intercambio epistolar en el que cada escritor recalcaba la valía del otro. El madrileño, como hemos visto, se deleitaba en los detalles de ambiente con los que el discípulo exponía el declive de España bajo la férula de Fernando VII. El canario, por su parte, apelaba al encanto y la veracidad de las *Memorias* a fin de justificar la preeminencia de estas sobre la respectiva labor de historiadores y novelistas: "suplirá con ventaja a las narraciones puramente históricas, sin incurrir en las falsedades y desvaríos de la novela" (Pérez Galdós,

2016: 67; carta del 28/9/1878). Cuando don Ramón le pidió que suprimiera aquellos pasajes de *Los apostólicos* que versaban sobre la eclosión del Romanticismo para no interferir con los que él iba a tratar por extenso, Galdós le replicó que sus temores eran infundados en vista de la "riqueza de conocimiento y verdad" contenida en el capítulo "Revolución literaria. 1835 a 1840" de las *Memorias*: "palidece de tal modo lo mío que no hay comparación" (Pérez Galdós, 2016: 72; carta del 18/5/1879).[4]

El celo historicista de Mesonero, muy acusado en la primera parte de las *Memorias*, desmiente las declaraciones que hizo en la "Introducción" en lo tocante al reducido enfoque de su mirada: "aquellos pormenores y detalles que por su escasa importancia [...] no caben en el cuadro general de la historia" (Mesonero Romanos, 2008: 16). Lejos de conformarse con narrar su periplo vital, don Ramón se arrogó el papel de historiador *amateur* que respaldaba las opiniones (58, 112-113), o subrayaba las carencias (95), de autoridades como el conde de Toreno en su reputada *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1835-1837). Se comprometía además a pintar "con verdad y sencillez" unos hechos pretéritos de los que había sido "testigo" y conservaba un nítido recuerdo (16): los gritos que oyó contra Manuel Godoy desde el balcón de su casa a raíz del motín de Aranjuez (26); el levantamiento del Dos de Mayo (47); la ocupación francesa (71) y la subsiguiente hambre que azotó Madrid (119-120); la violencia del pueblo contra los liberales (203); la entrada de Fernando VII en la capital (207) y su liberación en Cádiz en las postrimerías del Trienio (397); el juramento a la Princesa de Asturias, la futura Isabel II (556); la epidemia de cólera morbo (569); o el pronunciamiento contra Baldomero Espartero en Andalucía (636). La autenticidad de lo narrado se cifraba, pues, en un yo que manejaba con soltura sus fuentes, contaba sin adulteraciones lo que había visto amparándose en unas facultades memorísticas fuera de lo común y, a la postre, entrelazaba un retrato fidedigno del absolutismo con un cúmulo de vivencias que a buen seguro cautivarían a sus lectores. ¿Quién más indicado que él, pensaría don Ramón, para referir los acontecimientos señeros ocurridos en la primera mitad de la centuria, desde la citada rebelión contra Godoy que abre el relato —"1808. El 19 de marzo" (25-46)— hasta la caída de Espartero que lo clausura —"Adiós a la historia. 1843" (625-647)—?

Habida cuenta del cuantioso espacio que Mesonero dedicó a historiar el reinado del heredero de Carlos IV, algunos críticos han equiparado sus *Memorias* a un episodio nacional sui géneris. Gaspar Gómez de la Serna ha apuntado el viraje que efectuó el madrileño en la setentena, cuando se adentró en "el campo de la historia próxima que es propio del *episodio*" (Gómez de la Serna, 1952: 26).

4. Algo de remordimiento le quedaría por haber hurtado a Mesonero una información tan preciada, lo cual explicaría la emotiva semblanza que le compuso, a modo de desagravio, en *Los apostólicos* (Pérez Galdós, 2012a: 821-822). Por fortuna, el malentendido no pasó a mayores ni afectó la buena sintonía que hubo siempre entre ambos.

José Escobar ha señalado también cómo don Ramón pergeñó sus "'episodios nacionales' en forma de memorias" (Escobar, 1993: 276). Joaquín Álvarez Barrientos, finalmente, ha detectado varios recursos novelescos tomados de los *Episodios*: la sustitución de la perspectiva sincrónica, típica de los cuadros de costumbres, por la diacrónica que asociamos con la narración retrospectiva (Álvarez Barrientos, 1995: 46); la yuxtaposición de los géneros histórico y costumbrista (47);[5] y el desdoblamiento de la voz narrativa en el Mesonero que presencia los sucesos y el Mesonero que los redacta, procedimiento análogo al que empleó Galdós en la delineación de Gabriel Araceli en la primera serie (49).

Pese a lo sugestivo de la hipótesis, la catalogación de las *Memorias* como episodio nacional es problemática porque soslaya la identidad de narrador, autor y protagonista que converge en la persona de Mesonero Romanos. La segunda serie de los *Episodios*, por el contrario, se ajusta a la ontología de la ficción narrativa por cuanto separa claramente a los integrantes de la mentada tríada: el autor Galdós, el anónimo narrador extraheterodiegético y el protagonista Salvador Monsalud, cada uno con sus atribuciones y funciones particulares. Igualmente, los personajes Juan de Pipaón (*Memorias de un cortesano de 1815* y *La segunda casaca*) y Genara Baraona (*Los Cien Mil Hijos de San Luis*) cuentan fragmentos de su vida en calidad de memorialistas ficticios, a los que ningún lector confundiría con individuos de carne y hueso como sí sucede con el narrador de las *Memorias de un setentón*. Los "indicios de ficcionalidad" (Álvarez Barrientos, 1995: 39) que hallamos en el texto del madrileño son insuficientes, en suma, para calificarlo de novela, y asimismo para negarle la etiqueta de memorias cuyo "antecedente más inmediato" se remonta a los *Recuerdos literarios* de Escosura (Durán López, 2001: 65).

Descartada la adscripción de las *Memorias* al subgénero del episodio nacional, no puede pasarse por alto que las dos obras objeto de nuestro análisis examinan el pasado reciente de España desde una óptica similar. Solo hay que fijarse en el rechazo de Mesonero a los desmanes cometidos por Fernando VII y sus huestes, tan o más contundente que el que encontramos en el narrador de la segunda serie: el brutal ensañamiento con los liberales (Mesonero Romanos, 2008: 193); la "torpeza" que supuso la derogación de la carta magna gaditana (197); la manipulación del pueblo, degradado a "turba grosera" (199); la intromisión de los miembros de la camarilla en el manejo de los asuntos de Estado (254-256); la renuencia del soberano a acatar el orden constitucional (326), su insaciable sed de venganza (397), su "innata intolerancia" (456), su desidia a la hora de afrontar los problemas de la Hacienda Real (460) y su temor a la revolución (461). La

5. En la segunda parte de las *Memorias*, Mesonero concedió más importancia a las reminiscencias de índole costumbrista que a la historia política. Véase al respecto el capítulo "Usos, trajes y costumbres de la sociedad madrileña en 1826" (Mesonero Romanos, 2008: 417-435), ya publicado el 1 de junio de 1851 en el *Semanario Pintoresco Español* con el título de "El Prado y la sociedad madrileña de 1825". Sobre el costumbrismo de las *Memorias*, véanse: Escobar-Álvarez Barrientos (1994) y Durán López (2001).

hegemonía de los adeptos al Antiguo Régimen, lamenta don Ramón, no la supo contrarrestar el liberalismo debido a la escisión del mismo en "*moderados* y *exaltados*" (307) que se produjo en el Trienio. La negativa imagen del periodo fernandino procede de la historiografía romántica, en cuyas fuentes bebieron tanto el madrileño como el canario.[6] A ello han de añadirse las afinidades ideológicas de dos autores que, en la década de 1870, defendían los postulados del liberalismo burgués: libertad —que no libertinaje—, orden y progreso.

En última instancia, la semejanza más notoria entre los *Episodios* de la segunda serie y las *Memorias* radica en el sustrato nacionalista que impregna su estructura y contenido.[7] Se aborda en ambos el proceso de *nation-building* que, iniciado durante la Regencia de María Cristina, devino en objetivo primordial de los dirigentes de la era isabelina (Núñez Seixas, 1999: 21). Las reflexiones se centran en las consecuencias que la muerte de Fernando VII tuvo en la marcha del país, si bien el diagnóstico que se emite sobre el futuro difiere en lo esencial. La novela galdosiana que abre el ciclo, *El equipaje del rey José*, empieza con el desenlace de la Guerra de la Independencia; la que lo cierra, *Un faccioso más y algunos frailes menos*, acaba con el comienzo de la primera guerra carlista. La circularidad de la trama, tejida a modo de quiasmo alrededor de dos contiendas bélicas, da fe del clima de hostilidades que imposibilita una reconciliación de ámbito nacional a corto y medio plazo. Por si ello no bastara, la alocución final de Monsalud reitera que las disensiones van a perdurar aún por mucho tiempo, prueba fehaciente de que su matrimonio con Solita lo ha retirado del activismo político pero no curado de su escepticismo congénito. La felicidad de la patria queda postergada, por tanto, a un "porvenir lejano" que ni sus correligionarios ni él alcanzarán a ver (Pérez Galdós, 2012b: 1094).

Muy otra fue la reacción de Mesonero al enterarse en Marsella de que "[v]otre Roi est mort" (Mesonero Romanos, 2008: 562): el deceso del monarca, asegura a los comensales del hotel donde se aloja, preludia el ocaso definitivo del "despotismo" (563). En este sentido, despacha en un breve párrafo el cruento enfrentamiento entre cristinos y carlistas (570) para concentrarse en las iniciativas gubernamentales que impulsaron la rápida modernización de España. Las noticias que ofrece resaltan sobre todo su faceta de servidor público en los ámbitos de la cultura y la política municipal: la fundación de instituciones —el Ateneo (608-616) y el Liceo Artístico y Literario (617-623)— y revistas divulgativas —el *Semanario Pintoresco Español* (633-636)—, así como las mejoras urbanísticas

6. Sobre la construcción de dicha imagen, véase Simal Durán (2013); sobre la imagen de Fernando VII en la segunda serie de los *Episodios*, véase Dorca (2019).

7. Recordemos que el episodio nacional incorpora "una visión histórica, obligatoriamente nacional, sobre la historia reciente o contemporánea del autor" (Ferreras, 1998: 220), justamente lo que hace Mesonero en las *Memorias*.

que planeó en su etapa de regidor del Ayuntamiento de Madrid (649-670).[8] Mientras que el narrador de los *Episodios* achaca el estancamiento de España a la obstinada pervivencia de los enemigos de la civilización, Mesonero termina refiriendo el venturoso destino de la nación que él mismo coadyuvó a hacer realidad tras el fallecimiento de Fernando VII.

4. Conclusiones

El sintagma "reciprocidad de la influencia" que da título de este trabajo alumbra la fructífera colaboración que tuvo lugar entre Galdós y Mesonero en la década de 1870. Sin la copiosa información que le proporcionó el madrileño, es difícil que el canario hubiera logrado fusionar de manera tan satisfactoria los componentes histórico y costumbrista en la segunda serie de los *Episodios nacionales*. No menos determinante fue la aparición de los tomos de dicha serie en el ánimo de don Ramón, quien, alentado por su joven amigo, se convenció de que también él tenía mucho que decir acerca de los años que siguieron a la reposición de Fernando VII en el trono en 1814. Si al principio se limitó a transmitir detalles y anécdotas a su interlocutor por vía oral, más adelante se animó a verterlos por escrito en el molde de las memorias. Los dos escritores apostaron por una narración híbrida que mezclaba historia patria y crónica costumbrista, tarea que llevaron a cabo con los medios de que disponían: el madrileño, seleccionando el sinfín de recuerdos que guardaba en su memoria; el canario, transformando en materia novelable estos recuerdos que le brindó don Ramón.

Por lo que a su contenido atañe, la segunda serie de los *Episodios* y las *Memorias* participan de la preocupación por la suerte de un país que, por culpa de un rey indigno de la corona que llevaba, empezó con mal pie su singladura como nación recién constituida. El ideario liberal que compartían Galdós y Mesonero se traduce en la impugnación conjunta del régimen de 1813-1833, al que acusan de haber exacerbado las tensiones partidistas, ejercido la violencia indiscriminada y frenado la implementación de reformas sociales y materiales que contribuyeran al bien común. El consenso sobre la inadecuación del régimen a las necesidades de la nueva sociedad posestamental surgida de la Revolución francesa se rompe, sin embargo, al enjuiciar la historia posterior. En el caso de la segunda serie de los *Episodios*, los deletéreos efectos del reinado de Fernando VII se extienden más allá de la desaparición física de este, como lo demuestra la pugna sucesoria que degeneró pronto en lucha fratricida. El narrador de las *Memorias*, en cambio, se complace en trazar la trayectoria ascendente de su patria. No solo se desprendió esta enseguida del lastre del absolutismo, sino que emprendió una

8. La "carga concejil" (649), entre 1845 y 1850, sobrepasa el límite cronológico de 1843 que él mismo estableció para sus *Memorias*.

regeneración a todos los niveles liderada por los prohombres del liberalismo moderado, o doctrinario, entre los que él mismo se incluye. Nación en construcción frente a nación construida, revolución burguesa diferida versus revolución burguesa triunfante, he aquí lo que distingue las respectivas miradas históricas de Galdós y Mesonero en los albores de la Restauración borbónica.

Bibliografía

Alcalá Galiano, José (1871). "*La Fontana de Oro*. Novela histórica original de D. Benito Pérez Galdós". *Revista de España*, n.º 20, pp. 148-158.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1995). "Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos y su relación con el género novelístico". *Siglo Diecinueve*, 1, pp. 29-49.

Dorca, Toni (2019). "De la construcción historiográfica a la representación novelística: Fernando VII a la luz de Vayo y Galdós". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, pp. 207-231.

Durán López, Fernando (1997). *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos xviii y xix)*. Madrid: Ollero & Ramos, pp. 11-42.

— (2001). "Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica". *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 41-84.

Escobar, José (1993). "Las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos, en la literatura de su tiempo". En: *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*. Messina: Armando Siciliano Editore, pp. 269-287.

Escobar, José; Álvarez Barrientos, Joaquín (1994). "Introducción biográfica y crítica". En: Escobar, José; Álvarez Barrientos, Joaquín (eds.). *Memorias de un setentón*. Madrid: Castalia, pp. 11-68.

Ferreras, Juan Ignacio (1998). *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*. Madrid: Endymion.

Gómez de la Serna, Gaspar (1952). "El *Episodio Nacional* como género literario". *Clavileño*, 14, pp. 17-32.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1897). "Contestación del Sr. D. M. Menéndez y Pelayo". En: *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello, pp. 33-96.

Mesonero Romanos, Ramón de (1851). "La capa vieja y el baile de candil". Disponible en: www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_mesonero_romanos/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--0/html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_11_ (consulta: 13/3/2023).

— (1851a). "El alquiler de un cuarto". Disponible en: www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_mesonero_romanos/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--0/html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_16_ (consulta: 13/3/2023).

— (1851b). "La posada o España en Madrid". Disponible en: www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_mesonero_romanos/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--0/html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_27_ (consulta: 10/3/2023).

— (1972a). "Galería de españoles célebres. D. Ramón Mesonero Romanos. –D. Antonio Ferrer del Río". En: Shoemaker, William H. (ed.). *Los artículos de Galdós en "La Nación" 1865-1866, 1868*. Madrid: Ínsula, pp. 258-261.
— (1972b). "Galería de figuras de cera. Mesonero Romanos". En: Shoemaker, William H. (ed.). *Los artículos de Galdós en "La Nación" 1865-1866, 1868*. Madrid: Ínsula, pp. 444-446.
— (2008). *Memorias de un setentón*. Barcelona: Crítica.
Montesinos, José F. (1968). *Galdós*, vol. I. Madrid: Castalia.
Núñez de Arenas, Manuel (1947). "Génesis de unas memorias. Una carta inédita de Mesonero Romanos". *Bulletin Hispanique*, 49, 3-4, pp. 395-399.
Núñez Seixas, Xosé M. (1999). *Los nacionalismos en la España contemporánea (siglos xix y xx)*. Barcelona: Hipòtesi.
Pérez Galdós, Benito (1881). *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/obra/el-19-de-marzo-y-el-2-de-mayo--0/ (consulta: 13/3/2023).
— (1881). *La corte de Carlos IV*. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/obra/la-corte-de-carlos-iv--0/ (consulta: 13/3/2023).
— (2003). *El audaz. Historia de un radical de antaño*. Madrid: Libertarias.
— (2010). *La Fontana de Oro*. Madrid: Alianza.
— (2012a). *Los apostólicos*. En: *Episodios nacionales. Segunda serie*. Vol. ii. Ed. de Ermitas Penas. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 631-861.
— (2012b). *Un faccioso más y algunos frailes menos*. En: *Episodios nacionales. Segunda serie*. Vol. ii. Ed. de Ermitas Penas. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 865-1095.
— (2012c). "Segundo prólogo a los *Episodios nacionales*. Edición ilustrada". En: *Episodios nacionales. Segunda serie*. Vol. ii. Ed. de Ermitas Penas. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 1097-1106.
— (2016). *Correspondencia*. Madrid: Cátedra.
— (2019). "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". Disponible en: https://serescritor.com/wp-content/uploads/2019/02/Observaciones-sobre-la-novela-contempor%C3%A1nea-en-Espa%C3%B1a-pdf.pdf (consulta: 10/3/2023).
Sánchez Llama, Íñigo (2003). "Introducción". En: Pérez Galdós, Benito. *El audaz. Historia de un radical de antaño*. Madrid: Libertarias, pp. 13-107.
Simal Durán, Juan Luis (2013). "Fernando VII, 'el tirano de España': liberales exiliados contra la monarquía borbónica". En: Martínez Millán, José; Camarero Bullón, Concepción; Luzzi Traficante, Marcelo (eds.). *La Corte de los Borbones: crisis del modelo cortesano*. Vol. ii. Madrid: Polifemo, pp. 823-843.
Varela Hervías, Eulogio (ed.) (1943). *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.

La recepción de la obra de Galdós en la prensa norteamericana de su tiempo[1]

Ana M.ª Freire López
Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. Introducción

La presencia de Benito Pérez Galdós en la prensa norteamericana data de la década de 1880, en la que se editan, traducidas al inglés en Estados Unidos, sus primeras novelas. Cuando en el número del 20 de enero de 1889 el corresponsal de *The New York Times* lamentaba el rechazo de su ingreso en la Real Academia Española, frente a un candidato considerado menos idóneo, se refería a Galdós como autor ya conocido en América, donde se habían publicado sus novelas *Gloria* y *Marianela* en sendas traducciones por la editorial neoyorkina William S. Gottsberger Publisher.[2] En realidad, eran varias novelas más, pues en esa fecha la misma editorial ya había publicado *Trafalgar*, *The Court of Charles IV* y *Leon Roch*, y en una revista había aparecido una traducción, de dudosa legalidad, de *Doña Perfecta*.

En la primavera de 1891, varios periódicos (*Christian Union*, 23/4/1891; *New York Evangelist*, 21/5/1891) daban la noticia de la firma por parte de Galdós de un acuerdo con la prestigiosa editorial neoyorkina Cassell Publishing Company, que se había propuesto traducir y publicar en Estados Unidos las obras de los novelistas españoles del momento. Con este fin había viajado a España un representante para cerrar los correspondientes contratos.[3] No obstante, en el caso de Galdós el proyecto no llegó a buen puerto y no parece debido a su compromiso con Gottsberger, ya que este editor no publicó nuevas obras del novelista después de la década de 1880.

1. Esta publicación recoge de forma abreviada la ponencia presentada en el IX Coloquio SLESXIX (Barcelona, octubre de 2022).

2. De algunas de sus obras existían traducciones anteriores o casi simultáneas al inglés, pero en Londres, traducidas por Mary Wharton: *Gloria* (Remington, 1879); *Lady Perfecta* (1880) y *Marianela* (Digby & Long, [1893]).

3. Sobre este proyecto, del que habló Emilia Pardo Bazán en *Nuevo teatro crítico* (n.º 8, agosto de 1891), véase: Freire López (2021: 59-69).

2. Las novelas de Benito Pérez Galdós traducidas y editadas en Estados Unidos

La publicidad de sus novelas fue amplia en el ámbito geográfico y abundante en cuanto a la cantidad de anuncios recopilados, que en ocasiones aportan interesante información. Con frecuencia eran las propias editoriales las que enviaban los títulos de sus novedades a la prensa, sin destacar a un autor sobre otro. Aparecían en las secciones de libros nuevos o recién recibidos; después vendrían las reseñas y las críticas, más o menos positivas. Resulta curioso el modo en que la prensa adscribe las obras de Galdós a una u otra modalidad literaria, pues *Gloria* se presenta como "a novel", mientras que *Doña Perfecta*, *Trafalgar* y *The Battle of Salamanca* son calificadas como "a tale", *Leon Roch* es "a romance", y *Marianela* y *Saragossa* son "a story".

Gloria (1882)

La primera novela de Galdós traducida y editada en Estados Unidos fue *Gloria*, en 1882, en dos tomos, traducida por Clara Bell y publicada por Gottsberger, que ya se había publicado en Londres en traducción de N. Wetherell. Aunque se anunció en *The Literary World* (25/3/1882), *Zion's Herald* (5/4/1882), *Saturday Evening Post* (8/4/1882), *The Critic* (8/4/1882) y *Godey's Lady's Book and Magazine* (mayo de 1882), entre otros periódicos y revistas, apenas hubo reseñas o críticas en el momento de su aparición, y tampoco las recibió la reedición de 1890 por la misma editorial. Cuando se hable de *Gloria* será, como veremos, relacionándola con posteriores traducciones de obras del novelista en Estados Unidos.

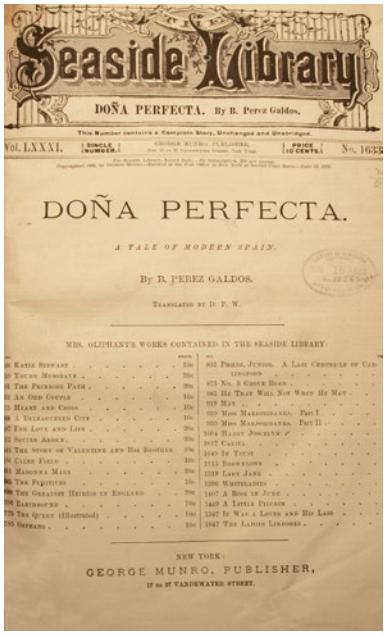
Marianela (1883)

La obra de Galdós con mayor cobertura publicitaria fue *Marianela* (Gottsberger, 1883), con prólogo de la traductora, que de nuevo fue Clara Bell. Se anunció en *The Washington Post* (15/4/1883), *The Literary World* (21/4/1883), *Saturday Evening Post* (12/5/1883), *The Continent* (16/5/1883) y otros medios, pero, a pesar de la buena acogida, tampoco abundaron las reseñas y críticas en la prensa.

En diciembre de 1892, A. C. McClurg and Company publicó en Chicago una nueva edición, en la colección Tales from Foreign Lands, que tuvo sucesivas reimpresiones. La tradujo Helen W. Lester, y el título se modificó levemente, sin duda por motivos editoriales. Los anuncios de *Marianela. A story of Spanish Love* presentaban la novela como una hermosa y patética historia del gran escritor español, cuya fantasía y encantos literarios no ocultaban su hondo conocimiento de la naturaleza humana ni su filosofía de la vida. La publicidad que se le dio en *The Independent* (22/9/1892; 1/12/1892), *The Critic* (24/9/1892), *Chicago Daily Tribune* (29/10/1892), *The Literary World* (3/12/1892), *Current Literature* (en

sus tomos de diciembre de 1892 y enero-abril de 1893) y *Californian Illustrated Magazine* (mayo de 1893), entre otros, hizo que en los primeros años del nuevo siglo *Marianela* fuera una obra no solo conocida en Estados Unidos, sino también considerada de interés en el país para estudiantes de español, lo que dio lugar a varias ediciones en castellano, con notas y vocabulario, publicadas en distintas editoriales y ciudades. Entre ellas, las preparadas con prefacios e introducciones por: Edward Gray, A. B. (Nueva York, Cincinnati, The American Book Company, 1903), anunciada en *Outlook* (21/2/1903); Louis A. Loiseaux B. S., profesor de la Universidad de Columbia (Nueva York, W. Jenkins, en la colección Novelas Escogidas); o J. Geddes, Jr. y Freeman M. Josselyn, Jr. (Boston, D. C. Heath and Company, 1903). En los años veinte, ya fallecido Galdós, todavía salió una edición en español, en este caso ilustrada, en Boston y Nueva York, por Ginn and Company, con introducción, notas, ejercicios y vocabulario, por J. P. Wickersham Crawford. Y, aunque es posterior al periodo de este trabajo, interesa saber que hacia 1932 la University of Chicago Press publicó una adaptación de *Marianela* al teatro, en castellano, con el título de *La Nela*, realizada por Carlos Castillo, profesor de español en la Universidad de Chicago, y Colley F. Sparkman, de la Universidad de Misisipi, con ilustraciones de Edmund Giesbert.

Doña Perfecta (1883)

En 1883 también apareció en Estados Unidos *Doña Perfecta*, sin modificación del título español —con ñ—, aunque se le añadió "A Tale of Modern Spain", en el volumen LXXXI de la Seaside Library, una famosa colección barata de reimpresiones de novelas, que George Munro Publisher de Nueva York había comenzado en 1877. Se publicaba tres veces por semana, en números que costaban entre diez y veinte centavos. Aunque los números de la publicación no llevaban fecha, el sello de entrada de este ejemplar de *Doña Perfecta* en la Biblioteca del Congreso es del 16 de junio de 1883. En él consta que contiene la novela completa y sin modificaciones.

Seaside Library

DOÑA PERFECTA. By B. Perez Galdos.

This Number contains a Complete Story, Unabridged and Unabridged.

Vol. LXXXI. | SINGLE NUMBER. | GEORGE MUNRO, PUBLISHER, | PRICE 10 CENTS. | No. 1633

DOÑA PERFECTA.

A TALE OF MODERN SPAIN.

By B. PEREZ GALDOS.

Translated by D. P. W.

MRS. OLIPHANT'S WORKS CONTAINED IN THE SEASIDE LIBRARY.

NEW YORK:
GEORGE MUNRO, PUBLISHER,
17 to 27 VANDEWATER STREET.

No obstante, la primera edición en volumen —a la que se prestó una atención que no había recibido la anterior—[4] fue la que Har-

4. Se anunció en numerosos periódicos y revistas: *The Chap-Book* (15/11/1895); *The Literary World* (30/11/1895); *The Dial* (1/12/1895); *The Watchman* (5/12/1895); *The Independent* (12/12/1895), y otros.

per & Brothers Publishers publicó en Nueva York en 1895, traducida por Mary J. Serrano, con introducción de William Dean Howells. Como en 1893, se mantuvo el título español, *Doña Perfecta*, que algunas ediciones posteriores modificarían. Pero en esta ocasión la prensa se ocupó de su contenido desde el primer momento. *Harper's Bazaar* publicó el 2 de noviembre de 1895, a toda página, con un retrato de Galdós y bajo el título "A great novel", el texto de la introducción de Howells. Este novelista, periodista y crítico literario, decidido defensor del realismo en literatura, admiraba a Galdós, y su trabajo merece atención también por la contextualización de este entre los novelistas españoles de su época, que Howells conocía bien. En su visión de la novela realista española coincidía, según afirma, con Clarín, al considerar a Galdós como uno de sus representantes más atrevidos, más avanzados. Sin embargo, en su opinión, no es un revolucionario social y literario, no tiene prejuicios políticos o religiosos, evita extremismos y sus novelas no atacan al dogma católico, sino a las costumbres e ideas del fanatismo secular, en perjuicio de la Iglesia. Todo ello hasta el punto de que, si los personajes tuviesen otros nombres y habitasen en otro lugar, podría interpretarse que se trata de una novela antipresbiteriana o antibaptista. Howells se apoyaba, además, en Emilia Pardo Bazán para defender su propia tesis, alegando que *Doña Perfecta* no es una novela del todo realista, porque el realismo en su máxima expresión no es tendencioso, de modo que *Doña Perfecta* debe considerarse como obra de transición.

La reputación y los argumentos de Howells fueron apoyo para quienes defendieron la novela, ya que la polémica estuvo servida desde que se puso a la venta. *Chicago Daily Tribune* (23/11/1895) abría la sección "Books of the day" con un artículo titulado "*Dona* [*sic*] *Perfecta*, a strong Spanish novel", manifestando la deuda que los amantes de la ficción de primera categoría contraían con William Dean Howells por su prólogo, haciéndose eco de sus razonamientos y secundando que, aunque a primera vista pudiera parecer una novela contra la Iglesia católica, no era así, sino que, al ser Galdós español y católico, el fanatismo tenía para él cara española y católica.

Este entusiasmo no fue compartido por *New York Evangelist* (5/12/1895), que, tras resumir brevemente el argumento de esta novela, que consideraba muy bien escrita, y tras admitir que la traducción era buena y que se leía con facilidad, creía inmerecido el elogio de Howells en el prefacio.

Tampoco son entusiastas las palabras de *Congregationalist* (12/12/1895), al referirse a *Doña Perfecta* en el segundo lugar de su sección "Stories", evitando entrar en el argumento de la novela, aunque reconociendo que es un gran retrato hecho con palabras.

La polémica en la prensa no se interrumpió con la llegada del nuevo año. *The Literary World* (8/2/1896) reconocía valores literarios en *Doña Perfecta*, pero ponía en duda que los lectores estadounidenses pudieran descubrir sus excelencias sin ayuda del prefacio de Howells, con quien, incluso respetando sus opiniones, la revista no comparte su alta estima por la novela, mientras alaba sin

restricciones el excelente trabajo al que la traductora tiene acostumbrados a los lectores.

No obstante, como en el caso de *Marianela*, no tardaron en aparecer ediciones preparadas para estudiantes de español, como la que en 1897 salió en Boston (Ginn & Co.) a cargo de Arthur Richmond Marsh. A comienzos del nuevo siglo, *The New York Times*, en un artículo titulado "A Spanish Balzac" (2/4/1904), aludía a otra edición de *Doña Perfecta* en español, preparada por Edwin Seelye Lewis, profesor de la Universidad de Princeton, publicada en Nueva York por American Book Company.[5]

Leon Roch (1888)

El título de *La familia de León Roch* fue abreviado en Estados Unidos como *Leon* [*sic*] *Roch*, cuya primera edición, en dos tomos, en traducción de Clara Bell, publicó Gottsberger en 1888. El 8 de febrero *Zion's Herald* incluía el anuncio de su publicación, pero la reacción posterior de la crítica, ya alertada por anteriores novelas del escritor aparecidas en Estados Unidos, estuvo dividida desde su aparición.

El artículo "A Spanish novel" publicado en *Chicago Daily Tribune* (11/2/1888) es poco complaciente con Galdós, al que considera un escritor español actual que une en su estilo la huella francesa con el lado grave y serio del carácter de los españoles, que tanto atrae al público anglosajón, entre el que cuenta con gran número de lectores. Aunque en el resumen del argumento no aparecen los términos "fanatismo" o "hipocresía", están implícitos cuando el autor alude al encono de los liberales españoles contra la influencia de la Iglesia católica romana sobre la mujer española, que dice haber advertido también en *Marta y María*, de Palacio Valdés, al que alude sin nombrarlo. Apunta que el principal interés de *León Roch* reside en la visión íntima que ofrece de la vida y las costumbres españolas, en el estilo y en algunos personajes que ayudan a sacar el veneno de la que califica como malsana historia de amor, que es el hilo conductor del libro.

Un mes más tarde, *The Literary World* (17/3/1888) analizaba en "Two Spanish novels" *Maximina*, de Palacio Valdés, y *Leon Roch*, dos destacados ejemplos, aunque con características muy diferentes, del espíritu realista imperante en el arte y en la literatura española. El autor de la reseña compara el método, la concepción y la ejecución de los autores en ambas novelas, señalando que Palacio Valdés pinta con tintes cuidadosamente elegidos y hábilmente graduados las costumbres y la moral, las alegrías y los sufrimientos de una humanidad que creemos conocer, porque se nos parece mucho, mientras que Galdós parece pensar que las excepciones confirman la regla y, aunque es romántico en la elección

5. Mucho tiempo después, en la década de 1940 y también en Boston, D. C. Heath and Company publicó la que prepararon William F. Byess y Walter E. Stiefel (Department Romance Languages University of Tennessee), con notas, ejercicios y vocabulario e ilustraciones de Coreen Spellman.

de los personajes, los representa de forma exhaustiva, sin omitir detalle, y así los graba a fuego en la mente del lector. Si *Maximina* es como una acuarela de contornos vagos, donde los tonos se diluyen con gracia, *Leon Roch*, de asunto más duro, es un óleo sobre un lienzo de grandes dimensiones, donde coexiste la fuerza de la expresión con la atención a los detalles.

A propósito de la reciente publicación de *Leon Roch*, "A chat of new books" en *The Catholic World* (marzo de 1888) señala una evidente influencia francesa en la novela europea y americana del momento y opina que, aunque los españoles no tienen un Zola, sí tienen varios Daudets, de los que el más conocido es Pérez Galdós, con un estilo que, si bien pretende ser realista, no carece de idealismo. Una vez más, se alude a las creencias del novelista. El crítico pone en duda sus afirmaciones en materia religiosa: dice ser católico y niega tener conexión alguna con sociedades secretas, pero los argumentos de sus novelas solo podrían aceptarse si no exagerase, haciendo de León Roch un librepensador atractivo, que es cristiano excepto en sus creencias. Según el periodista, el esfuerzo de Galdós por mostrar lo santo e incrédulo que es el personaje y qué poco santos son los creyentes es torpe y arruina el pretendido realismo de una novela que, por otra parte, está admirablemente escrita.

La otra cara de la moneda la encontramos en *The Independent*, que el 19 de abril de 1888 abre su sección "Recent fiction" ocupándose de *Gloria* y de *Leon Roch* y celebra la rapidez con la que Galdós, uno de los más jóvenes novelistas españoles contemporáneos, ha conseguido hacerse una reputación, siendo casi el único escritor español del momento leído en todos los países, entre ellos, Estados Unidos. Las reseñas son favorables a las novelas y, al mismo tiempo, muy críticas con la religión. *Gloria* sería en conjunto un estudio audaz, único y muy interesante, pero es mayor el valor literario de *Leon Roch*, aunque el pensamiento que late en el fondo sea muy similar.

Todavía el 9 de agosto *The Independent* volvió sobre *Leon Roch* de forma indirecta, al reseñar *John Ward, Preacher*, novela de la autora estadounidense Margaret Deland, que causó gran impacto como crítica al calvinismo, observando que resultaba bastante singular que la novela de Deland, la recientemente traducida *Leon Roch* y el *Robert Elsmere* de la señora Humphrey Ward, que acababa de aparecer, girasen sobre asuntos tan semejantes y hubieran salido casi al mismo tiempo.

Leon Roch fue la última de las cuatro novelas extensas de Galdós traducidas y editadas en Estados Unidos en vida del autor. No obstante, en la misma década de los ochenta en que apareció la primera edición de cada una de ellas también vieron la luz en Estados Unidos algunos *Episodios nacionales*.

Trafalgar. A tale (1884)

Trafalgar fue el primero. Traducido por Clara Bell y publicado por Gottsberger en 1884, se anunció en los meses de mayo, junio y julio en *The New York Times*

(5/5/1884), *The Continent* (4/4/1884) y *The Literary World* (12/7/1884), pero no se le dedicaron reseñas más allá de la breve información sobre la temática, que *The New York Times* incluyó el 2 de junio en su sección "New books". Presentaba el texto como una pintura histórica desde una visión española de la gran victoria naval de Nelson, que enardece a los ingleses, y destaca el valor de este nuevo enfoque de los sucesos y del pintoresquismo de ciertos pasajes.

The Court of Charles IV. A romance of The Escorial (1888)

Después de *Trafalgar*, como ocurrió con las novelas largas, hasta 1888 no publicó Gottsberger otro episodio, *La corte de Carlos IV*, en traducción de Clara Bell. Además de los anuncios aparecidos en *The Independent* (18 de octubre), *Chicago Daily Tribune* (27 de octubre), *Zion's Herald* (19 de diciembre) o *The Art Amateur. A Monthly Journal Devoted to Art in the Household* (febrero de 1889), en los últimos meses de 1888 y primeros de 1889, *The Independent* (3/1/1889) le dedicó una reseña poco favorable. El motivo no era el contenido o su enfoque, sino el abandono por parte del novelista de la vida contemporánea para ocuparse de una época histórica pretérita, que difícilmente atraería a lectores no españoles o interesados por la situación literaria, social, dramática y diplomática del Madrid de aquellos años. La novela, interesante en estos aspectos, y escrita como todas las obras del autor con estilo admirable, resultaba demasiado local y española para atraer y entretener al lector norteamericano, al que resultaría pesada y aburrida. Por una vez, concluye la reseña, Gottsberger no habría acertado en la elección de una historia extranjera para incluirla en su excelente lista de publicaciones.

The battle of Salamanca. A tale of the Napoleonic war (1895)

La batalla de los Arapiles, en traducción de Rollo Ogen, no apareció hasta 1895, como entrega del mes de junio de la publicación *Lippincott's Monthly Magazine*. *Los Angeles Times* (31 de mayo) lo presentaba como un relato de la guerra napoleónica trazado con mano maestra, y *The Critic* (8 de junio) abundaba en los elogios, destacando el valor documental de los por entonces veinte volúmenes de ficción histórica de Benito Pérez Galdós, conocidos como *Episodios nacionales*. *The battle of Salamanca* sería una de sus historias más románticas. *Zion's Herald*, por su parte, se limitó, como en otras ocasiones, a dar el 3 de julio la escueta noticia de su publicación.

Saragossa. A story of Spanish valor (1899)

El último de los *Episodios nacionales* fue *Zaragoza*, publicado en Boston por Little, Brown and Company en 1899, traducido por Minna Caroline Smith. Aunque se anunció en *Chicago Daily Tribune* (28 de octubre), *Los Angeles Times*

(12 de noviembre), *The Literary World* (25 de noviembre), *Chicago Daily Tribune* (13 de diciembre), *The Chautauquan. A Weekly Newsmagazine* (diciembre de 1899), *Eclectic Magazine, and Monthly Edition of the Living Age* (enero de 1900) o *The Independent* (1900), recibió pocas reseñas, si bien fueron interesantes.

La que apareció en la sección "Books of the week" de *Chicago Daily Tribune* (11/11/1899) está redactada por alguien que conoce bien la novela y los hechos históricos que le sirven de marco, y que ha disfrutado con su lectura. Pondera muchos de sus valores y señala como el más destacado el vívido realismo de los personajes de ficción, a los que, a lo largo de esta reseña, va dedicando comentarios. Considera el autor que, a pesar de la dureza de los sucesos y del triste final, la habilidad artística del novelista ha conseguido que la obra en su conjunto no sea angustiosa ni desagradable, y concluye diciendo que no ha aparecido una novela histórica con más fuerza desde *Quo vadis?*

Apenas una semana después (19/11/1899), *San Francisco Chronicle*, en su sección "Great flood of novels and new editions of classics", dedicó a *Saragossa* una reseña que atiende sobre todo a los hechos históricos sobre los que se sustenta la trama y considera que este *Episodio* es el más interesante para el lector de novelas históricas de Galdós.

3. Obras de Galdós publicadas en la prensa o en volúmenes colectivos

En el nuevo siglo y hasta su muerte, en 1920, no se tradujeron y editaron en Estados Unidos nuevas novelas de Galdós de forma independiente, pero sí vieron la luz en la prensa o en volúmenes colectivos otras cuatro obras suyas.

El 23 de junio de 1900 *The Living Age* publicaba "In Praise of June", el relato "Junio" que, fechado en 1876, había aparecido en el *Almanaque de La Ilustración Española y Americana* de 1877, dedicado a cada uno de los meses del año, y que Galdós había incluido posteriormente en *Torquemada en la hoguera*, como último de los relatos que completan el volumen de 1889.

Los otros textos localizados se publicaron, con largos intervalos, en la segunda década del siglo XX. *The Grandfather* (*El abuelo*), presentado como "Drama in five acts",[6] traducido por Elizabeth Wallace, apareció en el volumen XXI, número III, correspondiente a mayo-junio de 1910, de *Poet Lore*, prestigiosa revista literaria fundada en 1889 por dos mujeres, que todavía existe.

The Duchess of San Quentin (*La de San Quintín*), comedia en tres actos, traducida por Philip Meserve Hayden, forma parte del volumen *Masterpieces of*

6. Recordemos que Galdós, en el prólogo, escribió: "Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto, que en esto, como en todo lo que pertenece al reino infinito del arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones".

Modern Spanish Drama,[7] editado e introducido por Barrett H. Clark. La primera edición del libro, que tuvo sucesivas reimpresiones, se anunció en *The Dial* el 19 de abril de 1917.

Entre *The Grandfather* y *The Duchess of San Quentin*, se publicó *Electra*, en 1911. *Electra* fue la obra de Galdós más polémica y la que suscitó más comentarios en la prensa de Estados Unidos. Cuando en 1929 se reimprimió en el volumen colectivo *Modern Continental Plays*, preparado por S. Marion Tucker (Nueva York y Londres, Harper & Brothers Publishers, MXCXXIX, pp. 325-373), se acreditaba que el texto procedía de *The Drama*, con *copyright* de The Dramatic Publishing Company en 1911 y su permiso de reproducción. Además, se hacía constar que era la primera vez que *Electra* se publicaba en un volumen. Está claro que se refería a una edición norteamericana y en inglés, ya que había existido una edición en español, con notas y vocabulario de Otis Gridley Bunnell, que American Book Company había publicado en Nueva York en 1902, más próxima a su estreno en el Teatro Español de Madrid el 30 de enero de 1901. El considerable alboroto que había suscitado dio pie a los primeros comentarios sobre la obra en sí misma y sobre la repercusión que en España había tenido su estreno.

Chicago Daily Tribune (2/6/1901) le dedicó en su sección "Drama" una extensa y positiva reseña, a partir de una información recibida por cable, aludiendo a la reacción que *Electra* había desatado en España. El mismo periódico volvía sobre *Electra* el 29 de septiembre, ante la noticia de que la actriz Julia Marlowe habría obtenido los derechos para la representación de *Electra* en Estados Unidos. El periódico ponía en duda que tanto el tema como su tratamiento fueran adecuados a los escenarios estadounidenses, ya que el impacto que la obra había tenido en España se debía tanto a motivos dramáticos como políticos, y el interés que podía tener era absolutamente español.

El largo trabajo de Havelock Ellis "*Electra* and the progressive movement in Spain", publicado en *The Critic* (noviembre de 1901), alcanzó una difusión mucho más amplia, pues no solo fue reproducido por *Los Angeles Times* (15/9/1901) en su sección "Cream of current literature. A page of good reading from late

7. *Masterpieces of Modern Spanish Drama*: *The great Galeoto*, *The Duchess of San Quentin*, *Daniela*; translated from the Spanish and Catalan, ed., with a preface, by Barrett H. Clark [1890-1953], Nueva York, Duffield & Company, 1917, n.º 7, p. l.; n.º 290, p. 20 cm. No mucho después de la muerte de Galdós, hacia 1922, se hizo una nueva edición en Cincinnati por Stewart Kidd Company Publishers.

magazines", bajo el título "Progressive movement in Spain", sino también, algo más tarde, en *Eclectic Magazine of Foreign Literature* (diciembre de 1901) como "In modern Spain". Ellis trata de explicar la postura de Galdós en el contexto español y el porqué de *Electra* con ejemplos asequibles a los lectores americanos, comentando que si Valera podría ser, aunque en menor escala, el George Meredith o el Thomas Hardy de la España contemporánea, Galdós sería a su vez la señora Humphry Ward o *sir* Walter Besant, e incluso algo más que eso, no solo por expresar las aspiraciones del liberalismo religioso y el progreso social, sino también por ser al mismo tiempo el exponente del espíritu nacional y patriótico de su país. Ellis comenta que en España el terreno estaba preparado después del caso de Adela de Ubao, que había conmocionado al país el año anterior, casi como en Francia el asunto Dreyfuss. En pocos meses se habían vendido veinticinco mil ejemplares, algo inusitado en España, donde se veía *Electra* como símbolo del progreso y de la revuelta contra el clericalismo y el jesuitismo. Ellis expone la reacción de la Iglesia católica en España, donde, de hecho, *Electra* se había convertido en la consigna de quienes militaban en los partidos más extremadamente antirreligiosos, librepensadores y revolucionarios, aunque el propio Galdós no fuera un extremista anticlerical, como había declarado recientemente. En todo caso, aunque *Electra* fuera una obra bien escrita, no puede considerarse al autor como un Victor Hugo o un Ibsen.

En el trabajo que W. Miller publica en *The Living Age* (23/11/1901) sobre "The novels of Pérez Galdós", el autor no deja pasar la ocasión sin hablar del drama *Electra* con cierta extensión, ya que se encontraba en Madrid cuando tuvo lugar la sexta representación. Coincide con otros críticos americanos en que la atención que suscitó no se debía a la obra en sí, ya que ni siquiera en los ambientes intelectuales se consideraba de gran calidad literaria, sino a que, como decía Kipling, no importa lo que escribas, sino cuándo lo hagas, y Galdós había acertado con el momento oportuno, cuando el movimiento anticlerical en España era fuerte, lo mismo que en Portugal.

Un año después de su estreno en España, *Chicago Daily Tribune* (19/1/1902) dedicaba a *Electra*, en "The man who wrote a play that has set Spain aflame", una muy larga crítica, con ilustraciones originales. Los hiperbólicos elogios que empapan el trabajo comienzan en la primera línea. Galdós es un literato que se ha propuesto la hercúlea tarea de reformar España. Líder de la oposición a las clases dominantes, es el ídolo de las masas y las manifestaciones en su honor son tan violentas que en ocasiones es necesaria la intervención de las fuerzas de seguridad para reprimirlas. Sus novelas tienen una gran venta y una de sus obras dramáticas se ha representado en el plazo de un año en todos los teatros de España, y a veces en cinco teatros de la misma ciudad la misma noche. Ningún literato ha alcanzado en vida semejante popularidad entre sus compatriotas. Benito Pérez Galdós, ídolo de las masas españolas, es uno de esos escritores, dramaturgos y poetas de hoy que construyen sus esperanzas de futuro a partir de los problemas del presente. El tono laudatorio y propagandístico de la cróni-

ca va en aumento y Galdós sería entre sus compatriotas no solo escritor, sino también reformador de la vieja España de la ignorancia y la superstición. Después de trazar una semblanza biográfica del novelista, Miller va dando pinceladas sobre sus novelas en el epígrafe "Reacción contra tradición". En los siguientes apartados —"Play causes a sensation", "Received with enthusiasm" y "Reactionaries aid carlists"— entra de lleno en *Electra* —contenido, estreno, elevado número de representaciones, reacciones a favor y en contra— en un evidente tono tendencioso, para concluir que Galdós ha escrito su nombre en la historia de su país.

El estreno de *Electra* en París fue ocasión de nuevos comentarios cuando *The Washington Post* (3/7/1904) elogió la revista *The Theater Magazine*, especialmente interesante en el número de julio, en el que el primero de los artículos estaba dedicado a Pérez Galdós, cuyo drama *Electra* acababa de causar sensación en Francia. El día 17 *The Washington Post* reproduce ese artículo, titulado "Pérez Galdós and his drama *Electra*", en el que se le llama el "Spanish Ibsen" que, como la "Red Star of the North", "es un escritor de tesis, socialista, revolucionario y reformador, aunque la crítica conservadora incline a verle como un peligroso demagogo literario".

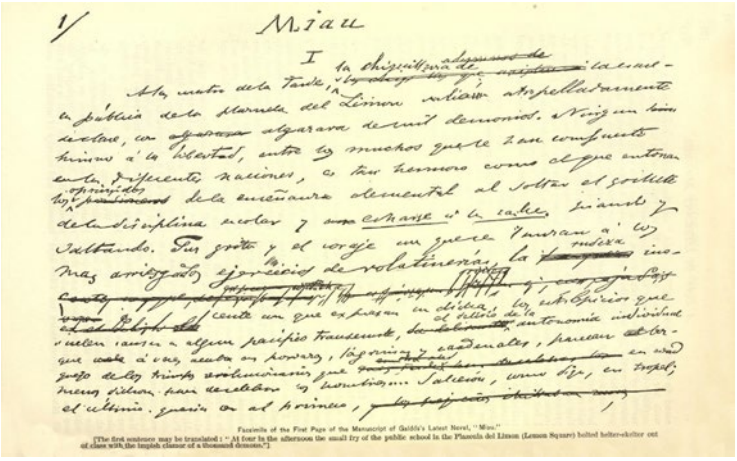
4. El escritor ante los críticos

La valía literaria de Galdós nunca se cuestionó en la prensa estadounidense. Su prosa, su estilo, su arte para crear personajes y recrear ambientes no se puso en duda. Lo que no se aceptó sin reservas o se rechazó abiertamente fue la temática de sus obras, en particular aquellas, como *Gloria*, *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch* o *Electra*, en las que daba una visión negativa de la Iglesia católica a través de personajes pertenecientes a ella. La prensa señaló en esas obras el enfoque tendencioso que hería la sensibilidad no solo de los católicos, sino también de los miembros de otras confesiones religiosas.

El párrafo de Howells en el prefacio de *Doña Perfecta*, en el que argumenta que sería una lástima leer la que él considera una gran novela con el prejuicio de que se trata de una obra anticatólica, fue aprovechado por algunos críticos admiradores de la creación literaria de Galdós, que le dedicaron trabajos de conjunto y trataron de explicar, con más o menos acierto, su pensamiento.

William Henry Bishop conoció personalmente a Galdós, al cual, en "A day in literary Madrid" (*Scribner's*, febrero de 1890), donde también habla de Valera y de Palacio Valdés, retrata esbelto y de aspecto joven, a sus cuarenta y cuatro años, cuando lo visitó en Madrid, en su piso alto, sin ascensor y con espléndidas vistas de la plaza de Colón. Bishop, que había llegado a Madrid desde Granada, lamenta en su crónica la escasa inquietud literaria y cultural de las mujeres españolas, salvo excepciones como Emilia Pardo Bazán, a la que no llegó a conocer, porque no se encontraba en la capital. Bishop charló con Galdós sobre el movi-

miento realista en literatura y su opinión negativa ante los excesos en cuanto a lo feo y repugnante. El novelista le mostró sus libros, sus encuadernaciones inglesas y americanas y le regaló un ejemplar de *Miau*, novela de la que en el artículo se reproduce en facsímil la primera página del manuscrito.



Facsimile of the First Page of the Manuscript of Galdós's Latest Novel, "Miau."

[The first sentence may be translated : " At four in the afternoon the small fry of the public school in the Plazuela del Limon (Lemon Square) bolted helter-skelter out of class with the impish clamor of a thousand demons."]

Cuando Rollo Ogden, unos meses más tarde (*The Critic*, 13/9/1890), escribe sobre las obras más recientes de Galdós, *La incógnita* y *Realidad*, da por supuesto que todo el mundo sabe que Galdós es miembro del Congreso de los Diputados por Puerto Rico y que aprovecha la experiencia de su cargo y su capacidad de observación en su creación literaria. Así lo ha hecho en *La incógnita*, de la que en aquel momento se hablaba en España y que, aunque era la penúltima de sus novelas, opina Ogden que bien podría considerarse la última, puesto que *Realidad* es solo una segunda parte.

La prensa vuelve a interesarse por Galdós en 1897, con motivo de su ingreso en la Real Academia Española. Ya se había hablado de sus méritos en 1889 cuando su candidatura había sido rechazada por el giro que, según el corresponsal de *The New York Times* (20/1/1889), había dado la institución hacia una postura mayoritariamente conservadora. Pero es en mayo de 1897 cuando Archer M. Huntington dedica en *The Bookman* un extenso artículo al gran evento que había tenido lugar en Madrid el 7 de febrero, con Galdós como figura principal. En la crónica, en la que recuerda su rica producción novelística, equiparable a la de Dumas, Balzac o Zola, que interesa en España y fuera de ella, afirma que Galdós ha ganado al público y ahora a la Real Academia Española. El fundador de la Hispanic Society, que elogia su trabajo, en particular la ingente obra que son los *Episodios nacionales*, admite que el tema de Cuba, en el que en esos momentos se centran las conversaciones en España, le haya restado atención. Relata el hispanista con detalle la ceremonia de toma de posesión, las intervenciones, quién estaba sentado y dónde, dedicando comentarios a algunos de los académi-

cos presentes. El edificio de la Real Academia estaba lleno aquella tarde de domingo en que Galdós pronunció su discurso y la respuesta de Menéndez Pelayo había sido interrumpida con aplausos. Con ocasión del acontecimiento, varios medios destacaron la superioridad de Galdós con respecto a Pereda, que tomaría posesión el 21 de febrero, y a cuyo discurso de ingreso respondería Galdós. Esta superioridad ya había sido señalada por Hannah Lynch en un trabajo sobre Pereda y su obra reproducido en *Littell's Living Age* (14/3/1896), tomado de *The Contemporary Review*.

La contribución sobre el evento por parte de *The Living Age* (31/7/1897) consistió en insertar el artículo de Gómez de Baquero en *La España Moderna* (marzo de 1897), traducido al inglés por Jean Raymond Bidwell, centrado en el discurso de Galdós, "cuya forma es muy superior al fondo", y en la respuesta de Menéndez Pelayo, en la que "es de alabar la imparcialidad con que el ilustre crítico juzga obras de tesis muy opuestas a sus ideas".

Antes de un año, con la publicación en Estados Unidos de *A History of Spanish Literature* de James Fitzmaurice-Kelly (Nueva York, D. Appleton and Company, 1898), Benito Pérez Galdós ocupaba su lugar en la historia de la literatura como representante de la nueva generación de escritores españoles. El conflicto del 98 no parece haber afectado a su fama cuando Brander Matthews en "The Study of Fiction" (*The Cosmopolitan*, septiembre de 1899) lo calificaba como "la narrativa del momento". Ese mismo año Mary Wright Plummer lo incluía en su obra *Contemporary Spain as Shown by her Novelists* (Nueva York y Londres, Truslove, Hanson & Comba, 1899) junto a Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés y Juan Valera. El volumen, con introducción de E. E. Hale, fue bien recibido (*Congregationalis*, 15 de junio; *Outlook*, 24 de junio; *New York Evangelist*, 6 de julio; todas de 1899).

El último trabajo de conjunto dedicado a Galdós en la prensa al que me referiré es el estudio "Benito Pérez Galdós, novelist, dramatist, and reformer", firmado por R. W. Waldeck que, acompañado de un retrato del novelista, ocupa casi tres páginas en *The Critic*, en noviembre de 1904. El autor, admirador de Galdós, opina que se encuentra en un segundo periodo de su carrera artística, que cifra en un cambio moral más que en variaciones de su calidad literaria, que en todo caso consistirían en matices de excelencia. Partiendo de que el impulso inicial de esta segunda etapa habría sido *Nazarín*, seguida de *Halma*, va refiriéndose a las demás obras galdosianas publicadas hasta esa fecha, comentando a partir de ellas distintos aspectos de la creación literaria del autor.

5. Galdós y la política

Además de por sus obras literarias, Galdós fue conocido en Estados Unidos por sus opiniones en cuestiones religiosas, ya mencionadas, y por su postura política, su condición de diputado republicano y sus consiguientes actividades. De to-

do ello habló la prensa a comienzos del siglo xx (*The New York Times*, 21/9/1911; *The New York Times*, 22/9/1911; *The New York Times*, 24/9/1911; *Los Angeles Times*, 14/12/1913), así como de su paradójica buena relación con la Casa Real española.

El 12 de diciembre de 1901, *The Washington Post* dedicaba el primero de sus "Late gossip of foreign capitals" a la entrevista que el escritor había mantenido en París, en el Palais de Castille, con la reina Isabel II en el exilio, mientras que la prensa española no hablaría de este asunto hasta la segunda quincena de ese mes. *La Correspondencia de España* dio la noticia el día de Navidad (25/12/1901), reconociendo haberla leído en un periódico italiano, y lo mismo había hecho *El Cardo* tres días antes. El encuentro había tenido lugar en momentos en que la reina destronada preparaba sus *Memorias*, y la noticia de este proyecto saltó a la prensa con ocasión de la visita de Galdós. Él por su parte estaba escribiendo —así lo expresa *The Washington Post*— una novela histórica sobre lo ocurrido en España entre 1848 y 1868. Isabel II, que siempre había admirado al novelista, aceptó recibirlo, pero no le facilitó papeles ni cartas, alegando que aparecerían en sus *Memorias* y que necesitaba todo ese material para escribirlas. La reina dio a entender a Galdós que estaban casi terminadas y que gran parte del texto lo había dictado, aunque lo verdaderamente importante e íntimo, y por tanto más interesante, lo había escrito ella misma. También le adelantó que esas *Memorias* no se publicarían mientras ella viviera.

Pocos meses después se dio a conocer en Estados Unidos (*The New York Times*, 5/7/1902), por un cable recibido desde Londres, la concesión de la Gran Cruz de Alfonso XII al novelista por el rey Alfonso XIII.

En plena Guerra Mundial, *The Washington Post* (5/9/1915) transmitía el contenido de otro cable, fechado en Madrid el día nterior, en el que se notificaba que el rey Alfonso XIII, que pasaba el verano en el Palacio de la Magdalena, había concedido una larga audiencia al conocido escritor Benito Pérez Galdós. El periódico reproduce el relato que el escritor habría hecho de aquella entrevista:

> El rey me dijo que había visto mi nombre al pie del manifiesto publicado por "intelectuales" españoles a favor de la causa de los aliados, y también leyó mi artículo en la revista semanal *La Esfera*. Le dije que el ideal expresado en estos artículos estaba muy bien fundado, y que creía que era mi deber expresar lo más alto posible mi opinión, que está enteramente a favor de la causa de Francia e Inglaterra.
>
> Soy, de hecho, abiertamente francófilo y anglófilo, y no dudé en decírselo al rey. El rey escuchaba con gran atención y sonriendo. Tuvimos una larga conversación y fue fácil ver que el rey Alfonso es profundamente patriota.

Pero, aunque parece referirse al mismo hecho, *Los Angeles Times* (26/9/1915) transmitía de otro modo la noticia, fechada en Santander el 31 de agosto por un corresponsal extranjero, en la que habría sido el rey de España quien habría vi-

sitado al escritor, anciano y ciego, en Santander. Habían hablado de la marcha de la guerra, y ambos coincidían en su simpatía por la causa aliada, siendo Galdós uno de los firmantes del reciente manifiesto a favor de esta por parte de los intelectuales españoles, además de autor de varios artículos francófilos y anglófilos en periódicos españoles.

Eran los últimos años del escritor, de cuya penuria en la vejez también se había hecho eco poco antes la prensa norteamericana. El rey Alfonso, su esposa la reina Victoria Eugenia y la madre del rey habían encabezado las listas de la suscripción popular que se había creado para asegurar la subsistencia hasta el final de sus días al escritor, que era desde hacía cuarenta años uno de los más consecuentes y ardientes republicanos (*The Washington Post*, 21/4/1914; y con algo más de extensión ese mismo día *Chicago Daily Tribune*).

Las últimas referencias a Galdós en el periodo que abarca este trabajo son las necrológicas, algunas de las cuales no se limitaron a la mera noticia, como en el caso de *Outlook* (21/1/1920), que en "A great Spanish novelist", tras recordar que varias de sus obras se habían incluido recientemente (31/12/1919) en una reseña de la propia revista sobre "Dramaturgos españoles de hoy", resumía su carrera. Si bien Galdós, como creador literario, había sido superior en su narrativa que en sus obras dramáticas, la tendencia anticlerical de algunas de ellas, coincidentes con momentos de agitación social en ese sentido, se convirtieron en piedras de toque del sentimiento popular. De ahí que en Estados Unidos, en los últimos tiempos, Galdós hubiera sido más conocido como dramaturgo que como novelista.

La masculinidad como marco crítico de *La familia de León Roch*: Giner de los Ríos, Revilla y Clarín

David R. George, Jr.
Bates College

Este trabajo examina cómo la masculinidad constituye una lente crítica en las reseñas de la novela de Benito Pérez Galdós de 1878, *La familia de León Roch*, publicadas por Francisco Giner de los Ríos, Manuel de la Revilla y Leopoldo Alas, Clarín. Partiendo de la emergente historia de las masculinidades en el siglo XIX, se considera cómo los tres críticos, desde sus respectivos puntos de vista ideológicos y filosóficos, abordan la crisis religiosa retratada en la novela como una crisis del sujeto masculino, y proponen a través de su práctica crítica un modo de lectura que busca transformar los modelos de virilidad predominantes. La medida del hombre nuevo que se juzga en las reseñas, concluye mi análisis, interpela no solo al protagonista de Galdós, sino también al lector masculino.

1. Masculinidad y krausismo

La composición y publicación del ciclo de novelas tempranas de Galdós, entre las que se encuentra *La familia de León Roch*, coincide con el momento de redefinición y recalibración que siguió al Sexenio Liberal, cuando la política contestataria de los *krausistas* dio paso al afán pedagógico benévolo de los *institucionistas*. En efecto, como estudia Germán Gullón, la novela de 1878 corresponde al enfoque revisado de la reforma pedagógica como vía de progreso liderado por Giner:

> En vez de luchar contra las verdades alcanzadas dogmáticamente, como la religión, se preocupará [Galdós] por idear un plano de la realidad, basado en una arquitectura de la información fundamentada en la búsqueda de cómo los personajes viven los dilemas humanos fuera del canon social establecido por la iglesia católica (2018: 72).

La historiadora Nerea Aresti corrobora esta observación y aun matiza cuando señala cómo el orden burgués de la Restauración no logró suplantar los modelos tradicionales de feminidad y masculinidad: "Los sectores del liberalismo más preocupados por este tipo de cuestiones, los krausistas y los positivistas, no

crearon unas coordenadas ideológicas capaces de estructurar un 'nuevo orden sexual', diferente al heredado del Antiguo Régimen" (2001: 19). Aun así, el desarrollo del realismo de Galdós en este contexto pone de manifiesto el papel central que los modos y estructuras narrativas llegaron a desempeñar en la reconfiguración de la masculinidad como fundamento de un deseado progreso basado en una educación moral cimentada en la ciencia y la razón.

Después del Sexenio Liberal, la imagen del "hombre nuevo" como encarnación del ideal krausista entra en crisis, perdiendo su aura como posibilidad de reforma de la masculinidad española. El enfoque de Collin McKinney en la noción de masculinidad respetable es especialmente pertinente para estudiar *La familia de León Roch* como una exploración de posibles reformulaciones del modelo krausista que podrían restaurar o recuperar la respetabilidad de la figura y la postura que encarna en la sociedad del momento (2018: 148). La respetabilidad no ha sido un tema típicamente comentado por los críticos de la novela, a pesar de sustentar las cuestiones centrales de la religión y los roles de género que impulsan la trama. En primer lugar, el objetivo de instalarse en la sociedad respetable motiva a León a casarse con María Egipciaca de Sudre, hija de los decadentes marqueses de Tellería. Más tarde, el restablecimiento de su respetabilidad le mueve a hacer lo correcto con Pepa Fúcar, hija de Pedro Fúcar y esposa de Federico Cimarra, con quien se sospecha que tiene una relación adúltera. Así, las acciones del protagonista reflejan una evolución del sentido de la virilidad: León actúa inicialmente según las convenciones de la sociedad y luego se rebela en función de sólidas convicciones personales. Al final, se aleja de su mujer y fantasea con convertirse en el marido legítimo de Pepa y padre de su hija, Monina, cuando Cimarra desaparece en un naufragio en el Caribe. Sin embargo, una vez viudo, Cimarra regresa y León no tiene más remedio que distanciarse de Pepa para mantener su respetabilidad.

La religión es la principal fuente de discordia entre León y María una vez casados; la cuestión de las creencias del marido está en el centro del conflicto posterior y es clave para la resolución final de la trama. Aun así, como observa Íñigo Sánchez Llama, es difícil precisar la naturaleza de las creencias religiosas del protagonista. Es acusado de ateo por sus retrógrados suegros y su camarilla de ultracatólicos; sin embargo, el héroe nunca declara explícitamente sus convicciones. Alfred Rodríguez acierta al identificarlo con el positivismo agnóstico de los krausistas; para León, la religión es un absurdo empírico, ya que sus creencias no pueden ser confirmadas por la observación (Sánchez Llama, 2003: 94). El aferrarse a este principio le hace parecer intolerante, cuando sería más exacto decir que practica un grado excesivo de tolerancia: "No tenía gazmoñería racionalista... que consiste en escandalizarse con exceso de la credulidad de algunas personas y en ridiculizar su fervor" (Pérez Galdós, 2003: 226). Al final, León es incapaz de remodelar las creencias religiosas de su esposa, lo que ha sido una causa principal de insatisfacción y frustración para los críticos de Galdós hasta hoy, empezando por sus contemporáneos Giner, Alas y Revilla.

Thomas Feeny observa cómo Galdós dispone a León para el fracaso como medio de cuestionar el excesivo intelectualismo, la intolerancia moral y la condescendencia endémicos de la ideología krausista (1999: 112). El "plan" bien razonado del personaje consiste en construir una familia para anclarse en la sociedad imponiéndose una estructura de pragmatismo y moderación. Según Feeny, aquí el novelista revela cómo "dentro de la creencia krausista en la supremacía de la razón había un potencial muy real de arrogancia" (1999: 112). La forma en que pretende llevar a cabo su plan se erige como la máxima expresión de su exceso de confianza: el proceso de su autoconfiguración como "hombre nuevo" implica la conformación de una "mujer nueva" concomitante con la que fundar una familia. La arrogante idea del personaje de que puede moldear a una mujer de su elección a su imagen y semejanza, y conseguir un ideal de feminidad acorde con él mismo como representante de un nuevo modelo de masculinidad, se convierte en la fuente definitiva de su infelicidad en el desenlace de la novela. Catherine Jagoe alerta con razón de que la trama del matrimonio fallido de la novela no debe interpretarse como "una sátira antipatriarcal de toda la noción de primacía masculina en el matrimonio" (1994: 79-80). No obstante, como señala Sánchez Llama, la óptica del "ángel del hogar" no explica del todo cómo Galdós implosiona los binarios masculino y femenino al socavar las aspiraciones krausistas de León a la domesticidad como fuente de felicidad (2003: 77).

2. Giner

En diciembre de 1878, Giner reseña para *El Pueblo Español* la recién aparecida novela de Galdós. Su crítica es mayormente positiva, aunque expresa sus reservas sobre cómo el escritor llega a configurar a los protagonistas masculinos de sus novelas publicadas hasta entonces:

> [...] el Sr. Pérez Galdós concibe siempre sus protagonistas como seres notoriamente inferiores a la elevada representación que en ellos quisiera encarnar y que a veces compromete a los ojos del vulgo. Lázaro Martín, Salvador Monsalud, Daniel Morton, Pepe Rey, ahora León Roch, son en el fondo hombres débiles e incapaces para las luchas a que el autor, sin bastante prudencia, los destina (1878: 2).[1]

Efectivamente, al menos desde una perspectiva krausista, el último héroe de Galdós, León Roch, no alcanza el ideal masculino del "hombre nuevo" que fue-

1. Los personajes masculinos mencionados son todos protagonistas de las obras que comprenden la llamada "primera manera narrativa" de Galdós: *La fontana de oro* (1870), la segunda serie de episodios nacionales (1875-1879), *Gloria* (1876-1877), *Doña Perfecta* (1876) y *La familia de León Roch* (1878).

se la piedra angular de la regeneración moral de España prevista por reformistas liberales como Giner.

Giner arranca su reseña en dos partes de *La familia de León Roch* reflexionando sobre el dilema del personaje titular del *Hamlet* de Shakespeare, representado en el *bildungsroman Wilhelm Meister* de Goethe. Llama la atención sobre cómo Hamlet se ve atormentado por un deseo de llevar a cabo la venganza de la muerte de su padre esperada por la sociedad, y un impulso más introspectivo y sensible de cuestionar y dudar de su capacidad para llevar a cabo dicho acto. Michael Mangan señala cómo estas cavilaciones conducen al personaje a la búsqueda de la construcción de su masculinidad a través de una polarización de los valores masculinos y femeninos que descubre en sí mismo (2004: 369). Aunque las contradicciones internas de la inacción son esenciales para la representación dramática de Hamlet como héroe, Giner cuestiona cómo los personajes masculinos de Galdós no consiguen superar las disyuntivas existenciales y morales a las que se enfrentan, y acaban languideciendo o pereciendo en un continuo estado de indecisión. Por el contrario, señala: "Por lo general —cosa a primera vista muy extraña—, las mujeres en las novelas del Sr. Galdós se hallan delineadas con mayor firmeza; permanecen más fieles a su tipo, luchan mejor, flaquean menos y acaban por oscurecer a los hombres" (1878: 2). Le decepciona especialmente León Roch:

> Desde las primeras escenas en que aparece [...], muestra un género de debilidad, una irresolución, una inexperiencia del mundo, una cobardía, unas complacencias [...] que son radicalmente incompatibles con la idea de un hombre inteligente, bueno, animoso, experto y tan completo en todas sus partes como ha querido pintar a León (1878: 2).

Giner empatiza con la situación de un hombre culto atrapado en el vaivén de una sociedad en plena transformación, pero es menos comprensivo con su representación artística en una novela tendenciosa que supuestamente aspira a cambiar las creencias y actitudes morales del lector, y a forjar un cambio social más amplio. En efecto, el crítico espera de Galdós un protagonista masculino capaz de afrontar y superar los retos que se le plantean, y convertirse en instrumento para reemplazar el modelo dominante de masculinidad por una alternativa no menos contundente. Resumiendo, respecto a las cualidades de fondo que encarna León y que lo alinean con el ideal krausista del hombre nuevo, Giner se pregunta:

> ¿Para qué sirve entonces —se dirán de fijo— tener más inteligencia, y más corazón, y más cultura, y más horizonte, y más elevación, y más principios, y más honradez, y más sentido común, si luego un hombre tan grande procede como un advenedizo? (1878: 2).

3. Revilla

En su reseña para la *Revista Contemporánea*, Revilla también destaca las cualidades del protagonista masculino de la novela. Sin embargo, a diferencia de Giner, Revilla elogia al personaje principal de Galdós y la crítica más amplia de la sociedad que conlleva su historia:

> León Roch es un hombre honrado, de alma pura y generosa y nobilísimos sentimientos. Nacido para ser modelo de esposos y de padres, era su destino hallar la felicidad en el seno del matrimonio y proporcionar inefables dichas a la que tuviese la fortuna de ser su esposa (1885: 165).

Según Revilla, León es un hombre perfecto en todos los sentidos, menos en aquel que precisamente le convierte en un ejemplo de masculinidad krausista y de este modo en un paria del ideal tradicionalista: es tolerante y heterodoxo. Continúa el crítico:

> Pero entre León Roch y la ventura a que le hacen acreedor sus virtudes, se levanta el fantasma terrible de la intolerancia. Leon no es creyente: la ciencia ha destruido en él la fe de sus mayores, y tiene que pasar por un monstruo a los ojos de la Sociedad (1885: 165).

El carácter abierto y la conducta prudente de León no suponen ninguna ventaja frente al fanatismo religioso y la cerrazón que representan su mujer y su familia política. Revilla explica y reafirma la tesis de la novela de Galdós en los primeros párrafos de su reseña: "La intolerancia religiosa es un foco perenne de perturbaciones en la familia y en la sociedad. Separando a los hombres en dos castas enemigas e irreconciliables" (1885: 159). La palabra "hombre" podría ser una referencia universal a la humanidad, sin embargo, cuando procede a esbozar la situación de los no creyentes que representa la figura de León Roch, está claro que se refiere a los varones. A pesar de los cambios operados por el avenir del pensamiento revolucionario, Revilla señala, "la intolerancia no por eso ha desaparecido de las costumbres, sobre todo entre ciertas clases y personas. En las capas sociales inferiores existe todavía; en las mujeres reina con absoluto imperio" (1885: 160). La recalcitrancia y el fanatismo religioso ya no amenazan la vida de los hombres como León, pero sí les priva del derecho a ser padres y esposos, y les condena a una existencia solitaria en la esfera pública sin anclaje en el ámbito privado de la domesticidad (1885: 162).

Aunque, para Revilla, *Gloria* es mejor novela (y ahí coincide con Giner), *La familia de León Roch* es superior en cuanto a su asertividad moral y social, es decir, en cuanto a los argumentos temáticos (1885: 164). Observa y celebra cómo el problema religioso está vinculado a la cuestión más amplia del divorcio, situándolo directamente como determinante de las relaciones de género y de los mo-

delos de masculinidad y feminidad. A través de la relación triangulada entre León, María Egipciaca y Pepa Fúcar, Revilla observa cómo la esposa legítima influida por su confesor, el padre Paleotti, y su ascético hermano gemelo, Luis Gonzaga, se aferra al modelo arcaico de masculinidad propagado por la Iglesia (Revilla, 1885: 167). De manera paralela, la amante, Pepa, propone una reinvención alternativa de las relaciones de género, al reconocer cómo León sale al paso de las normas que sostienen las construcciones patriarcales representadas por su padre y su marido: "en León no ve un incrédulo, sino al hombre honrado y hermoso, ídolo constante de su vida" (Revilla, 1885: 168). Al igual que Giner, Revilla también contempla la función de la novela tendenciosa en el desvelamiento de los males sociales. Sin embargo, advierte que no hay que esperar forzosamente soluciones de tales obras. Más bien, invita a los lectores a ver a León tal y como lo ve Pepa, como una posibilidad no resuelta, en lugar de una sustitución absoluta de modos anticuados y perversos de ser hombre.

4. Clarín

Alas reseñó las dos primeras partes de *La familia de León Roch* para *La Unión* en diciembre de 1878. Al igual que Revilla, el futuro autor de *La Regenta* elogia la caracterización que hace Galdós de León, no como un arquetipo universal, sino como un hombre cuyas acciones están noblemente determinadas por sus convicciones y aspiraciones de domesticidad: "León Roch interesa desde que aparece [...] por su propósito de formar una familia a imagen y semejanza de aquel anhelo de su corazón" (Alas, 1881: 182). Como observa Adolfo Sotelo Vázquez, Alas también parece hacerse eco de la condena de Giner a las debilidades del personaje cuando declara: "No es León Roch un varón perfecto, el Mesías de estos nuevos judíos que esperan al hombre nuevo" (1881: 183). Al situarse entre los que esperan el regreso de un salvador en forma de hombre nuevo conformado por los ideales krausistas, Alas se alinea, en efecto, con el movimiento liderado por Giner. Sin embargo, llamar a los jóvenes discípulos del filósofo "nuevos judíos" tiñe la frase de un tono de ironía que refleja la desilusión con el movimiento tras el Sexenio. Sin duda, la proximidad de fechas entre la publicación de la reseña de Giner y la primera parte del artículo de Alas invita a leer esta última como una respuesta a la primera.

Alas destaca que León no es un filósofo, sino un librepensador forjado en el molde del prodigioso "hombre nuevo" krausista. Como tal, no ha sustituido su religión por otro dogma. Por consiguiente, es incapaz de rebatir la doctrina de la Iglesia con un contradiscurso sustentado en la ortodoxia. Lo que mueve a León, en cambio, es una noción liberal del derecho a la búsqueda de la felicidad: "se cree con derecho [...] a buscar una felicidad honesta, la del hogar tranquilo en el cual se cumple ese idilio que el mismo cristianismo describe con tanta perfección: unión de los cuerpos y de las almas" (Alas, 1881: 183). Los temas de la in-

tolerancia y el fanatismo que Galdós aborda en la novela, según Alas, apuntan al problema de la propia religión y a cómo los dogmatismos en general perturban todos los aspectos de la vida pública y privada, e impiden a los hombres convertirse en "hombres nuevos". Al igual que Revilla, señala Alas el papel que juega María Egipciaca en la representación de cómo las religiones funcionan en el sostenimiento de un modelo arcaico de masculinidad: "La religión de la esposa debería ser una garantía de que el matrimonio iba a realizar las aspiraciones de León. ¿Por qué se casan los esposos?" (Alas, 1881: 183). Recorre el conflicto esencial de la novela señalando cómo el deseo de León de un matrimonio feliz no está ostensiblemente reñido con las enseñanzas básicas de la Iglesia, ya que para ambos "es preciso que la unión sea honesta, vínculo espiritual" (Alas, 1881: 184). Sin embargo, al ordenar a las mujeres que sacrifiquen todo por Dios, incluyendo a sus esposos, Alas observa en el contexto de la novela de Galdós: "El sacerdote [el padre Paleotti] siembra en el espíritu dócil lo absoluto; es decir, lo absoluto al revés, el error absoluto" (1881: 184).

Ahí donde Revilla se detiene en cómo el modelo de masculinidad sostenido por el fanatismo religioso condena a los hombres a la hipocresía o al ostracismo social, Alas se adentra con más precisión para desgranar cómo las declaraciones de religiosidad de los hombres constituyen una medida perniciosa de hombría. Examina uno a uno a los hombres de la familia de María Egipciaca como representantes de las distintas modalidades en que la reafirmación del catolicismo no es un acto de fe, sino una declaración del modo de masculinidad aceptado en la sociedad contemporánea: al igual que Paleotti, el hermano gemelo Luis Gonzaga "aspira al error infinito" en su ascetismo; "su padre es el católico que de su catolicismo sólo conserva la papeleta de empeño"; su otro hermano, Polito, "es el sietemesino de los salones, que conserva la religión de sus padres por conservar algo"; y el benjamín, Gustavo, "es el joven católico por principios; no sólo sabe montar, tirar, perorar y medrar, también sabe probar su religión con dogmas y todo" (Alas, 1881: 186).

En la segunda parte de su reseña, Alas aborda la cuestión del matrimonio en el marco del tema de la intolerancia religiosa en esta novela de tesis. Constata y celebra cómo Galdós no condena a los dos personajes femeninos, María y Pepa, ni al protagonista masculino, León, sobre la base de su conducta, y esgrime que, por tanto, la sociedad tampoco debería hacerlo. En consonancia con la valoración de Revilla, Alas glosa las lecciones que se derivan de la aparente indecisión y acusada debilidad de León, al ilustrar cómo las acciones de los tres personajes pueden ser percibidas fuera de los modelos establecidos tanto para la feminidad como para la masculinidad. Según él, si son estas movidas por buenas y honestas intenciones, tanto los hombres como las mujeres deberían poder entrar y salir de los matrimonios sin sufrir el escarnio público: "esto ha de hacerse sin que ese hombre aparezca como un malvado; sin que la mujer que acoge al sin albergue se nos figure liviana; y a más de esto, sin que la esposa que pierde al marido sea una adúltera, ni una arpía, ni siquiera una mujer vulgar en el fondo" (Alas, 1881: 279).

5. Conclusiones

Galdós no solo aleja a su personaje del estereotipo normativo de la masculinidad burguesa ofrecido en los manuales de etiqueta y conducta populares de principios del siglo XIX, sino que también revela las fracturas, inconsistencias e imposibilidades de este ideal. Con ello, como sugiere Ismael Souto Rumbo, el novelista amplía el catálogo de posibles masculinidades vigentes en la sociedad de finales del siglo XIX, y cuestiona la idea de que haya existido, históricamente, una noción singular y homogénea de cómo ser hombre (2015: 6). A pesar de sus diferentes apreciaciones sobre la novela, Giner, Revilla y Alas coinciden en llamar la atención sobre los modos en que León desafía una formulación específica de la masculinidad y propone una modificación que apoya la multiplicación de sus modalidades dentro de este marco. En otras palabras, aunque los sectores recalcitrantes representados en la novela tachan a León de heterodoxo desviado, según los tres críticos, sus acciones a contracorriente comportan una reformulación del ideal masculino propagado por los pensadores krausistas que influyeron en Galdós durante sus años de formación y dominaron la política liberal en la década de 1870.

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (1881). "La familia de León Roch (Pérez Galdós)". *Solos de Clarín*. Madrid: Libreria de Fernando Fe, pp. 179-203 y 277-281.

Aresti, Nerea (2001). *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidades y masculinidad en el primer tercio del siglo xx*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Feeny, Thomas (1999). "The Evolution of Galdos' Krausism: *La familia de León Roch* and *El doctor Centeno*". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 42, n.º 2, pp. 111-114.

Giner de los Ríos, Francisco (1878). "Cartas literarias". *El Pueblo Español* (16 de diciembre), p. 2.

Gullón, Germán (2018). "La lección del pedagogo Giner de los Ríos al novelista Pérez Galdós". *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 9-10, pp. 63-73.

Jagoe, Catherine (1994). *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: University of California.

Mangan, Michael (2004). "Hamlet". En: Aronson, Amy; Kimmel, Michael S. (eds.). *Men and Masculinities: A-J*. Santa Barbara: ABC-CLIO, pp. 369-370.

McKinney, Collin (2018). "How to be a man". En: Ginger, Andrew; Lawless, Geraldine (eds.). *Spain in the Nineteenth Century: New Essays on Experiences of Culture and Society*. Manchester: Manchester University, pp. 147-173.

Pérez Galdós, Benito (2003). *La familia de León Roch*. Madrid: Cátedra.

Revilla, Manuel de la (1885). "La familia de León Roch". En: *Críticas [de D. Manuel de la Revilla]*. Vol. II. Burgos: Impr. de D. Timoteo Arnáiz, pp. 159-177.

Sánchez Llama, Íñigo (2003). "Introducción". En: Pérez Galdós, Benito. *La familia de León Roch*. Madrid: Cátedra, pp. 13-127.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2002). "Leopoldo Alas: perfil krausista de un intelectual". En: Vilanova, Antonio; Vázquez Sotelo, Adolfo (eds.). *Leopoldo Alas "Clarín": actas del Simposio Internacional*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, pp. 81-105.

Souto Rumbo, Ismael (2015). *La medida de un hombre: Las representaciones de la masculinidad en la novelas de Benito Pérez Galdós*. Stony Brook U. Tesis doctoral dirigida por Lou Charnon-Deutsch y defendida en diciembre de 2015.

Benito Pérez Galdós como corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires (1884-1905): la crítica a través del retrato literario

Valeria Grancini
Universidad de Zaragoza

1. Galdós y los artículos de *La Prensa*: breve recorrido de edición

El novelista Benito Pérez Galdós trabajó como corresponsal para *La Prensa* de Buenos Aires desde 1884 hasta 1905, en paralelo con su producción novelística más madura. Los artículos eran de carácter genérico y solían publicarse los martes y los domingos bajo los epígrafes de "Cartas de España" o, simplemente, "España". Si bien esta larga temporada de colaboración con el periódico liberal-conservador fue asidua los primeros años, en los últimos fue desigual, limitándose a ser testimonial en 1901, 1902 y 1905 (Román Román, 2020: 12).[1]

De las ediciones donde estos artículos aparecen como libro disponemos de los once tomos titulados *Obras inéditas* (1923-1933), a cargo de un íntimo amigo de Galdós, el argentino Alberto Ghiraldo, quien de las once entregas reúne en ocho (de la I a la VII y la IX) los escritos publicados por don Benito en el periódico de ultramar; de la edición de 1973 de William H. Shoemaker, que a la tarea de Ghiraldo añade ese "más de un 40 por 100 [que aún no había] salido a la luz más que la única vez de su aparición primitiva en el diario" (Shoemaker, 1973: 10); y del suplemento de Matilde L. Boo (1982: 117-127) publicado en los *Anales Galdosianos*, donde añade dos artículos más: el primero, fechado el 5 de agosto de 1902, escrito con motivo de la muerte de Jacinto Verdaguer, y el segundo, fechado el 9 de mayo de 1905, sobre el tercer centenario de la aparición del *Quijote*.

Especificamos que hasta ahora la tarea de recopilación de las aportaciones galdosianas de *La Prensa* quedaba fragmentada y alterada, pues Shoemaker "completaba y databa, a veces erróneamente, muchos de los textos de la edición

1. Isabel Román Román (12-13) da informaciones tanto sobre la actividad del periódico argentino y de su "papel de vigilancia para que cumpliera las normas de la Constitución de 1853", como de su carácter filantrópico y cultural. Asimismo, enumera los demás redactores desde España —Agustín Solá desde Lérida y G. V. desde Vigo precedieron a Galdós; y Enrique Ortega y Luis Ruiz de Velasco le sustituyeron, respectivamente, en el verano de 1890 y desde 1894 hasta 1901.

de Ghiraldo" (Román Román, 2020: 11), y el suplemento de Boo con los dos artículos adicionales seguía sin ofrecer la antología completa. El déficit y las incorreciones han sido finalmente subsanadas por Román Román a través del cotejo directo de *La Prensa* en formato original. En su reciente edición, nombrada arriba, basamos este artículo.

2. La "declaración de intenciones" de la crítica de Galdós en *La Prensa*

Cabe ahora decir qué tipo de artículos publicó Galdós en *La Prensa*. Se trata de un columnismo polifacético sobre asuntos como política, sociedad, arte, viajes y literatura. Nos centraremos en este último tema, en lo específico en esas reseñas de autores contemporáneos que a mediados del siglo XIX propusieron ese género literario en transformación que era la novela.[2]

Sobre estos temas literarios, en la carta del 28 de febrero de 1888, dedicada a su amigo Pereda, don Benito exterioriza así sus intenciones:

> Hablaré hoy de literatura, materia muy grata para mí. No siempre hay asunto en que fundar una epístola literaria, pues las obras notables escasean algo más que los actos y discursos políticos. Es preciso resignarse a que los temas literarios vengan solo de tarde en tarde y cuando ellos quieran venir, y es preciso también aprovecharlos sin pérdida de tiempo, antes de que la vulgaridad de las cosas políticas se imponga y la chismografía reclame la preferencia que, por razones propiamente humanas, tiene en la información periodística (550).

Estas palabras de Galdós las consideramos como particular "manifiesto" de los artículos de *La Prensa*: la literatura es el tema favorito, el que carece de la "vulgaridad de las cosas políticas", y el que se suele desaprovechar porque la "chismografía" siempre acaba por tener la preferencia.[3] De hecho, en una carta posterior, del 15 de diciembre, añade que es "más hermoso hablar del arte, de historia y de las maravillas de la naturaleza y del humano ingenio que de estas pequeñeces de nuestra política" (23).

Hablar del "humano ingenio" es precisamente el objetivo de Galdós con respecto al tema literario: la tónica principal de su crítica consiste en una presentación de una serie de personajes considerados entonces unas celebridades. De he-

2. Que en ese entonces el panorama literario experimentara el auge de la novela Galdós lo escribe muy claro en *La Prensa*: "Hoy todo el que viene trae debajo del brazo un voluminoso paquete de cuartillas, las cuales o no son nada o son una novela hecha y derecha" (Pérez Galdós en Román Román, 2020: 342). A partir de ahora, todas las citas de Galdós pertenecientes a la edición de Román Román serán señaladas únicamente con el número de página entre paréntesis.

3. De hecho, en la "Revista de la semana" de *La Nación* (1/4/1866) Galdós escribe que "la chismografía es una música que fascina" (Pérez Galdós en Shoemaker, 1972: 315).

cho, en la carta del 18 de junio de 1893, titulada "Divagando", escribe que, además de las "personalidades ilustres de la política", también cuenta con las de las "letras y las artes, que ofrecen, ¿a qué dudarlo?, una galería de retratos en extremo curiosa" (19). Esta crítica literaria se articula de la siguiente manera: primero, hay una descripción del autor reseñado; luego, una exégesis de sus obras principales.

Ahora es de relieve especificar qué tipo de descripción ofrece Galdós a sus lectores de ultramar: la técnica manejada es la del *retrato literario*, situada en la tarea de reconocimiento de maestros[4] y de la construcción de las literaturas nacionales en el siglo XIX,[5] modalidad de escritura ya experimentada en las juveniles "Galería de figuras célebres" y "Galería de figuras de cera" (1866-1868) del periódico madrileño *La Nación*.[6]

También convendrá aclarar el significado de "retrato literario", ya que en este caso se trata de la unión entre prosopografía —*descriptio* física— y etopeya —descripción de los rasgos morales— del personaje. Esta peculiar técnica en el seno del siglo XIX ha sido expresada mediante un abanico de términos que tienen que ver casi todos con el ejercicio pictórico: en primer lugar, "bosquejo" (Galdós habla incluso de "bosquejos parlamentarios" al contar la vida política de Madrid en las cartas del 23 y 25 de junio de 1893) o, más sencillamente, "cuadro". El mismo Ghiraldo (1923: 5), en el primer tomo de las *Obras inéditas* —subtitulado, casualmente, *Fisonomías sociales*—, describe a su amigo novelista como un "extraordinario forjador de caracteres y pintor de ambientes"; más adelante, lo define como un artista que retrae la vida "irrumpiendo con sus colores verdaderos del cuadro literario compuesto por mano firme y animado de aliento perdurable" (10). Luego, las descripciones de las personalidades ilustres las define como "importantísimas semblanzas" (10), y los retratos de los literatos, como "verdaderos ensayos biográficos" (11). También Shoemaker (1973: 16) en su parcial recopilación define la actividad del novelista como la de "dibujar verbalmente el retrato de personas distinguidas en la vida contemporánea". Está claro que este vocabulario se rehace al influjo costumbrista heredado directamente

4. Habla de esto Jesús Rubio Jiménez (2009: 323-355) en su ensayo de aproximación sobre el retrato literario entre romanticismo y modernismo. El estudioso, citando a Cecilio Alonso, vuelve a nombrar la cuestión unos años más adelante y habla del retrato literario como de una "secularización de la hagiografía" (Rubio Jiménez, 2021: 54-56).

5. Sobre el tema de la construcción de las literaturas nacionales y el "papel generador que el orto de la modernidad —el paso del siglo XVIII al XIX— representó en este proceso" habla Leonardo Romero Tobar (2008: 10) en la monografía coordinada por él titulada *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*.

6. La recopilación de las dos "Galerías" de *La Nación* se encuentran en la ya citada edición de Shoemaker (1972), en la edición de José-Carlos Mainer y Juan Carlos Ara Torralba (2004) titulada *Prosa crítica*, y en la tesis doctoral de María Isabel Rovira Martínez de Contrasta (2017), titulada *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: del periodista político al novelista en ciernes (1865-1876)*. Véase también el análisis de los textos realizado por Valeria Grancini (2021: 35-51) "La *Galería de figuras de cera* de Benito Pérez Galdós: el retrato de la vida moderna".

por Galdós: frecuente es su uso de la expresión "cuadro de costumbres" o su actividad de lúcido observador del entorno, a la par que su modelo y ejemplo es Mesonero Romanos.[7]

Veamos ahora cómo Galdós combina la prosopografía con la etopeya para dar con una acabada silueta del retratado: de acuerdo con la tradición fisiognómica, los rasgos característicos de la primera acaban por revelar la segunda. En otras palabras: la prosopografía revela la etopeya mediante un desarrollo lineal y sin sorpresas.

Esta técnica de descripción, a decir verdad, ya había sido anunciada en 1868 en el texto programático que precede la "Galería de figuras de cera" de *La Nación*; de hecho, Galdós expresaba así sus intenciones:

> Nos fijaremos en la parte plástica del individuo, es decir de la figura: examinando la mirada fugaz, la silueta angulosa, la depresión característica, la elocuente protuberancia, la calva enigmática, la trascendental verruga. Hecho este dibujo en rapidísimos rasgos, fácil es que tras el croquis ligero, aparezca determinada y precisa la fisionomía moral y literaria del individuo (Pérez Galdós, 2004: 322).

Luego, al retratar a José Moreno Nieto en el mismo "desfile cívico" (Mainer en Pérez Galdós, 2004: XLI), volvía a afirmar el mismo recurso estilístico a través de su consabido tono "jocoserio" (Shoemaker, 1973: 27), y afirmando entonces que "cuando fijamos la atención en el cimborrio cerebral [...] [o] en la interpolación pintoresca de algunas canas, etc., adquirimos una buena cantidad de datos para llegar al más exacto conocimiento de la configuración intelectual del individuo" (Pérez Galdós, 2004: 383).

Que este recurso se nombre también en la más famosa disertación de ingreso en la Academia "La sociedad presente como materia novelable" —"las almas y la fisionomía, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea..." (Pérez Galdós, 2004: 107)— confirma que se trataba de una técnica ya consolidada y usada también en sus novelas.

Queda ahora por comprobar cómo Galdós aplica esta combinación entre rasgos físicos y morales en los más maduros artículos de *La Prensa* de Buenos Aires.

7. El mismo Galdós, a la par que el Curioso Parlante, fue a menudo retratado como un paseante en el acto de escudriñar el entorno, anticipador del *flâneur* francés simbolista. Un ejemplo es un retrato literario publicado el 8 de septiembre de 1883 en la revista satírica *La Esquella de Torraxta*, que describía así a don Benito: "viu passejantse sol observant y estudiant"; y otro son las palabras del mismo Galdós recogidas en sus *Memorias de un desmemoriado*, retomadas por Ghiraldo (1930: 12) en el tomo X de las *Obras inéditas*: "Devorado por febril curiosidad, en París pasaba el día entero calle arriba, calle abajo, [...] confundido entre el gentío cosmopolita que en todas partes bullía". También es imprescindible señalar la relación entre Galdós y el mismo Mesonero: recuérdese el encuentro de los dos —habla de esto Berkowitz (1932)— donde el primero recibía consejos del segundo sobre los *Episodios nacionales* y la descripción como "figura de cera" de Mesonero Romanos, donde se le retrae recorriendo las calles de Madrid —"Le habréis visto muchas veces en los sitios más públicos, examinando con detención los progresos de la villa en sus edificios y en sus calles" (Pérez Galdós, 2004: 364).

3. Los artículos de *La Prensa*: los retratos y la crítica literaria

El primer retrato literario escrito por Galdós que encontramos en *La Prensa* es el publicado el 14 de octubre de 1884, dedicado a Antonio García Gutiérrez —"al cual basta llamar autor del *Trovador* para hacer patente la universalidad de su fama" (127)—: ya presente como "figura de cera" el 5 de abril de 1868 en *La Nación*, esta vez se trata de un homenaje a raíz de su muerte, ocurrida el 6 de agosto de 1884.

Aquí Galdós propone enseguida su consolidada técnica donde se unen prosopografía y etopeya: "La fisionomía [era] grave y dulce. Parecía más viejo de lo que era realmente. El grueso bigote que cubría sus labios era casi blanco. Usaba gafas. Era de mediana estatura y toda su persona revelaba una condición apacible y un natural bondadoso y tímido" (219).

En esta descripción, la conformación física no es sino el escaparate —eso es, una *descriptio* sin sorpresas— de los rasgos morales del retratado: el semblante de viejo sabio, "grave y dulce", con su "grueso bigote" color blanco sugiere de hecho un carácter en extremo bondadoso y humilde —"toda su persona *revelaba* [la cursiva es nuestra] una condición apacible".

Y al igual que en *La Nación*, cuando Galdós escribía que "el orgullo, que estira tantos cuellos [e] hincha tantos carrillos [...] no ha tenido a bien poner sobre esta figura un rasgo, ni un matiz, ni una voz" (Pérez Galdós, 2004: 377), el novelista canario vuelve a subrayar la proverbial modestia del retratado: "tan callado", escribe ahora en *La Prensa*, García Gutiérrez "vivía tan ausente de lo que llamamos círculos políticos y literarios, que no parecía existir entre nosotros"; es más, el dramaturgo solía huir "de los aplausos y esquivaba el éxito como si fuera su peor enemigo" (127). Esta manera de presentar tiene una doble función en cuanto que revela no solo las cualidades del retratado, sino también los mismos rasgos morales de quien se encarga de realizar el "cuadro": "el retratista se autorretrata", escribe correctamente Rubio Jiménez (2009: 340), porque a través de ello Galdós nos sugiere lo que son sus ideales; en este caso, su oposición al patriotismo con bombo y platillo de la restauración alfonsina.

Tras la presentación del autor, toca un comentario sobre su puesta en escena más llamativa, *El trovador*. Aquí Galdós lo define un drama "[que es] todo pasión y ardor caballeresco, ese ardor quijotesco que, en el actual estado de las cosas, no concebimos sin hacer una abstracción previa de todo lo que nos rodea" (128). Intento de abstracción, el de don Benito, más que apropiado si consideramos la apertura de entonces hacia horizontes decididamente más realistas: el que era el sello romántico imprimido por el "alumno de Schiller" iba a ser sustituido por los que Galdós define como "asuntos de costumbres" novelescos, de ambientación más contemporánea y reflejados en el hecho real. Aun así, Galdós concluye que en las obras de García Gutiérrez "hay [...] un sentimiento vivo que subyuga al público [...] mediante el cual ve brillantemente las cosas del mundo, aunque casi nunca las ve como en realidad son" (131). ¿Que sea un elogio a me-

dias? No lo creemos, ya que el novelista subraya sin ambigüedades la actitud humilde del homenajeado, que incluso llegó a dejar "minuciosas disposiciones referentes a su entierro, que deseaba fuese tan modesto como habían sido los actos todos de su vida" (133). Lo que sin duda indica es un incipiente cambio de gusto literario y la preferencia por unas circunstancias que en la novela se habrían definido como "malicias contemporáneas" (131), historias ficticias pero inspiradas en la "verdad del hecho" actual.

A decir verdad, Galdós en *La Prensa* reitera más veces este cambio de gusto en el ámbito literario; un ejemplo es la carta publicada el 1 de marzo de 1885 con los comentarios sobre el teatro de José Echegaray, "poeta de facultades verdaderamente excepcionales" —"y que además es insigne matemático"—, pero cuya "pasmosa resurrección de la escuela romántica [...] no parece destinada a prevalecer en nuestro teatro", ya que se encuentra hoy "un tanto apartada del gusto dominante". Lo que ahora prefiere el público es "el cuadro siempre bello de la vida ordinaria, [ya] que los afectos tumultuosos y excepcionales no cautivan su ánimo como lo cautivaban hace algunos años" (192). Y siempre hablando de las inevitables mudanzas de preferencia, el novelista se lanza en la que sería una alabanza al realismo en detrimento de la ahora ya superada escuela romántica:

> Yo no sé cómo ha venido ni por qué ha venido; pero tengo la certidumbre de que hoy por hoy existe en el ánimo del público español una irresistible tendencia a prendarse de la naturalidad de las representaciones sencillas y verdaderas de la vida humana. Cada vez parece conmoverse menos con las catástrofes ruidosas, con los espectáculos de atropelladas y violentas pasiones [...]. Es indudable que han caído en descrédito los tradicionales estilos de nuestros actores. La declamación campanuda y cantada, las contorsiones espasmódicas, la rigidez y los modales trágicos gustan menos cada vez (192).

Galdós sigue repitiéndolo como una letanía: hay un "indudable cambio de gusto" y una inclinación hacia "aquel arte que nos muestra la vida real, nuestra propia vida, con caracteres de sencillez y de verdad" (193). Al fin y al cabo, estos comentarios no hacen sino reflejar el clamor que suscitó entonces la *cuestión palpitante* del género realista con sus derivaciones naturalistas.[8]

8. Sobre el clamor de la novela realista-naturalista habla Galdós en la carta dedicada a Emilia Pardo Bazán el 26 de mayo de 1887: sobre las tres conferencias *La revolución y la novela en Rusia*, Galdós escribe que atrajeron "un público distinguidísimo que [las] [han] oído con verdadero recogimiento. El tema es hermoso, pues todo lo que se refiere al grande y revuelto imperio despierta hoy un vivo interés" (466). Sobre *La Tribuna*, Galdós escribe que es una obra "muy marcadamente naturalista que contiene cuadros admirables de verdad, escenas en que la ficción parece confundirse con la realidad y en que el trabajo de observación ha llegado a sus mayores refinamientos". Aun así, hay que recordar el "naturalismo a la española" de doña Emilia, es decir, el exceso matizado por esa "gota de bálsamo", por ese "fondo cristiano que aparece donde y cuando menos se puede esperar su presencia consoladora" (Pardo Bazán, 1887: 379).

Como se ha especificado arriba, el cambio de gusto conlleva un cambio de género; si bien primaban antes el teatro y la lírica, ahora ambos sufren una decadencia. La renovación es inevitable, "los tiempos han cambiado en pocos años" y, concluye don Benito, "todo principiante *novelea* ahora, como antes dramatizaba" (342). Luego, en la misma carta, comenta el éxito de la novela enumerando las que son sus cualidades primarias; de todas notamos la herencia costumbrista, el afán de lúcido análisis y el vocabulario pictórico: en *Villaniu*, de Narcís Oller, "no es posible imaginar mayor viveza en las pinturas, ni una tan simpática y fácil naturalidad" y en *La Papallona* todo es "observación [y] sentimiento", ya que la única "poesía", ahora, es la "extraída de la verdad del hecho" (344). Todo tiene que ser representado "exactamente como es" (343), así que el nuevo reto de la literatura, concluye Galdós a propósito de *El idilio de un enfermo* y *Riverita* de Palacio Valdés, es la "sencillez" —"o sea alcanzar grandes efectos por los medios más elementales" (344)—. Lo repetimos: el cambio es inevitable y ese "rústico de la chupa parda" tan bien satirizado por Iriarte (1930: 73), el que se desespera por no ver ningún efecto deslumbrante en la función, como algún "precipitado de un caballo, o bien despeñado de una elevada roca", parece destinado a la extinción.[9]

Volviendo al retrato literario, Galdós continúa con su técnica de combinación de rasgos físicos y morales homenajeando esta vez al político y escritor Francisco Pi y Margall. "Defensor de las ideas proudhonianas", escribe el 17 de agosto de 1855, "por raro contraste [...] se distinguía al mismo tiempo por su competencia de Bellas Artes"[10] (256). Enseguida el novelista canario expresa la *necesidad* de unir la prosopografía a la etopeya —"necesito exponer algunas particularidades del carácter y de la fisionomía moral e intelectual del señor Pi y Margall"—, dando a entender la importancia de otorgar a los lectores una silueta fiel a la realidad. El resultado es una pintura brillante, quizá la más lúcida de las de *La Prensa*:

> La austeridad, la intransigencia, la inmutabilidad de los principios y la rigidez del carácter de este hombre están pintadas por arte de la naturaleza en su fisionomía, la

9. Galdós abarca la cuestión del cambio de gusto también en el ámbito artístico y ya en 1884 comunica a los lectores de *La Prensa* sus impresiones sobre la entonces última Exposición de Bellas Artes: por ejemplo, aconsejaba al pintor Antonio Muñoz Degrain, en la carta del 17 de agosto de 1884, que "[emprendiera] [...] la pintura de asuntos contemporáneos" (100).

10. Aquí Galdós se refiere a las obras *España pintoresca en láminas* y a la monumental *Recuerdos y bellezas de España*, de las que el político catalán Pi y Margall fue redactor junto con otros autores. El "raro contraste", colegimos, se debe al hecho de que dichos tomos se enmarcan en la rama de esos románticos tradicionalistas que abogaban por la conservación de los monumentos y de las tradiciones. Aun así, tampoco nos parece un contraste tan raro, ya que el mismo Galdós, a pesar de sus ideales progresistas, en ocasiones retoma las mismas fórmulas de estos conservadores, como, por ejemplo, la alabanza del purismo gótico. Lo demuestran sus impresiones, publicadas respectivamente el 8 de julio de 1888 y el 26 de julio de 1889, sobre la catedral de Barcelona, "no exenta [...] de los bárbaros remiendos de los siglos XVII y XVIII" (579), y la de Segovia, que tras el siglo XVI "hubo de rematarse con sus pesadas y fastidiosas cúpulas" (677).

> más glacial, la más inmóvil, la más petrificada que puede imaginarse. Habréis visto quizás su retrato, una cabeza bien modelada, aunque demasiado grande para el cuerpo que la sustenta, cabellera y barba enteramente blancas; nariz larga, ojos pequeños con gafas de oro, color de salud, facciones sin movilidad que parecen vaciadas en yeso y que no expresan nada como no sea la calma flemática de una esfinge. Su voz es apagada, y parece que ni siquiera mueve los labios por emitirla sino que sale ya articulada dentro del cuerpo. Su dicción es correcta, clásica, y se le oye siempre con gusto porque en sus discursos no sobra ni falta una palabra. Suelen ser estos muy amenos, y la falta absoluta de calor la suple con la extraordinaria agudeza de los pensamientos y con la claridad de los conceptos (257-258).

También en este caso, las apariencias del retratado no engañan: la "austeridad", la "intransigencia" y la "rigidez del carácter" están pintadas en su fisionomía facial, la más "glacial", "inmóvil" y "petrificada" que pueda imaginarse. La analítica descripción de su rostro no tiene otra opción que revelar su carácter: un semblante afilado con una "nariz larga" y "los ojos pequeños", casi achinados, "con gafas de oro", son elementos que sugieren una personalidad de gran ingenio pero inalcanzable por la frialdad de su trato.

Volvemos a encontrar la misma técnica "sin sorpresas" en la breve *descriptio* de Jacinto Verdaguer escrita a raíz de su muerte —la carta del 5 de agosto de 1902 "resucitada" por Boo—, donde leemos que "lo cierto es que Verdaguer inspiraba viva simpatía por la dulzura inefable de su alma, que fácilmente a la voz y al rostro se traslucía" (903). Al igual que García Gutiérrez, Galdós vuelve a subrayar bajo el signo regeneracionista la actitud recatada del homenajeado, "tan bueno [...], tan sencillo, todo modestia y dignidad" (905), asimismo como su "inspiración esencialmente cristiana [...] hasta el punto [de] que no concebimos la sublime espiritualidad de sus versos sin la extremada pobreza en que últimamente vivió" (903).[11]

En resumidas cuentas, todo retratado es representado "exactamente como es" —y *es* lo que *parece*—. Galdós expresa su sincera admiración —esta galería, lo recordamos, no deja de ser un "desfile cívico"—, pero prescinde de todo embellecimiento o idealización de carácter universal; es más, el estilo aparece dotado de esa circunstancialidad propiamente costumbrista conseguida mediante la descripción específica de la figura.[12] También observamos que el tono usado es menos satírico que en la anterior "Galería de figuras de cera", y no se atreve a

11. De mosén Jacinto Verdaguer sabemos que fue perseguido por el clero barcelonés por convivir con dos mujeres —madre e hija— y tachado de loco. Por eso fue privado, hasta el regreso a Madrid, de sus funciones clericales. Galdós no puede sino sentir una profunda y sincera admiración por este "*gran poeta y mártir*" que llevó "una existencia siempre humilde" (903).

12. De la comparación entre la mímesis universal ilustrada y la mímesis particular costumbrista habla Romero Tobar (1994: 407) en su *Panorama crítico del romanticismo español*. De lo circunstancial costumbrista habla también José Escobar (1996: 17-31) en su artículo "Costumbrismo entre romanticismo y realismo" presentado en el I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX.

desembocar en la caricatura; aun así, no deja de resultar "jocoserio" —la "voz apagada" que sale "ya articulada dentro del cuerpo" de Pi y Margall es el mejor ejemplo— y no pretende favorecer estéticamente al homenajeado a toda costa —la "cabeza bien modelada" de Pi y Margall, "aunque demasiado grande para el cuerpo que la sustenta"—.[13] Dicha técnica se presenta entonces sumamente realista, como realista es el género considerado por Galdós el único viable para la novela contemporánea. Y eso es lo que justamente queremos destacar: el "sentimiento de verdad" que el novelista infunde a los retratos es, desde luego, el mismo que ensalza en las obras por él reseñadas.

Veamos entonces dónde y de qué modo Galdós habla de verdad realista en sus críticas literarias. Ya se ha visto que el novelista no oculta su entusiasmo por ese cambio de gusto que atenuaba el interés por los romanticismos estrambóticos y aumentaba el deseo del lector de identificarse con unos personajes más cercanos a él. Al igual que en la reforma teatral ilustrada, lo que se buscaba ahora era la *verosimilitud* de los hechos. De hecho, no es casualidad que, entre los autores reseñados, el novelista ensalce, en una carta del 10 de diciembre de 1886, a Moratín como aquel capaz de mantener alta la atención del público a pesar de "la serie lenta de escenas en que apenas pasa nada que no sea vulgar y corriente" (417). También las *Escenas montañesas* y los *Tipos y paisajes* de su amigo Pereda "nos muestran toda la vida y la naturaleza de aquel país en dos series de cuadros de espléndidas tintas y de extraordinario realismo" (550), así como el héroe de *Pedro Sánchez*, quien aparece como "un tipo de una verdad asombrosa, muy común de la sociedad contemporánea de la cual es fruto" (551-552).

Y si la realidad del hecho corriente tuviera que escasear en una obra, Galdós no tarda en echarla de menos: por ejemplo, *La Montálvez* tiene "el inconveniente de que no responde por completo a la realidad humana", ya que si el objetivo es el de "poner de relieve los vicios que corroen las clases elevadas de la sociedad", también es verdad que "ciertas transgresiones de la moral [no son] exclusivas de la clase alta" (552). Lo que falta a la obra de Pereda, concluye el novelista, sería una trama y unos personajes que pudiesen estar "perfectamente encajados en los moldes de la verdad" (553).[14]

13. De hecho, fue mucho más hiriente y caricaturesco el tono usado en la "Galería de figuras de cera" para Antonio Ferrer del Río, considerado como "la personificación de la pirámide de Keops" (Pérez Galdós, 2004: 332) por su abundancia corpórea o, peor aún, el homenaje dedicado al director de *El Cascabel* Carlos Frontaura, retratado impiadosamente con una "nariz ciclópea, [...] cuello corto, [...] orejas abundantes, cejas no escasas, y conjunto... feo" (Pérez Galdós, 2004: 323).

14. También José María de Cossío (1968: xxv), en su edición de *Pedro Sánchez*, acerca de *La Montálvez* escribe que "el desconocimiento, no sólo del ambiente, sino de la psicología de sujetos tan extraños para el novelista, resta verdad artística al relato", concordando con la falta de verosimilitud lamentada por Galdós. Aun así, es imposible no señalar la admiración incondicionada de este último hacia su amigo: en *La Prensa* escribe que, "como ha pintado Pereda en *Sotileza* la vida de la gente de mar, es cosa imposible de apreciar sin conocer la obra" (551). Por no hablar del prólogo de *El sabor de la tierruca*, donde Galdós (en Pereda, 1882: iv), a pesar de las diferencias políticas, elogia al amigo como "el hombre más revolucionario que hay entre nosotros, el más anti-tradicionalista, el emancipador literario por excelencia".

Los modelos en los que se inspira Galdós son Cervantes y Dickens, y su conocimiento de este último se lo debe a su amigo Federico Balart —"yo conocía a Balzac pero no a Dickens, y Balart fue quien me lo hizo conocer" (890), escribía en la carta del 23 de abril de 1894—; fuentes de inspiración, estas, que también eran citadas en las anteriores *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* de 1870: "cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: '¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que lo hemos conocido'" (Galdós, 2004: 13). Además de estos modelos de sobra conocidos, en *La Prensa* del 7 de marzo de 1899 Galdós nombra a Dante Alighieri, cuya *Divina comedia* posee "el sentimiento de la realidad que palpita en todos sus cantos", y al estadista Nicolás Maquiavelo, cuyo sentido práctico de la realidad expuesto en *El príncipe* "se imponía siempre a las fórmulas teóricas en el gobierno de los pueblos" (649), reflexión muy en línea con el *verum ipsum factum* del filósofo Vico.

Volviendo nuevamente al retrato literario, también hemos comprobado que el estilo objetivo de la silueta galdosiana no es sino un tipo de descripción *estándar* respecto a derivaciones más sabrosas gracias al uso de la metáfora y de otras figuras retóricas. Un ejemplo es el homenaje publicado el 11 de febrero de 1888 a raíz de la muerte de Manuel Fernández y González, considerado por Galdós como hombre "de fecundidad prodigiosa" (546). Escribe el novelista que su narración resulta "movida, llena de incidentes, sorpresas, extraños prodigios, y rasgos de invencible valor", rematada "con esos toques de arrogancia española que tanto agradan a nuestra raza" (545). De este autor se subraya entonces la prolífica producción ("a destajo") resultado de "un temperamento enemigo del reposo" y una necesidad de "producirse constantemente" (546). Partiendo de estos presupuestos, lo que más llama la atención es el juego metafórico de simbiosis entre la obra del autor y su misma personalidad. Si su producción es "monstruosa", también su carácter, observa Galdós, "se revela en sus novelas, accidentadas, vertiginosas, llena de ruidos y emociones turbulentas, como un gran huracán que sopla sin cesar".[15] El caso es que, y en esto se halla la simbiosis, Fernández y González:

> [...] vivía como sus personajes, con la diferencia exterior que la diferencia de tiempos implica; todo en él era pasión, aventuras, cambios bruscos, el ansia de lo desconocido, pendencias, la pobreza alternando con la esplendidez, carencia absoluta de sosiego y de orden doméstico (547).

15. La personalidad algo fuera de época de Fernández y González —considerado por Galdós "el último de los bohemios"— no es más que un retazo de un romanticismo en proceso de desaparición, si exceptuamos los bohemios decadentistas del *fin de siècle*. Galdós, de hecho, observa que "antes casi, casi [pero no ahora] era señal segura de talento el vivir desordenadamente" (549).

A decir verdad, la metáfora del vivir del autor "como sus personajes" o *transformarse* en uno de los elementos de su obra es un recurso que Galdós ya había usado con anterioridad: en relación con el artículo sobre la "Galería de figuras de cera" nombramos tanto la fusión entre Mesonero Romanos y Madrid —donde el primero es la "representación viviente" (Galdós, 2004: 365) del segundo— como el proceso metonímico sufrido por Frontaura, que se convierte directamente en el periódico del que es director —"Si al pasar la figura preguntáis al primer transeúnte, ¿quién es ese?, al momento os contestará: —Bah. Ése es *El Cascabel*" (Pérez Galdós en Grancini, 2021: 45-46)—. Pero en *La Prensa* Galdós da un paso más y la compenetración entre la figura del autor y su obra se vuelve tan íntima que llega al determinismo romántico. Un ejemplo es la carta del 1 de agosto de 1886 dedicada a Núñez de Arce con motivo de su nombramiento como presidente del Ateneo: primero nos da a conocer su lugar de nacimiento —"nació Núñez de Arce en lo que propiamente podría llamarse el 'riñón de Castilla', en Olmedo, pueblo de la provincia de Valladolid" (372-373)—; luego pasa a describir su figura, definiéndola como "enjuta"; "castellano su temple viril —añade después—, castellana su musa y castellanas en fin su lengua y su dicción de oro" (373). Que Galdós esté pensando en el *Volksgeist* —ese *espíritu* en el que cierto lugar nativo se refleja en la persona que lo habita— no nos sorprende demasiado; al fin y al cabo uno de los intereses del regeneracionismo hacia el cual Galdós sentía simpatía era el estudio del paisaje castellano —¿y cómo podía ser Núñez de Arce, sino "enjuto" como esa tierra árida, aunque infinitamente noble, que es Castilla? ¿Y cómo podía ser su dicción tan permeada de castellanía, tanto de ser "de oro", como áureos fueron los cantores que de esas tierras relataron las gestas de sus héroes?—. Lo mismo ocurre con el poeta y dramaturgo José Zorrilla: tras una breve prosopografía donde se le retrata como "admirablemente conservado, jovial, pequeño de cuerpo, de mirada viva" (680), Galdós escribe que es la "encarnación de la poesía española en lo que tiene de castizo y tradicional", porque "su inspiración está *empapada* [la cursiva es nuestra] en las cualidades esenciales del carácter castellano" (679). Más adelante vuelve a elogiar el "énfasis propiamente castellano de [su] dicción" (681), retomando ese pensamiento del *Volksgeist* herderiano que tan bien resume Georgiana R. Simpson (1921: 24): "each writer, speaking as his people would speak, characterizes his poetry with the individual content and feeling of his race". Creemos, por un lado, que esta referencia al *Volksgeist* —la esencia del entorno que determina la esencia del ser— es consecuencia de sus intereses por el naturalismo franco-español; y, por otro, que no es más que el resultado de unas reminiscencias románticas que suavizan el interés de Galdós por la pura "verdad del hecho". A tal propósito, más veces hemos notado en *La Prensa* referencias al romanticismo: desde las apreciaciones sobre las catedrales góticas; hasta el subrayar que el retratado Zorrilla solía "[ensalzar] lo pasado sin menosprecio de lo presente" (681) —algo muy parecido al programa de conservación de los restos del pasado expresado por Bécquer en la cuarta carta *Desde mi celda*, pero que empieza con "Yo tengo fe en el

porvenir"—;[16] pasando por una curiosa versión del nostálgico *ubi sunt* publicada el 3 de febrero de 1889 a raíz de su viaje a Venecia, donde a unos personajes de ficción shakesperianos —"¿Dónde estaría la casa de Brabancio, el padre de Desdémona? ¿Dónde viviría el taimado y cruel Shylock?— Galdós añade otros realmente existidos —"Por estos canales paseó la góndola de la reina de Chipre Catalina Cornaro... Estas callejuelas vieron a Foscari y a Marino Faliero..." (635-636)—. Una vez asumidas estas facetas del novelista, casi nos da por preguntar si no es el determinismo la otra cara, cruda y despiadada, del *volksgeist* romántico y si Galdós, dependiendo de las influencias literarias, lo ve a veces de una manera, a veces de otra. Lo que en ningún modo se puede negar, y concluimos, es ese espiritualismo que ha caracterizado la novela naturalista autóctona, determinado, por un lado, por antecedentes como los cervantinos y, por otro, por ese "numen místico" (214) de san Juan de la Cruz o de santa Teresa de Jesús. Y es gracias a estas características, inextricables de la *esencia* española (eso es, el *Volksgeist*), que autores como Clarín, Palacio Valdés o el mismo Galdós, a los fríos excesos de Zola, han preferido lo que Pardo Bazán (1892: 76) definió muy correctamente como "realismo espiritualista".[17] Al fin y al cabo, observa don Benito el 9 de mayo de 1905, es en el espíritu español que "alienta el caballero inmortal", el de "pura conciencia" que no cambiará ni siquiera ante "todas las durezas de la realidad", el que fue, es y siempre será un "soñador de ideales generosos" (908).

4. Conclusiones

Tras haber analizado el papel de Galdós como crítico literario de *La Prensa*, nos hacemos una pregunta que es casi un ritual por su recurrencia: ¿es correcto hablar de estos escritos periodísticos como de "textos secundarios"? Desde el punto de vista de la popularidad, en ningún caso podrían competir con las novelas más famosas; aun así, si lo mirásemos desde una perspectiva ontológica no dudaríamos en clasificar estos escritos no tanto como "primarios", sino como parte de una *génesis* de escritura. De hecho, ya en el análisis de la "Galería de figuras de cera" dijimos que los escritos juveniles de Galdós en *La Nación* no eran "nada menos que ese germen fecundo para la construcción de los personajes y del *background* de sus futuras novelas" (Grancini, 2021: 47). También mencionamos que

16. Galdós retoma el "Yo tengo fe en el porvenir" becqueriano citando algunos versos de Zorrilla: "No porque esquivo al progreso | yo en el pasado me encierre, | sino porque no se entierre | lo que hundió su propio peso" (683).

17. Mariano Baquero Goyanes (1949: 445-446), en su *El cuento español en el siglo xix*, hablando de la obra de Pereda escribe algo muy adaptable a toda la novela decimonónica española, la cual "procede de la más castiza tradición, [...] de las novelas picarescas o de los entremeses, [...] sin contagios literarios extranjerizantes".

los tópicos, los procesos metonímicos o la simbiosis persona-objeto —de *La Nación* hemos nombrado tanto los retratados de las "Galerías" como el episodio "Jaula III – El Don Juan" del "Manicomio político-social"— fueron el primer "borrador" para los *tipos* sociales de sus novelas. En el caso de *La Prensa*, dichos recursos no solo vuelven a presentarse en calidad de pautas ya consolidadas por Galdós, sino que además conviven y son contemporáneos con su producción más madura.[18] Es más, hay artículos que incluso llegan a ser escritos como si de relatos de ficción se tratara: ejemplo pertinente es la historia real del cura Galeote —el denominado "caso práctico naturalista" (Román Román, 2021: 26)— y del asesinato del entonces obispo de Madrid, contado con verdaderos tintes naturalistas.[19]

En definitiva, concluimos esta breve disertación con el deseo de que pueda ser una pieza ulterior para un estudio de Galdós cada vez menos parcial; el objetivo que hemos tenido ha sido superar la diferencia entre textos "primarios" y "secundarios" y abarcar la combinación, sin duda pacífica, de textos "primarios" y *primigenios*.

Bibliografía

Anónimo (1883). "Benet Pérez Galdós". *La Esquella de la Torratxa*, n.º 242.

Baquero Goyanes, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo xix*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Patronato Menéndez Pelayo; Instituto Miguel de Cervantes.

Benítez, Rubén (1971). *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Gredos.

Berkowitz, Hyman Chonon (1932). "Galdós and Mesonero Romanos". *The Romanic Review*, vol. xxiii, n.º 3, pp. 201-205.

Boo, Matilde L. (1982). "Suplemento de *Las cartas desconocidas de Galdós* en 'La prensa' de Buenos Aires". *Anales Galdosianos*, vol. 1982, pp. 117-127.

18. Ejemplificativa es la actitud de modestia de Galdós en su "confesión de culpa" por la tardanza de la carta del 31 de agosto de 1887, cuya causa habría sido "la aglomeración de tareas literarias que en esta época del año suelen ser más apremiantes que otras" (17). Está segura Román Román de que con "tarea literaria apremiante" Galdós se refiriere "nada más y nada menos que al cuarto tomo de su obra magna *Fortunata y Jacinta*". El hecho de que "Galdós no cite ni una sola de las obras de ficción que estaban 'interfiriendo' en su tarea periodística —escribe la estudiosa mostrándose de acuerdo con nuestra tesis— evita también que su dedicación a la prensa pueda conceptuarse como de 'escritos menores', mero compromiso o tarea secundaria y subordinada a la principal como novelista o dramaturgo" (17).

19. De hecho, tras una visita al cura en la Cárcel Modelo de Madrid, Galdós en la carta del 30 de mayo de 1886 no escatima en proporcionar los detalles más crudos de su fisionomía como las "contracciones muy extrañas", la "tartamudez [...] extremada" y "los dedos afilados y manchados por el humo de cigarrillo" de "esa fiera enjaulada" que era Galeote. Es más, en una carta sucesiva el novelista también se pregunta si el hecho de esa "perturbación física y moral" (352) —y aquí se hallan las cuestiones sobre el determinismo de tipo naturalista— no depende de "una demencia hereditaria", ya que "muchos individuos de esta familia [habían] padecido locura manifiesta o bien otras enfermedades que tienen relación con los desórdenes encefálicos" (399).

Cossío, José María de (1968). "Prólogo". En: Pereda, José María de. *Pedro Sánchez*. Vol. i. Ed., prólogo y notas de José María de Cossío. Madrid: Espasa-Calpe, pp. vii-xxxix.

Escobar, José (1996). "Costumbrismo entre romanticismo y realismo". En: Sociedad de Literatura Española del Siglo xix (eds.). *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, pp. 17-31.

Ghiraldo, Alberto (1923). "Prólogo". En: Pérez Galdós, Benito. *Obras inéditas. Fisionomías sociales*. Vol. i. Madrid: Renacimiento, pp. 5-12.

— (1930). "Prólogo". En: Pérez Galdós, Benito. *Obras inéditas. Memorias*. Vol. x. Madrid: Renacimiento, pp. 9-27.

Grancini, Valeria (2021). "La 'Galería de figuras de cera' de Benito Pérez Galdós: el retrato de la vida moderna". En: Rubio Jiménez, Jesús; Serrano Asenjo, Enrique (eds.). *El retrato literario en el mundo hispánico*. Vol. ii. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 35-51.

Iriarte, Tomás de (1930). *Los literatos en cuaresma. La librería. Fábulas*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Mainer, José-Carlos (2004). "Introducción". En: Pérez Galdós, Benito. *Prosa crítica. Escritos sobre poética narrativa. Prólogos a obras propias. Prólogos a obras ajenas. Crónicas literarias. Crónicas sobre música y artes plásticas. Viajes, paisajes, acontecimientos*. Ed. de José-Carlos Mainer; notas de Juan Carlos Ara Torralba. Madrid: Espasa Calpe, pp. xi-lxxxiii.

Nombela, Julio (1910). *Impresiones y recuerdos*. Vol. ii. Madrid: Casa Editorial de "La Última Moda".

Pardo Bazán, Emilia (1887). *La revolución y la novela en Rusia (lecturas en el Ateneo de Madrid)*. Madrid: Imprenta y Fundación de M. Tello.

— (1892). *Nuevo teatro crítico*, n.º xiii (enero). Madrid: Administración Ancha de San Bernardo.

Pérez Galdós, Benito (1882). "Prólogo". En: Pereda, José María de. *El sabor de la tierruca. Copias del natural*, ilustración de Apeles Mestres, grabados de C. Verdaguer. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, pp. i-viii.

— (2004). *Prosa crítica. Escritos sobre poética narrativa. Prólogos a obras propias. Prólogos a obras ajenas. Crónicas literarias. Crónicas sobre música y artes plásticas. Viajes, paisajes, acontecimientos*. Introducción y ed. de José-Carlos Mainer; notas de Juan Carlos Ara Torralba. Madrid: Espasa Calpe.

Román Román, Isabel (2020). *Galdós periodista, artículos completos en* La Prensa *de Buenos Aires*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

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

— (2008). "Preliminar". En: Romero Tobar, Leonardo (ed.). *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 9-11.

Rovira Martínez de Contrasta, María Isabel (2017). *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: Del periodista político al novelista en ciernes (1865-1876)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Rubio Jiménez, Jesús (2009). "Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación". En: Serrano Alonso, Javier; Juan Bolufer, Amparo de (coords.). *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 323-355.

Shoemaker, William H. (1972). *Los artículos de Galdós en "La Nación". 1865-1866, 1868. Recogidos, ordenados y dados nuevamente a luz con un estudio preliminar*. Madrid: Ínsula.

— (1973). *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Simpson, Georgiana R. (1921). *Herder's Conception of "Das Volk"*. Tesis doctoral. Chicago: The University of Chicago Press.

Padres entre remordimientos: Galdós ante la masculinidad limitante

Sergio Martín Jiménez
Universitat Autònoma de Barcelona

A Montserrat Amores, que me regaló el cuento y tantas otras cosas

1. Introducción

Galdós, eminente observador de su entorno, muestra la crisis de la sociedad de la Restauración. Así lo venimos analizando, por ejemplo, a la luz de las vivencias de sus personajes femeninos, los cuales sufren la condena de una falta de educación y de unas convenciones sociales que limitan su libertad. Nuestro autor nos muestra así cómo lo canónico y lo acordado ponen a la mujer entre las cuerdas en el marco de la institución de la familia, microcosmos de la sociedad.

En esta encrucijada asimismo hallamos al hombre, que debe cumplir con los mandatos de la masculinidad y un ejercicio de la paternidad determinados. Por tanto, para ahondar en el alcance crítico de nuestro autor, será necesario tener en cuenta, además, las limitaciones que vive el hombre-varón, cuyas obligaciones y cuyas funciones como padre lo arrojan, también a él, al sufrimiento.

Con este fin he querido recoger el dolor y los remordimientos de dos padres galdosianos: don Pablo Nomdedeu (*Gerona*, 1874) y el protagonista del cuento de "La mula y el buey" (1876). Ambos tienen a sus hijas enfermas y a las puertas de la muerte, y actúan como pueden-quieren, acotados por la disposición de su identidad masculina.

Comprenderemos que representan parte de la paternidad ausente: se deben a la patria y/o al trabajo, por lo que se alejan de la verdadera atención. Se sitúan en las antípodas del "hombre galdosiano", quien debe regirse por la razón, pero también por la ética, por el cuidado.

He querido tener en cuenta los referentes de género y de estudio actuales sobre paternidades, pero me he centrado especialmente en la identidad masculina del hombre decimonónico que dictamina los comportamientos paternales. Para ello he recurrido a obras preceptivas, concretamente a *La higiene del matrimonio*

que publica don Pedro Felipe Monlau en 1853, al *Diccionario de educación y métodos de enseñanza* de Mariano Carderera y Potó (1854-1858), y a *La famille: Leçons de philosophie morale* de Paul Janet, cuya traducción española ve la luz en 1874, convirtiéndose en una obra de literatura preceptiva que también nos ayuda a conformar la identidad del hombre como varón y como padre.

Además, he acudido a otras investigaciones que nos ayudan a interpretar las conductas de los varones de la época galdosiana, sin dejar de tener en cuenta las distintas aportaciones filológicas que hablan de los dos textos que procedo a analizar.

2. El contexto

Galdós sitúa las acciones de las obras en dos marcos opuestos: en el polo de la máxima celebración y en el polo de la máxima desgracia. Si en el cuento estamos en la Navidad de, posiblemente, 1876, en la novela vivimos el tercer y último sitio de la ciudad de Gerona, en mayo de 1809. La enfermedad de una niña en brazos de la muerte marca ambos contextos, tal como precisaré a continuación.

En "La mula y el buey" el dolor de una madre y un padre que están a punto de perder a su única hija, Celinina, se ve contrapuesto con el bullicio de la Nochebuena. Obedeciendo a la dicotomía dentro —en el hogar de la desgraciada familia— y fuera —en las calles y casas vecinas—, se nos presentará la tristeza frente a la alegría y el alborozo; la muerte frente a la vida, con la exaltación de los sentidos, la música, las canciones y la vocinglería; el recogimiento frente a la celebración, y el sueño frente a la expectación por el Nacimiento, los regalos y los dulces.

Tal algarabía, además de ser fiel a las tan tradicionales celebraciones navideñas, tiene una función narrativa: permite que se justifique el episodio fantástico, en el marco de lo sobrenatural que se hermana con lo religioso, durante el cual los niñitos muertos bajan a la Tierra a jugar con los belenes de los vivos, removiendo las piezas y alborotando mientras estos festejan. Concretamente, este fabuloso acaecimiento le permitirá a Celinina, una vez fallecida, y con dos alas que le crecen angelicalmente, llevarse la mula y el buey del Nacimiento de sus vecinos de arriba, dos figuritas que titulan el relato y que son, a la vez, el símbolo de la razón de la muerte de la niña y de la desesperación y agonía del padre.

En el episodio de *Gerona*, el dolor de un padre viudo, don Pablo Nomdedeu, que está a punto de perder también a su única hija, Josefina, se acrecienta ante la trágica situación que viven los gerundenses a causa del asedio que sufren en manos de la Grande Armée, el Ejército Imperial Francés, liderado por Napoleón I de Francia, el cual causa daños como la falta de alimentos que llevarán a sus protagonistas a febriles peleas, entre otros estragos vitales, físicos y morales.

En el cuento, Celinina sueña febrilmente con el pavo, el pollo, un banquete de turrones, de almendras y sopas que llenan el Retiro, pues pensar en estos ali-

mentos le alimenta justamente el alma y la aleja de la penuria y de la triste llegada de la muerte.

3. La enfermedad

En su detallado artículo sobre el "Panorama de la enfermedad infantil en Galdós", Antonio D. García Ramos (2009) no trata la enfermedad y mortandad infantiles como un recurrente *leitmotiv* ni como telón de fondo de las tramas galdosianas, sino que las eleva a una representación simbólica de la falla moral de los progenitores y, en extensión, de la descomposición social e individual de la nación. Estas dejan así al descubierto, tal como subraya, la atención y el cuidado deficitario, además de las circunstancias ambientales —el contexto y los acontecimientos históricos—, que inciden en la salud de los personajes de edad más temprana. Pero ¿cuál es la raíz del abandono de tales responsabilidades paternales? Querré fijarme en esto, en el ejercicio de la paternidad del hombre decimonónico que Galdós nos presenta en estas dos obras, prestando especial atención a la ética de sus conductas, concretamente las vinculadas a las del que se conoce como padre ausente.

Josefina es "una criatura tierna y sensible, una belleza consumida y marchita, una triste vida que, junto a la pequeña ventana abierta del mediodía, quería prolongarse absorbiendo los rayos del sol" (21). Se ha quedado sorda debido a un desorden nervioso que sufrió como consecuencia de la caída de una bomba en su edificio, tras la que resultaron heridos el padre, el criado y el ama y, muerto, su primo Anselmo, quien era su prometido. La bomba atraviesa el hogar de los Nomdedeu y las vidas de la familia: "aquella muchacha amable, graciosa y discreta, dejó de existir, y en su lugar dejome el cielo esta desvalida y lastimosa criatura, cuyos padecimientos más me duelen a mí que a ella propia" (27). Y aunque esta declaración de amor y dolor encumbre el sentimiento paternal, las acciones que lleva a cabo el padre con tal de amainar el sufrimiento de su hija no están encaminadas del todo a tal dirección, como más adelante desarrollaré.

Conoceremos a Celinina en su último suspiro. Arranca el relato cuando la niña deja de lamentarse, mirando desdichada y fijamente a quienes la acompañan: su madre, su padre y los parientes más cercanos. En este punto se inicia la trasmutación a la que conlleva la muerte: lo que fue un agraciado rostro se convierte mediante un delicado símil en cera, amarilla y traslúcida; lo que fue un cuerpo de niña trueca en el de una muñeca agarrotada.

Tras el primer capítulo de este cuento, los cuatro siguientes se fundamentarán en los momentos previos de la muerte. Oiremos los gemidos y silencios de las personas que acompañan a la familia y seremos testigos del dolor intenso del padre y de la madre. La pareja siente un profundo dolor en las entrañas, como prueba el narrador mediante hipérboles y superlativos que hablan de la pena suprema que supone el fallecimiento de una hija.

En el segundo capítulo, se muestra el dolor de la madre, resaltando un detalle: no podrá olvidar lo gracioso del hablar de su pequeña, como tampoco lo olvida Galdós en muchas de sus obras, al dotar en ellas a los niños y niñas de un lenguaje a medio hacer, de palabras intencionadamente mal construidas y de verbos analógicamente conjugados, de conmovedoras voces que resuenan a infancia y que va recogiendo Galdós a lo largo de su literatura.

El tercer y cuarto capítulo de "La mula y el buey" se centrarán en el sufrimiento del padre y en el origen de este, pues, si bien es intenso el dolor de la madre, el del padre resulta superior, ya que "en este el dolor se agravaba con un remordimiento agudísimo" (141). Ante esto, el narrador nos advierte de que "esto quizá parecerá en extremo pueril a algunos, pero a los que tal crean les recordaremos que nada es tan ocasionado a puerilidades como un íntimo y puro dolor" (141). Nos alerta de lo peregrino de la situación, de la pérdida, del dolor de una familia. Concretamente del sufrimiento de un padre, lo cual supera los límites de lo marcado.[1]

La intranquilidad y el nerviosismo afligen al padre de Celinina durante la enfermedad de su única hija. Estamos en navidades y, como a todo infante, a la niña le "trastorna el febril anhelo de los regalitos, de los nacimientos y las esperanzas" (141). No obstante, lo que este padre no sabe ver —o lo que no consigue discernir— es el origen del sufrimiento de su hija. No identifica el "único objeto salvado de un cataclismo" (144), el único pensamiento que sobrevive a la ardiente fiebre, "la idea fija del deseo que no había satisfecho, de aquella codiciada mula y de aquel suspirado buey" (144).

Con este término, con el de la idea fija, nos adentramos en la neurosis obsesiva prefreudiana, en la preocupación por lo psíquico que ya contempla nuestro autor en los albores de su literatura, acudiendo a Cervantes, que hizo enloquecer al monomaníaco Alonso Quijano. Antes de Celinina, ya sufrió don Anselmo con la idea fija de los celos en *La sombra* (1870); veremos a Isidora Rufete en *La desheredada* (1881) negando ser hija de sus padres y creyendo, bajo el influjo de su idea fija, ser descendiente de aristócratas, y, entre otros personajes monomaníacos galdosianos, seremos testigos, en el *Abuelo* (1912), de la búsqueda de la verdadera nieta como idea fija que tiene apresado al conde de Albrit.

1. Tal como presentaré en las investigaciones que tengo entre manos, el dolor del padre por la pérdida de un hijo/a es recurrente en Galdós. Citaré solamente a Torquemada, porque, aunque "La mula y el buey" sale a la luz en *La Ilustración Española y Americana* el día 22 de diciembre de 1876, Alan E. Smith, en su edición de los *Cuentos fantásticos* de Benito Pérez Galdós, escoge como texto base de este cuento el que se publica por La Guirnalda en 1889, junto a *Torquemada en la hoguera*, hecho temática y argumentalmente significativo, ya que en ambas obras el lector es testigo del sufrimiento de un padre por la pérdida de un hijo. En el cuento habrá, como anuncia el narrador, "un íntimo y puro dolor, de esos en que no existe mezcla alguna de intereses de la tierra, ni el desconsuelo secundario del egoísmo no satisfecho" (*MB*: 141). En el primer *Torquemada*, sin embargo, el dolor del progenitor se arraiga en lo material, pues, para el protagonista, su Valentín es una joya, y al enfermar este, el prestamista, como buen avaro, teme perder dicho tesoro, y sufre cuando se queda sin él. En este caso, estamos ante un amor paternal que se fundamenta en el egoísmo, pues el padre nunca deja de ser el hombre de negocios. Acabará renegando de Dios, de la misericordia, de la humanidad y de la generosidad que, de manera impuesta, ha sido base fundamental de su conducta como moneda de cambio.

El interés por lo psíquico y la enfermedad como consecuencia de los males sociales son dos aspectos que se imbrican en el naturalismo galdosiano, como propone García Ramos (2009), al hablarnos de cómo nuestro autor, cuando atiende a la psicología infantil, está centrándose en una de las capas más desprotegidas, como denuncia social.

4. La conducta paterna

Con el fin de retomar, por una parte, la interpretación anteriormente citada sobre la mortandad infantil en las obras de Galdós y, por otra, su vinculación con la falta de responsabilidad o con un proceder cuestionable por parte de los padres, debemos tener en cuenta que "la paternidad es una de las formas sociales mediante las cuales se exterioriza la identidad masculina", como apunta Rafael Montesinos (2004: 199), por lo que debemos acudir a estudios que recojan esa identidad del hombre-varón del siglo XIX.

Uno de ellos es el Mariano Carderera y Potó en su *Diccionario de educación y métodos de enseñanza* (1854-1858), obra que compendia el saber pedagógico europeo de los siglos XVII, XVIII y XIX, donde se recogen las conductas del varón, las cuales vienen determinadas por su naturaleza y su carácter, complementarios a los de la mujer.

Espigado Tocino (1997: 137-138) estudia a fondo esta obra y destaca que, en ella, el varón se significa, en el ámbito físico, por su vigor y por su fuerza corporal, y en el psíquico, por su carácter sólido y, especialmente, por el poder de su inteligencia, que lo llevará a desarrollar grandes ideas y a encargarse de pensamientos generales, como estandarte de la facultad racional, del juicio, que aleja al varón de los placeres sensoriales. Carecerá de atributos que corresponden a la mujer: la sentimentalidad, la estima, la renuncia y la generosidad, la atención y la ternura.

Además, en este *Diccionario* hallaremos los espacios reservados para cada uno de los sexos, con su correspondencia de género: el exterior y público, para él; el interior y privado, para ella. La misión del hombre se sustentará en ser el protector y defensor de los intereses generales, que no particulares, de su familia, pero también en los intereses de la patria y de la sociedad.

Estamos, por tanto, ante una masculinidad que limita el ejercicio de una paternidad responsable en cuanto al cuidado y que arroja al padre fuera de su hogar y fuera de las atenciones afectivas que los suyos puedan necesitar.

Galdós, con la enfermedad de las dos hijas de estas dos obras, nos lleva a la situación límite en que un padre debe reaccionar: o bien someterse a los mandatos del género que configuran su identidad masculina alineándose con el constructo sociocultural, o bien rebelarse desobedeciendo tales cánones y enarbolando la ética del cuidado frente a lo esperado, lo exigido.

Veremos que ambos se muestran afligidos y solícitos, pues padecen por el mal que sufren sus hijas. Los dos intentan socorrerlas con tretas y ardides, por-

que se ven obligados a ser ausentes: el trabajo y/o la patria los alejan de la verdadera atención, y el mundo exterior los atrapa, por lo que descuidan el interior, el espacio íntimo y los integrantes del hogar.

El padre ausente es uno de los diferentes ejercicios de la paternidad que han ido desarrollándose a lo largo de la historia de la humanidad. Inicia su andadura cuando el hombre-varón-marido-padre se encarga de ser el proveedor económico de la familia —uno de los mandatos de la paternidad— y debe ausentarse del hogar a este efecto. Sin embargo, como reconoce Bonino (2003: 175), la falta de presencia física del padre conlleva que el cuidado y el sostén emocional dependa solo de la pareja, lo que puede resultar insuficiente para la educación de un niño/a, que no sufre tanto la ausencia en sí, como las consecuencias de una falta de cuidado.

En ninguno de los dos casos que estudiamos nos encontramos a este padre desprendido completamente, pero sí hallamos los efectos de una falta de atención verdadera y de una mirada íntimamente atenta. Esta hibridez en sus comportamientos —no son del todo ausentes, no son del todo desprendidos— los convierte en seres individuales que tienen cierta capacidad de elección en cuanto al ejercicio de su paternidad.

Galdós no nos mostrará con ellos al padre que tiene la misión "de formar al niño por la autoridad y la razón" desprendidos de "los atractivos de la ternura", otorgada a la madre, según los mandatos recogidos por Eusebio Blasco en la traducción española publicada en 1874 de *La famille: Leçons de philosophie morale*, del filósofo francés Paul Janet. En esta obra preceptiva se deja constancia además de que "en la familia, el padre representa el partido siempre impopular de la autoridad y de la conservación, y la madre representa el partido de la libertad, porque aboga en favor de la debilidad del niño y en pro de la naturaleza" (1910: 132-133).

Los padres de las obras que estudiamos no son autoritarios, pero no aciertan en la conservación de la salud de sus hijas, aunque a la vez se desesperan por las flaquezas y el sufrimiento de estas.

En *La higiene del matrimonio* que publica don Pedro Felipe Monlau en 1853, se deja constancia "de la índole de la *autoridad* paterna y de la *influencia* materna" (1865: 548), donde la autoridad se vertebra con los rasgos de identidad masculina que hemos visto más arriba frente a la influencia femenina decimonónica.

No habrá en ninguno de los dos padres que tratamos semejante negligencia, ni un descuido mayúsculo, pero sí, conductas relacionadas con la asunción de una identidad masculina y de una paternidad más tradicional, centrada en lo que hay fuera del hogar, que sí, llevan a la desgracia, muy a su pesar.

5. (Auto)engaños

Hemos visto a los padres de ambas criaturas preocupados, pero no verdaderamente ocupados en el asunto de la enfermedad de sus hijas. Se muestran como

padres atentos; sin embargo, de sus conductas rezuma una desatención de aquello que podría ser el factor clave para la recuperación y mejoría de sus hijas. No atienden a lo que verdaderamente necesitan, aunque de manera implícita o explícita sus primogénitas se lo estén evidenciando. Jugarán al engaño y al consecuente autoengaño ante el sufrimiento. Así lo podemos apreciar en las palabras del mismo don Pablo Nomdedeu, en *Gerona*:

> No espero salvarla; y todo mi afán consiste hoy en embellecer sus días, fingiendo que nos hallamos rodeados de felicidades y no de peligros [...]. De este modo la voy engañando, para arrancar su ánimo a la tristeza [...]. Tengo que fingir junto a esta niña infeliz un bienestar y una paz que está lejos de nosotros, y he de ocultar la amargura de mi corazón destrozado, mintiendo como un histrión. Pero así ha de ser (21, 24).

No explora Nomdedeu otras vías, como veremos después, pues se conforma con el "así ha de ser". Se excusa por las dificultades y escollos que anuncia un tercer sitio. No obstante, es su elección y da por cerrados otros caminos por los que podría transitar y que lo llevarían hacia el campo, se verá, hacia la curación. La mentira no deja de esconder la irresponsabilidad en el ejercicio de la paternidad, porque el padre actúa —interpreta— pero no actúa —no ejerce— de padre juicioso, pues su conducta adolece de ética, lo que hundirá aún más a su hija en la enfermedad que padece.

En "La mula y el buey", el padre de Celinina cree saber qué puede sanar a su hija: le regala efigies cristianas, le trae pavos, la Sagrada Familia, el pesebre y el portal, ovejas, pastores, lavanderas, un choricero, Baltasar y Melchor y una viejecita azotando de manera educativa a un niño.

Sin embargo, faltan dos figuras, según la pequeña, gran sabedora, gracias a sus primos, de la composición del Nacimiento: la mula y el buey. Así que "reclamó una y otra vez del solícito padre el par de animales" (143).

A pesar de prometerle que se los traería, "y en su corazón hizo propósito firmísimo de no volver sin ambas bestias", el trabajo —uno de los principales mandatos del hombre-padre que pueden llevar a este a convertirse en ausente— se lo impide: "los asuntos y quehaceres se le aumentaron" (144).

Además, es 23 de diciembre y el trasiego de la lotería, el hecho de saber ese mismo día que ha ganado un pleito y la presencia de dos amigos que lo embaucan durante la jornada matinal hacen que el ya menos buen padre —por menos atento, por menos concienzudo— llegue sin las ansiadas figuritas, para abatimiento de su hija, que ha empeorado durante la jornada.

El día 24, ante dicha decaída, se erige como padre presente: "resolvió el pobre señor no moverse de la casa" (144), pero la ligera mejoría de la enfermita lo lleva a la calle. "Lleno de alegría dijo el padre: 'Voy al punto a buscar eso'" (144). No obstante, su hija empeora y el padre sale en busca de algo más de media decena de médicos, cuando lo que precisa la niña, su medicina, es la mula y el buey, pues con estas figuritas se vería apaciguada su idea fija, a la que el padre, de nue-

vo —pero ahora por descuidado y obnubilado por su racionalidad, no por ausente— no atiende.

El engaño es la última carta a la que pueden jugar los progenitores sufrientes, los cuales, desesperados, presentan dos pavos en vez de los ansiados animales a su hija, que a pesar de estar moribunda conserva aún suficiente juicio como para percibir semejante farsa.

La ven despertar por última vez de lo que creían que era el sueño eterno, pidiendo "a su padre lo que este no había querido traerle" (145). Subrayo: "no había querido traerle", cuando podría haber sido "no había podido traerle". En este pequeño matiz verbal, el narrador nos revela la mirada de la niña —su padre no ha querido— y es el punto culminante de, por un lado, una tristeza que arroja a la pequeña a la muerte y, por otro, de una desesperación que se tornará en remordimientos de un padre que había creído saber qué era lo que realmente precisaba su hija, sin ser consciente de que los cuidados y la verdadera atención y escucha la habrían salvado.

Muere la pequeña sin ver cumplido su deseo, sin haber sido atendida de la forma que merecía. Fallece causando un arrepentimiento mayúsculo en el padre, pues, como subraya Izquierdo Dorta, pudo regalar y no regaló la mula y el buey a su hija, por lo que se desencadena un remordimiento paternal, que es la segunda fuerza temática del relato (1990: 70-71).

Ahora querría conseguir las figuras para devolverle la vida a su hija, "recorriendo la tierra entera para recoger todos los bueyes y todas, absolutamente todas las mulas que en ella hay" (146).

Esto no es algo pueril, nos decía antes el narrador: es una cuestión que escapa a toda razón y que arroja luz a la necesidad de no dejarnos llevar únicamente por esta. Nos invita a escuchar, a atender y a entender que tras lo que puede ser un ingenuo afán hay una llamada. Es la llamada de quien necesita ser cuidado, desde lo más llano y sencillo, desde lo más cercano y reconfortante, desde lo que la mula y el buey simbolizan: la reivindicación de los marginados y los humildes, ya que ambos son de baja consideración, al estar castrado el buey —en una sociedad fecunda— y al ser la mula híbrida —lo que también dificulta la descendencia—, pero los dos perfectos para acompañar y dar calor (Puerta Leisse, 2010: 64).

El calor que daban la mula y el buey al Niño recién venido al mundo es el que Celinina necesita de su padre, quien, a pesar de ser solícito, se ausenta, pues "sus negocios le llamaban fuera de casa" (142), y quien, inconscientemente, desatiende las verdaderas peticiones de su hija. A pesar de ello, este *pater familias* se caracteriza por su paciencia, su trabajo y su sufrimiento, rasgos que, según indica Izquierdo Dorta en su detenido análisis sobre este cuento, simbolizan también los dos animales (1990: 73).

Este es el "el peregrino caso" (141) que nos cuenta el narrador, poniendo acento en eso, en lo peregrino, en lo insólito y singular que hay en dicha aflicción, pues en ella subyace la culpa de no haber sabido atender las verdaderas ne-

cesidades de su hija. Ha obedecido a la razón —la medicina— en lugar de al corazón —lo que desea la niña—, por lo que no ha actuado "conforme a la ética exigida por los principios que armonizan el cosmos", como subraya García Ramos (2009), porque no ha sabido equilibrar lo individual y lo social ni descifrar cuáles eran los verdaderos principios del cuidado.

Tampoco atiende a las verdaderas necesidades de su hija don Pablo Nomdedeu, en *Gerona*, aunque este sí las conoce. Sabe que la curación de su hija está lejos de la ciudad, y declara que "desearía llevarla al campo, pero el deber y el patriotismo me obligan a no abandonar el cuidado del hospital, cuando nos amenaza un tercer cerco, que parece va a ser más riguroso que los dos primeros" (21-22).

Nomdedeu protege su inacción bajo la bandera y su oficio, pues estos son los prerrequisitos de quien será el hombre democrático del periodo isabelino que estudia Florencia Peyrou (2011: 157): "buen trabajador, participativo y vigilante, implicado en la vida pública y dispuesto en todo momento a tomar las armas por la patria y por la libertad". Nomdedeu, no obstante, no cumplirá con otros mandatos, como el de ser "dueño de su razón, de su voluntad y de su destino, libre y digno", pues se refugia en el lamento y teme ser sentenciado por los demás.

Antepone el trabajo y su patria, al comprender que su función social es indispensable en tiempos de guerra. Se desentiende de su función individual, se aleja de lo que podría ser la salvación de su Josefina. Opta incluso por afiliarse a la Cruzada gerundense con el fin de vencer al enemigo francés, "pero como médico, cuyos servicios no pueden reemplazarse, me han dejado fuera con sentimiento mío" (23).

Su trabajo le aleja de la patria y también de su hija. Aboga por el engaño, posponiendo —o aniquilando— la felicidad, la curación. Se ampara en la religión —siendo hombre de ciencia—, lo que le permite no tomar las riendas, no hacerse responsable, no decidir. Tendrán que decidir en su lugar las divinidades: "Si algún día Dios y San Narciso resuelven poner fin a las desgracias de esta ciudad, podré salir de Gerona, y llevarla a disfrutar la vida al campo, única medicina que la aliviará" (24).

La niña se lo pide: "Pues marchémonos mañana a Castellá", ante lo que el padre le implora paciencia. Bajo el manto de la responsabilidad de los deberes sociales —el trabajo y la patria—, se esconde también la cobardía, fruto asimismo de la mirada social, pues teme ser juzgado si huye, porque así lo ve él mismo: el hecho de salvar a su hija lo interpreta como una huida, pues está escabullándose de los mandatos que, como hombre, debe cumplir:

> No sé qué daría por que esta situación terminara pronto, permitiéndome salir una temporada de campo con mi pobre enferma. Figúrate lo que dirían de mí, si ahora escapase de Gerona. No lo quiero pensar. Me llamarían cobarde y mal patriota. En verdad, muchacho, que no sé cuál de estos dos calificativos me lastima más. ¡Cobarde o mal patriota! No... aquí, señor de Nomdedeu, señor médico del hospital, aquí;

> en la otra, para cortar piernas, sacar balas, vendar llagas y recetar calenturientos y apestados. Vengan granadas y bombas... Puede que se muera mi hija, puede que la débil luz de esta lamparita se apague, no sólo por falta de aceite, sino por falta de oxígeno; morirá de terror, de consunción física, de hambre; pero, ¡qué vamos a hacer! Si Dios dispone así... (27).

El sendero que lleva hacia el campo y la curación lo ha cercado él mismo: no lo transitará, al sentirse expuesto a la mirada atenta de los demás, que esperan que se comporte como médico, como patriota, como hombre. No quiere ser tachado de irresponsable y de falto de compromiso social.

Su foco, más puesto en los otros que en su propia hija, le impide tomar decisiones coherentes y éticas. Excusa su falta de entera dedicación al cuidado afirmando que "mis funciones de médico y mi deber de patriota me obligan a apartarme hoy de mi hija" (47). No obstante, su prioridad no es su trabajo ni su patria, es cumplir con lo que los demás esperan de él.

Lo social lo paraliza, en cuanto al cuidado, y lo mueve hacia lo que de él se espera. No hace, por tanto, de padre ético. Se convierte en un padre ausente pese a mostrarse solícito y doliente. Ni cumple con los deberes personales ni cumple con el canon de hombre-varón que la sociedad requiere. No encaja en su rol de padre tradicional, ni tampoco en el de padre cuidadoso.

En un principio es presentado como alma enérgica, de gran saber, de entendimiento activo, de economía estable y "consagrado fuera de casa a los enfermos del hospital, y dentro de ella al cuidado de su hija única, enferma también de doloroso e incurable mal" (20).

Estamos ante un médico, personaje literario de gran valor en la novelística galdosiana, al tratarse de un prohombre, un hombre de ciencia, redentor de los males de la civilización, como apunta García Ramos (2009), aunque en este caso, don Pablo adolezca de estos atributos o los pierda en la situación extrema del tercer sitio de la ciudad catalana. En momentos así, de batalla, de guerra, de muerte, la máscara social cae y queda al descubierto el verdadero hombre, el que está bajo la bata del buen galeno.

Con el hambre acuciante que vive la población a consecuencia del sitio, se inicia la degeneración de este padre, que llega al trastorno, a la locura y, ante la falta de raciocinio, al envilecimiento.

La niña querrá calle y querrá cielo, y no las golosinas ni los bollitos que su padre le pretenderá dar. Él, extremada y violentamente solícito, vivirá obsesionado con la comida, con la búsqueda del alimento para la salvación de su hija, cuando la cura de esta se halla fuera de la ciudad, en el campo, donde deberían haber ido antes de caer por tercera vez en el cerco francés.

En su desesperación por alimentar a su hija, robará y acabará también con la vida de la gata Pichona y sus crías, de la casa vecina, con el fin de darle de comer a su pequeña su carne. Donde hubo bondad acaba habiendo egoísmo: no comparte alimentos con los vecinos e incluso amenaza a Andrés, la voz narrado-

ra y cabeza de la familia vecina, con asesinarlo, escopeta en mano, acusándolo de querer matar a su hija de hambre.

El "buen" padre se convierte en una "furia, metamorfosis del hombre más manso, más generoso y humanitario que yo había conocido" (75), mudando en un tigre, felino con que Galdós también animaliza a don Ramón Villaamil en *Miau* (1888) para connotar defensa y agresividad asociadas a la masculinidad del protector familiar, aunque en el caso de don Ramón esta sea caduca y el tigre sea viejo e inane.

Don Pablo admite su bestialidad cuando dice:

> 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. Andrés, no somos más que miseria. Indigno linaje humano, ¿qué eres? Un estómago y nada más. Se avergüenza uno de ser hombre, cuando llegan estos casos en que todas las relaciones sociales desaparecen y reina la naturaleza pura (78).

No somos corazón, somos estómago en tiempos de guerra. No somos éticos, somos los animales sin capacidad racional de los cuales presumimos diferenciarnos. El contacto con la miseria nos lleva a eso de manera indefectible: a actuar bajo las sombras de la irracionalidad en aras de la supervivencia, como subraya Quevedo García, quien halla en la situación límite que viven los personajes de la obra raíces naturalistas, en cuanto a la observación del ser humano en contextos condicionadores (2009: 690, 692-693).

Siendo bestias, no hay constructo social, y el modelo de padre tradicional, matizado con algunas presencias y cuidados que hemos ido viendo en Nomdedeu, se esfuma dando paso al padre-animal que protege por encima de todo a su hija y que es capaz de matar por darle de comer.

El choque entre lo canónico y lo deseado lleva a don Pablo al fracaso, lugar donde se encontrará con el padre de "La mula y el buey". Allí, los dos padres aparentemente presentes, pero ausentes; cercanos, pero no atentos, serán un ejemplo de las carambolas, de los trucos y de los (auto)engaños a los que se ve expuesto el hombre-varón y el padre para cumplir con lo esperado por la sociedad.

6. Conclusión

Hemos constatado las flaquezas éticas de la paternidad —en el fondo ausente y ciertamente desatenta— del padre de "La mula y el buey" y del de *Gerona*. Ambos muestran la capitulación del hombre frente a los mandatos del género y de las rígidas funciones establecidas para un padre que pretende ser cercano, cuidadoso, pero que se ve imposibilitado en su intento. Viven dificultades, por sus obligaciones y por los mandatos de identidad, a la hora de ser cercanos y cuidadosos.

Corroboramos que lo esperado, el constructo social del hombre-varón-padre, es impracticable y utópico. Es la entelequia de una identidad que causa desesperanza y sufrimiento en estos personajes masculinos que viven el dilema de la paternidad responsable.

A pesar de sus compartimientos contradictorios, Galdós ni los juzga ni los justifica, solo plantea un escenario de crisis personal por lo social: el sufrimiento de deber ser hombre y padre decimonónico. Ellos no lo expresan, no sienten explícitamente impedidas sus acciones, pero padecen las consecuencias de su identidad, su género y su función social en el marco de la familia.

Estamos invitados por nuestro autor a reflexionar sobre qué hay detrás de los padres que he presentado. Estamos conminados a tomar decisiones personales que puedan ir contra lo rígido, lo acordado en la institución familiar y en la sociedad.

Ser aquello que se espera, lo impracticable y utópico de lo personal que forzosamente se incardina en lo social, es una muestra de la crisis a la que se enfrenta el ser humano. Nuestro autor nos hablará de ello. Lo ha hecho con este cuento y en este episodio nacional, y lo hará a lo largo de su obra, acogiéndose a la ética desde la cual debe nacer el hombre nuevo.

Bibliografía

Bonino, Luis (2003). "Las nuevas paternidades". *Cuadernos de Trabajo Social*, n.º 16, pp. 171-182.

Carderera y Potó, Mariano (ed.) (1884-1886). *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Madrid: Librería de Gregorio Hernando.

Espigado Tocino, M. Gloria (1997). "Cómo hacerse un hombre: la pedagogía decimonónica al servicio de la construcción de la identidad sexual". En: *La identidad masculina en los siglos xviii y xix: VIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*. Cádiz: Universidad de Cádiz Servicio de Publicaciones.

García Ramos, Antonio D. (2009). "Panorama de la enfermedad infantil en Galdós". *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 18.

Izquierdo Dorta, Oswaldo (1990). "Análisis de 'La mula y el buey (cuento de Navidad)'". En: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, Vol. ii. pp. 69-75.

Janet, Pablo (ed.) (1910). *La familia. Lecciones de filosofía moral*. Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliere.

Monlau, Pedro Felipe (ed.) (1900). *Higiene del matrimonio o El libro de los casados*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.

Montesinos, Rafael (2004). "La nueva paternidad: expresión de la transformación masculina". *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. 2, núm. 4, pp. 197-220.

Pérez Galdós, Benito (ed.) (1984). *Gerona*. Madrid: Alianza.

— (ed.) (2014). “La mula y el buey”. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Cátedra.

Peyrou, Florencia (2011). “Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino”. *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, 25, pp. 149-174.

Puerta Leisse, Gustavo (2010). “Leer el belén. Entrevista a Antonio Basanta”. *Educación y Biblioteca. Dosier Porque es Navidad*, n.º 180, pp. 62-70.

Quevedo García, Francisco J. (2009). “El tratamiento galdosiano de la guerra en *Gerona*”. *IX Congreso Internacional Galdosiano.* Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 690-698.

Ramón del Valle-Inclán, crítico de Benito Pérez Galdós

Ermitas Penas Varela
Universidad de Santiago de Compostela. Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

Gracias a la investigación literaria, ya no se puede hoy en día poner en entredicho las relaciones personales entre nuestros dos insignes escritores antes de que estas se enturbiasen por el asunto del fallido estreno de *El embrujado* en 1913, cuando Galdós, a la sazón director artístico del Teatro Español, no la aceptó (Philips, 1979; Iglesias Feijoo, 1981).

Tampoco es procedente incurrir sin más en la manoseada identificación del menosprecio de Dorio de Gádex, personaje de *Luces de Bohemia* (1920) y trasunto del mediocre poeta modernista Antonio Rey Moliné (Philips, 1979: 105), responsable del insultante "Don Benito, el Garbancero", y la actitud despectiva de su creador hacia Pérez Galdós.

Ciertamente, antes de la fecha mencionada, Valle-Inclán había dedicado al admirado escritor tres reseñas críticas a otras tantas de sus novelas: *Ángel Guerra* (1890-1891), *Tristana* (1892) y la novela histórica que inaugura la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, *Las tormentas del 48* (1902). El escritor gallego estaba todavía en la veintena —casi veinticinco y veintiséis años, respectivamente, cuando escribe sobre las dos primeras—, y su bagaje como creador literario se reducía en ese momento a unos cuantos relatos ("Babel", "A media noche", "El mendigo", "El gran obstáculo", "Octavia Santino" y "La Generala") más sus colaboraciones en el semanario satírico compostelano *Café con Gotas* (1886-1890).[1]

Por lo que respecta a la reseña sobre *Ángel Guerra* ("*Ángel Guerra*. Novela original de D. Benito Pérez Galdós"), se publicó en *El Globo*, periódico liberal por aquel entonces y que antes había sido republicano, el 13 de agosto de 1891. Como indicamos en otro lugar (Penas, 2021: 478), el autor de las *Comedias bárbaras* se plantea, al igual que otros reseñistas de 1891 que sometieron la obra a sus respectivas críticas, el concepto de lector, destinatario de la novela de don Benito. Para Vale-Inclán se trata de un lector atento, nada apático, que ya ha de-

1. Allí publicó el poema "En Molinares es verdad notoria..." y "Babel", el 4 y el 11 de noviembre de 1888, respectivamente (1999: 314-315, 323-326).

gustado *Ángel Guerra*, y a quien "puede interesar un mal articulejo de crítica".[2] Muy diferente será del lector, en absoluto idóneo, pero sí aburguesado —"que come bien y goza de excelente salud"—, el cual "no suele entender" (145) una obra como la última de Galdós.

El joven Valle-Inclán, al igual que otros críticos, fue consciente de la excesiva extensión de la novela, asunto que estos relacionaron con la composición narrativa, la acción y la integración de diversos materiales en ella, lo que devenía en claros fallos en relación con el lector. Demasiados incidentes que distraen del principal, declive del interés y muchos personajes secundarios son los defectos aducidos por Ramón Perés ("*Ángel Guerra*", *La Vanguardia*, 20/1/1891), Emilia Pardo Bazán ("*Ángel Guerra*", *Nuevo Teatro Crítico*, agosto de 1891) y Leopoldo Alas ("Revista literaria", *Los Lunes de El Imparcial*, 5/10/1891).

Fue Perés quien atribuyó esas deficiencias a la "natural exuberancia de nuestro insigne autor" (108). Con ello coincidirá doña Emilia, aunque para ella, al considerarla fruto de la extraordinaria capacidad creativa de don Benito, de "la riqueza de las excepcionales facultades" (144) que atesora, *Ángel Guerra* "no peca de larga" (140). Valle-Inclán, por su parte, centra sus elogios en la "prodigiosa facilidad que para novelar posee" (146), lo que admira todavía más que el "conocimiento que Galdós tiene, de los distintos ambientes sociales, desde el sacristanesco al demagógico" (146). Pero, con un concepto de novela más ceñido y menos arborescente que el del maestro realista, Valle-Inclán advierte de un peligro al emitir un fino y tajante juicio: "a fe que estoy a lamentarla. Pienso que, a producir con menos facilidad, Galdós sería no más novelista, pero sí más literato" (*Idem*). Es decir, más o mejor escritor. Y se pregunta con ironía por lo que dirían "ciertos tasadores literarios" franceses sobre los tres tomos de la novela, "publicados en tan corto espacio" (*Idem*).

A la hora de reprocharle "las culpas cuantitativas" (161) o justificar esa extensa longitud, Leopoldo Alas aduce que don Benito es "más observador minucioso de la vida que artista de imaginación" (125) y, por eso, "el asunto se estira hasta lo imposible" (*Idem*). Sin embargo, Valle, que no quiere cargar las tintas en este aspecto, parece aceptar finalmente la controvertida extensión basándose en el peso que lo psicológico adquiere en la novela: "lo principal —afirma— son las personas por dentro [...]. Necesítanse páginas y páginas para ponerse al cabo de estos *tiquis miquis psicológicos*, de estos negocios espirituales" (145). Niega que "haya pobreza de asunto: todo lo contrario" (146) y subraya que si Galdós fuese un narrador como los Goncourt, "novelistas recortados y primorosos" (146), o de los "metódicos y rectilíneos", como Bourget, que, sabido es, solo abordan la psicología de los entes de ficción, todavía *Ángel Guerra* sería más larga: "no una sino cuatro novelas hubiese escrito"

2. Cito, y en adelante, por Sotelo (1990: 145). También lo haré en el caso de las demás reseñas contemporáneas de *Ángel Guerra*.

(146), porque "para tanto dan materia" (*Idem*) los variopintos personajes, tan admirablemente trazados. Pero el escritor arousano ve además un riesgo en la llamativa capacidad galdosiana, considerada ya menguada por el maestro, no solo para construir criaturas de ficción, sino también para que cada una de ellas disponga de su propio relato. De modo que, de tener menos aptitud para ello, sentencia, el autor "perseguiría más directamente la historia del protagonista" (146-147).

Perés y Pardo Bazán enunciaron propuestas para remediar los defectos que la recepción inmediata de la novela galdosiana había suscitado. El primero, al que le parece prescindible el tomo segundo, expone que "lo esencial de él, podía haberse fundido perfectamente" con el anterior y con "el tercero (tal vez con este último solo), sin más que aplicar un poco de trabajo de poda y condensar bastante" (108). Pero doña Emilia no está totalmente de acuerdo con esto porque, para ella, no se trata de recortar la extensión —ya que *Ángel Guerra* no es tanto larga como "*densa*" (140)—, sino en utilizar otro "método" (*Idem*). Pardo Bazán afirma: "Mi censura recae sobre el *modo*" (143). Este tiene que ver con que, en la novela galdosiana, como lo "esencial y lo accidental" (140) tienen igual relevancia, Galdós debería, según la escritora coruñesa, haber concentrado "la luz intrépidamente sobre las principales figuras" (140), pues, como en los cuadros, estas "deben cautivar la atención, quedando las otras en un lugar accesorio" (*Idem*). Valle-Inclán no hizo ninguna recomendación y, aunque no llegó a exponerlo tan claramente como doña Emilia, lo cierto es que la sintonía de opiniones, como puede observarse, resulta clara.

Casi todos los críticos coetáneos a la publicación de la novela galdosiana mantienen una constante en cuanto a la transformación del protagonista: esta viene de la influencia determinante de Leré, de la que está prendado, lo que pone en entredicho la auténtica conversión de Ángel. Valle-Inclán, en esa misma línea, considera que Guerra es "arrancado por el amor de una monjita a las logias masónicas y puesto en el camino de la santidad" (145), pero subraya que, aunque es "difícil [...] describir los remordimientos, deliquios y visiones de un liberal revolucionario" (*Idem*), cree que el protagonista no es falso, sino "verosímil" (*Idem*). Y aprecia en él "un cierto *realismo superior*" (*Idem*), en un sentido muy parecido al que había expresado Ramón Perés en su reseña, donde aseveraba: "un hombre excepcional [...] tipo representativo de toda una clase de hombres [...] los exaltados [...] no vencen, son vencidos [...] distan de ser vulgares [...]. Son hombres de imaginación, superiores al vulgo" (109), aunque carezcan de "sentido crítico, o cuando menos [de] sentido práctico" (*Idem*).

Es decir, un ser por encima del héroe prosaico cultivado por un realismo mostrenco, circunscrito a la copia, porque Guerra y el Orozco de *Realidad* son para Valle-Inclán:

> [...] los primeros apóstoles de una religión *nihilista* [...] basada en el evangelio [...]. Son dos bienaventurados heterodoxos, dos iluminados que creen conocer el verdade-

> ro significado de la predicación del *hijo de Dios*. Sus manos y su corazón están siempre abiertos: su vida es una constante práctica del bien (147).[3]

Esta postura de los dos personajes galdosianos será vinculada por José Yxart en una reseña, dos días posterior a la de Valle-Inclán, a "las nuevas ideas de la generación actual" y a "todas las aspiraciones coetáneas" (152) contrarias al materialismo imperante en la sociedad española contemporánea a la novela, tal y como expresa su protagonista, Ángel, y menciona el crítico tarraconense: "las personas que hacen gala de proscribir todo lo espiritual me son odiosas. Los que no ven en las luchas de la vida más que el triste pedazo de pan y los modos de conseguirlo, me parecen muertos que comen" (Pérez Galdós, 2009: 141).

Si bien el quijotismo del protagonista fue señalado por Perés, Pardo Bazán, Ortega Munilla y Soriano, ni Yxart, ni Clarín, ni Valle-Inclán mencionan el parentesco de Ángel Guerra con el héroe cervantino. No obstante, el autor de las *Sonatas* destaca, como Perés, Pardo Bazán e Yxart, la importancia del tratamiento psicológico, cuyos aspectos "rayan tan alto, y son, por decirlo así, la entraña" (145).

Finalmente, un lúcido Valle-Inclán descubre en la novela de don Benito algo a lo que ningún crítico del momento llegó a referirse: "un profundo simbolismo" (147). Y, aunque ciertas afirmaciones de Yxart, ya comentadas, podrían situarse en una similar órbita de pensamiento, lo novedoso es que nadie se atrevió a considerar al revolucionario arrepentido, luego "encarnación del más puro amor humano, el fanático de las virtudes sociales, el Amadís de Gaula de la caridad" (147), representante de "la santidad librepensadora y francmasónica" (*Idem*).

En lo que se refiere a *Tristana*, novela que había tenido una escasa recepción crítica,[4] hay que señalar que fue reseñada por Valle-Inclán —"*Tristana* novela de D. Benito Pérez Galdós"— en las páginas de *El Correo Español*, diario carlista, el 27 de noviembre de 1892. No hay duda de que, a través de sus afirmaciones, don Ramón manifiesta su preferencia por la nueva entrega galdosiana, que se ciñe a un solo asunto y es bastante menos extensa que *Ángel Guerra*. De hecho, en referencia a su anterior novela, de 1891, señala ahora que la "facilidad extraordinaria de Galdós para crear tipos y caracteres" (1892: 2)[5] fue tomada por los críticos y por él mismo, aunque no lo expresase directamente en aquella reseña, como una prueba de que aquel "empezaba a mostrar algo de *viciosidad*, que como en las plantas, era exceso de lozanía" (*Idem*).

3. Nótese que Perés había escrito: "Ángel Guerra es un apóstol de la caridad, del evangelio puro" (153), practicante de un "anarquismo benéfico" (154).

4. Lo que lamentaba Leopoldo Alas en *Las Provincias* (15/6/1892): "no ha obtenido la atención que merece, por parte de la crítica" (Alas, en Sotelo, 2005: 371). Y Emilia Pardo Bazán también lo había constatado antes: "cayó [...] como en un pozo, rodeada de sepulcral silencio" (1892: 77).

5. Cito, y en adelante, por el texto periodístico.

En las líneas dedicadas a la novela protagonizada por aquel santo laico, Valle-Inclán intentaba disimular un tanto su censura sobre el "largo desfile de clérigos hambrones, de familias entrampadas, de labradores toledanos, de monjitas inspiradas, de enfermos visionarios, de mendigos harapientos y maleantes que pueblan los tres tomos de *Ángel Guerra*" (*Idem*). Pero, ahora, en la de *Tristana*, destaca, por el contrario, que "el primer mérito del libro" (*Idem*) es precisamente que, en su nuevo hacer, don Benito se muestra "sobrio, rectilíneo, marcha directo al fin, sin detenerse en digresiones episódicas" (*Idem*).

El joven crítico alaba, pues, la flamante novela del maestro canario no solo por la limitación numérica de los personajes, sino también por la sobriedad de la acción, a la que califica de "sencillísima" (*Idem*). Lo que justifica Valle-Inclán amparándose en que esa trama "redúcese [...] a las historia de unos amores vulgares que ni sufren grandes contrariedades, ni tampoco constituyen un idilio poético y venturoso, amores terminados a la postre por la amputación de una pierna de la protagonista" (*Idem*). Sin embargo, aunque la acción no sea complicada, Valle-Inclán, en nexo con el lector, declara que "el interés no decae nunca" (*Idem*).[6]

Evidentemente, estos elogios se deben a que *Tristana* se adapta mucho más que *Ángel Guerra* a los cánones estéticos del gusto narrativo del reseñista. No solo eso: para él, la novela "es de todas las de Galdós la que más directamente marcha al fin que se propone" (*Idem*). Esta apología de la simplicidad de la acción, al contrario de la que protagoniza el converso revolucionario y una buena nómina de criaturas literarias, se ve acompañada de una cierta condena entre líneas de la abundancia de descripciones espaciales detectadas en *Ángel Guerra*. Realmente a Valle-Inclán solo le interesan estas si adquieren una determinada funcionalidad en relación con los entes ficticios. Por eso dice:

> La verdad es que estamos poco acostumbrados a que las dimensiones de una novela se ajusten al asunto; ordinariamente se emborronan muchas páginas por mero afán retórico, por lucir condiciones de pintor y de estilista, se describen días de luz y días de lluvia, puestas de sol y salidas de la aurora, que maldito lo que importan (*Idem*).

No está Valle-Inclán en contra de la "novela descriptiva" (*Idem*), como él la llama, pero la descripción debe medirse y dotarse de un significado, de modo que "siempre que se pinte debe hacerse con cuenta y razón" (*Idem*). Y, apreciando, como la moderna narratología, el ascendiente de la dimensión espacial en el estado de ánimo de las criaturas de ficción, expresa con rotundidad:

6. Afirmaciones deudoras de las de Fernández Villegas, Zeda: "la acción [...] es sencillísima [...]. A pesar de tanta sencillez, el libro no sólo no se cae de las manos, sino que sujeta al lector" (1892a: 1). Pardo Bazán, que dice no desaprobar "la sencillez de la trama" (1892: 79), considerará que esta "puede decirse que es nula" (*Idem*: 78).

> El conocimiento detallado del escenario, viene muy a cuento cuando este influye despertando ideas o sentimientos en los personajes de una novela, porque la amenidad de los campos y la serenidad de los cielos, los negros muros de una cárcel, los tapizados de un salón, son grande parte, que el hombre se muestre alegre o triste, pero en los demás casos, toda descripción me parece no sólo inútil, sino perjudicial (*Idem*).

Además de los aciertos señalados en *Tristana*, don Ramón añade algo de capital importancia, relativo a sus preferencias, pues confiesa su "predilección por la [novela] psicológica tal como la practican P. Bourget y Tolstoy" (*Idem*), aunque, como es sabido, en un sentido estricto, las narraciones del autor ruso son muy distintas de las del francés en las cuales se elimina, prácticamente, el mundo externo.

La inclinación de Valle-Inclán hacia una novela que penetre en la interioridad de los personajes, que ve encarnada en *Tristana*, lo lleva a destacar que "las bellezas supremas del libro" están ahí y "no [...] en el estilo, sino en lo íntimo, en la esencia psíquica" (*Idem*). Por lo cual encomia lo "profundamente humanas [que] son las evoluciones porque pasa el espíritu de la mujer amante" y "lo gallardamente que están descritas" (*Idem*).[7] De modo que, a las alabanzas consagradas a la sencillez de la acción y a la parquedad descriptiva, el crítico agrega en su juicio la consideración de la novela galdosiana como un "estudio psicológico de un carácter de mujer" (*Idem*) y tilda a su protagonista, de ser "una criatura *neurótica* mezcla extraña de locura y razón. Apta para todo lo grande, inepta para todo lo pequeño y mezquino" (*Idem*).[8] Por eso "no puede adaptarse al formulismo del vivir vulgar y metódico" (*Idem*). Por tanto, para el joven crítico, esta falta de acomodación de la señorita de Reluz tiene su origen en la paranoia que define su carácter. No obstante, no achaca, al modo zolesco, las peculiaridades psíquicas de la joven a la herencia de su progenitora, contempladas por Fernández Villegas en sus comentarios de abril, aunque no de un modo tajante: "quizá lleva en sus nervios el germen maniático heredado de su madre" (1892b: 199).

Teniendo en cuenta que Tristana, al final de la novela, renuncia a todo idealismo adaptándose, ahora sí, a una existencia anodina, sometida a su marido, Valle-Inclán entra en una cuestión que causó cierta polémica. La interpretación de la novela que Ramón Perés hacía descansar sobre "la emancipación de la mujer" (1892: 4), el deseo de la protagonista y el fruto de su "imaginación exaltada [...] una especie de histerismo de la inteligencia" (*Idem*), fue rebatida por Zeda a

7. Fernández Villegas, en marzo, ya había destacado el "interés que despiertan las evoluciones por las que va pasando el alma de Tristana" (1892a: 1). Valle-Inclán, además, en referencia a la joven, citará el mismo texto de la novela que este crítico de *La Época*: "Su alma se desprende de todo lo terreno para moverse en el seno de la idealidad dulcísima" (1892: 2).

8. Zeda también había calificado la novela de "estudio psicológico" (1892a: 1) y Ramón Perés se había referido a la "vulgar neurosis" (1892: 4) padecida por la heroína.

favor del análisis psicológico —"estudio de un espíritu delicado", de "una mujer soñadora y desequilibrada" (1892a: 1)—. Para ello, este argumenta que si Galdós "hubiese querido penetrar en los obstáculos sociales" que se oponen a las ansias de independencia, no habría dejado cojo a su personaje, pues tal discapacidad supondría también un impedimento para que cualquier hombre ejerciese una profesión. Por tanto, para el crítico de *La Época*, es esta carencia física, no las leyes sociales, la que priva a Tristana de "realizar sus anhelos de emancipación" (*Idem*).

Más tarde, Emilia Pardo Bazán "cifra [...] el asunto fundamental" (1892: 85) de la novela galdosiana en el diálogo de la protagonista y Saturna en que se plantea la cuestión de la independencia económica femenina y, en consecuencia, de la libertad. El problema se solucionaría, según esta, si las mujeres, como los hombres, tuviesen acceso a las carreras para ganarse la vida. Doña Emilia afirma que los anhelos de Tristana se van al traste cuando aparece Horacio. Entonces, "la lucha por la independencia ya queda relegada a último término; puede decirse que suprimida" (*Idem*: 86). Es decir, esa posible defensa de la mujer con la que Galdós "nos dejó entrever un horizonte nuevo y amplio" (*Idem*: 88), luego, a medida que avanza el relato, desaparece, porque el autor "corrió la cortina" (*Idem*).

Leopoldo Alas atacó la reseña de la escritora coruñesa y discrepó de su interpretación de la novela. Para ella, "el asunto sería la esclavitud moral de la mujer", mientras que Clarín lo niega: "No creo que *Tristana* represente tal cosa" (2005: 372). Valle-Inclán, que escribe antes que Pardo Bazán y el autor de *La Regenta*, considera a la joven, cuya intimidad es finamente analizada por Galdós, una damnificada por el hecho de ser mujer: "Es una víctima de las faldas, las cuales la esclavizan al eterno prosaísmo de las tareas domésticas" (*Idem*). Es decir, con clarividencia, aúna esa doble interpretación de la novela: la sociológica, defendida por Perés, y la psicológica, que sostenía Zeda.

Valle se ocupa brevemente de otros personajes de la novela, sobre todo de don Lope, como lo habían hecho antes Ramón Perés y Fernández Villegas. Por lo que a él se refiere, el primero lo juzga un "Tenorio en decadencia [...] caballero a la antigua por cuyas venas corre la sangre de los personajes de Lope y Calderón" (1892: 4), y Zeda, una "especie de D. Juan Tenorio en decadencia" (1892a: 1), una "figura vaciada en el mismo molde de aquellos hidalgos de gotera [...] pobres como pordioseros, pero orgullosos como reyes, esclavos del honor convencional, pero libertinos como sátiros" (*Idem*: 2).

Ciertamente, Valle-Inclán tuvo muy en cuenta estas opiniones anteriores a la hora de emitir la suya sobre el personaje:

> Es un tipo de admirable verdad que recuerda por su modo de entender el honor, a aquellos hidalgos que juegan, parecido papel, en las comedias de Tirso y Lope. Capaz de dejarse morir de hambre antes de pedir dinero a un amigo, dispuesto a sacrificarse por lo que es suyo, no vacila en cambio en seducir y deshonrar a la huérfana que una madre moribunda le confía (*Idem*).

Pero, frente a Perés y Fernández Villegas, no ve como estos, que lo consideran un don Juan Tenorio, la ascendencia romántica zorrillesca en el personaje galdosiano. Valle-Inclán, como en el caso del marqués de Bradomín, protagonista y narrador de las *Sonatas*, la adscribe más bien al burlador de Tirso, por eso califica a don Lope de "seductor", si bien "averiado y viejo [...], una rara mezcla de bandolero y de *Quijote*" (*Idem*).[9]

No deja don Ramón de dedicar algunas líneas al estilo de *Tristana*. Encomia su "sabor tan castizo", que "recuerda, sin desmerecer, a nuestros buenos prosistas del siglo XVI y XVII" (*Idem*). Y, asimismo, un tanto exageradamente, declara que "el diálogo, aventaja a todas las demás novelas del autor; es sobrio, natural, sencillo, sin pecar nunca de chocarrero y pedestre" (*Idem*). Solo cayendo en "*minucias*" —dice— "pudiera encontrarse exceso de ingeniosidad y gracejo en los dos tortolicos enamorados; quizá también los dichos y las oportunidades de uno, se parezcan mucho a los dichos y las oportunidades del otro, como ecos de un mismo sentimiento" (*Idem*).[10]

En cuanto a *Las tormentas del 48* (1902), la reseña valleinclanesca apareció en *La Correspondencia de España*, periódico vespertino de ideología conservadora, el 6 de julio de 1902. Valle-Inclán estaba por aquel entonces en el ecuador de la treintena y su producción literaria había aumentado desde la década de los noventa, pues logró estrenar su drama *Cenizas* en el Teatro Lara el 12 de diciembre de 1899, escribir la novela *La cara de Dios*, basada en la exitosa zarzuela con libreto de Arniches, y publicar *Femeninas. Seis historias amorosas* (1895), no todas escritas en ese momento, y *Epitalamio (historia de amores)* (1897). Pero lo más significativo es que Valle-Inclán, cuando reseña el primer episodio de la cuarta serie galdosiana (*Las tormentas del 48*), ha madurado ya suficientemente su estética modernista, adelantada en sus relatos, para iniciar el ciclo novelesco protagonizado por Xavier de Bradomín. De manera que la *Sonata de otoño*, que lo abre, había salido a la luz el 5 de marzo de ese mismo 1902 (Hormigón, 2006: 312) y, según declara en carta del 23 de abril a su amigo Jesús Muruais, ya estaba preparando la *Sonata de estío* (Hormigón, *Idem*: 315), que publicaría en 1903.

Las tormentas del 48 gozó de una escasísima atención por parte de la crítica, mucho menor que la recibida por otras novelas firmadas por el escritor canario, de modo que la reseña que de ella hace el galaico adquiere un gran valor por su excepcionalidad. Tras calificar este primer episodio de la cuarta serie de "admi-

9. Nótese que Zeda había utilizado antes el adjetivo "averiado" (1892a: 2) para tildar al personaje galdosiano.

10. Francisco Fernández Villegas, tanto en *La Época* (27/3/1892) como en *La España Moderna* (abril de 1892), afirmaba, respectivamente, que si algo no se le antojaba "merecedor de elogios" era "la manera cómo hablan los amantes" (1892a: 2) y le parecía notar "esmero más cuidadoso en seguir el giro castizo de la frase castellana" en *Tristana* que en *Realidad*, hasta tal punto que: "Algunos párrafos parecen calcos de la prosa de Cervantes" (1892b: 198). Además: "un empeño, gallardamente vencido, de seguir, en lo que era estilo y dicción, la huella de nuestros buenos prosistas del siglo XVI" (Fernández Villegas, 1892a: 1).

rable relato" (1902: 5), Valle-Inclán confiesa el gran interés que le ha suscitado, pues lo ha leído "en pocas horas, sin descanso y sin fatiga" (*Idem*). Además, a la luz de sus palabras es fácil descubrir que lo comprendió muy bien en lo que se refiere a la naturaleza de la narración y a su interpretación, así como en cuanto a su protagonista, José García Fajardo.

Por una parte, en relación con lo primero, don Ramón considera que *Las tormentas del 48* son "las memorias amables, egoístas y burguesas de un muchacho muy despierto que ahorca los hábitos falto de vocación" (*Idem*). Y, en efecto, así es, lo que sin duda le agradaría, pues como "memorias amables" del marqués de Bradomín son identificadas, en la conocida "NOTA" que precede a su entrega inicial, las páginas de la *Sonata de otoño*, relatadas también en primera persona.

Por otra parte, subraya Valle-Inclán la diferencia entre este nuevo episodio y los que constituían las tres series anteriores: "*Las tormentas del 48* marcan una nueva manera dentro de los *Episodios*" (*Idem*). Sustenta esta afirmación en la evidencia de que, terminadas la guerra de la Independencia y la primera guerra carlista, "¡Son otros los tiempos!" (*Idem*) y, por ello, como sucedía en la realidad de 1848, en esta última narración histórica, "no hay heroísmos populares ni caudillos valerosos" (*Idem*). Por lo cual, este arranque de la cuarta serie, dice Valle, "recuerda más sus novelas como *Lo prohibido* que sus episodios como *Trafalgar*, *Zaragoza*, *Juan Martín*, *Zumalacarregui*, *Luchana* y *Montes de Oca*" (*Idem*).[11]

Además, cree —y es otra novedad— que lo que plasma Galdós en *Las tormentas del 48* es una mayor complejidad social: "La visión del medio social parece más amplia" (*Idem*). Entra en él en estos nuevos tiempos la aristocracia del dinero, odiada por don Benito, pero también por su crítico, inmerso por aquel entonces en un profundo pensamiento tradicionalista, aunque no se entregase todavía a una militancia política en el carlismo (Santos Zas, 1993). Así, dedica a esa reciente aristocracia, despojada de valores, un acerado párrafo con su característico y punzante lenguaje:

> Taifa de logreros y de agiotistas, que restaura y dora los más ilustres blasones en la oscuridad de una trastienda, y procura dar pátina a los nuevos con el humo de los incensarios en la paz de las sacristías. Aristocracia nacida de la vanidad y del expolio, que triunfa en la Bolsa y malbarata en la política (*Idem*).

Valle-Inclán subraya la "maravillosa visión del maestro" (*Idem*) con la que logra dar un paso más respecto a la primera, segunda y tercera series al construir, como en estas, espléndidas criaturas de ficción, pero ahora, además, al pin-

11. No habla don Ramón de memoria. Mi amiga y colega Margarita Santos Zas, gran especialista en su obra, me ha proporcionado el dato de que en su biblioteca, custodiada por la Universidad de Santiago de Compostela, figuran todos los episodios nacionales.

tar todo el abanico social, "en este último 'Episodio'", dice, Galdós "no se muestra solamente como prodigioso creador de hombres y mujeres. Resucita toda una sociedad" (*Idem*).

Por otra parte, los héroes de las series anteriores, precisa el reseñista, aportando otra nota de esa "nueva manera", son muy diferentes a Pepe Fajardo: "¡Qué lejos estamos del ingenuo y fervoroso patriotismo de Rafael [*sic*] Araceli, del noble y caballeroso entusiasmo de Salvador Monsalud, del romántico y juvenil ardimiento de Fernando Calpena! ¡Cómo ha degenerado la raza!" (*Idem*). Y con la observación de este deterioro, encarnado en el protagonista de la cuarta serie, Valle-Inclán se adelanta al juicio que la investigación literaria actual (Montesinos, 1973; Dendle, 1992; Ribbans, 1993; Rodgers, 1999; Penas, 2019, etc.) hace de García Fajardo como héroe negativo: "un muchacho listo, con cuatro libros en la cabeza, mucha ambición y muchas trampas", que llega a ser "rico y ennoblecido de la noche a la mañana" (*Idem*) por mediación de sus hermanos: un prestamista y una monja del convento de sor Patrocinio. El autor de *Divinas palabras* considera con acierto que Fajardo "parece el símbolo de esa aristocracia híbrida y rampante formada de aluvión, sin ningún prestigio tradicional e histórico y sin ninguna de las fieras virtudes populares" (*Idem*).

Valle-Inclán, lector atento y perspicaz, sabe llegar al significado profundo de *Las tormentas del 48* no solo al percatarse de que el relato "adquiere muchas veces un noble carácter de severidad moral y política", sino también al vislumbrar, como ha visto la crítica actual y preocupaba a su generación noventayochista, que "Acaso en [el episodio] se inicia por primera vez la decadencia del alma nacional" (*Idem*). Para el crítico, este declive no se ha detenido, pues hace un paralelismo entre la España de 1848 y la de su momento histórico a través del simbólico protagonista de la novela, cuya nefasta herencia permanece y del que dice: "Yo lamento que hubiera perdido en Roma la gracia de Dios y ahorcado los hábitos, porque el ex seminarista nos regaló con tan larga y lucida descendencia, que apenas hay español con prebenda, que no sea su hijo o cuando menos su yerno" (*Idem*).

Se atisba, también, en la reseña de Valle-Inclán una conexión entre los tiempos pasados y el presente de 1902, reciente la monarquía de Alfonso XIII y el Gobierno en manos del conservador Francisco Silvela, cuando alude a la pervivencia de esa joven nobleza, de la que formaba parte José Fajardo, que maniobra en la sociedad y ante cuyos abusos la población se muestra indiferente, sin reacción alguna, así como cuando alude a los alzamientos de los espadones en connivencia con una clase política que, como ellos, solo piensa en su propio beneficio:

> Con la nueva aristocracia que se forma, comienza la lepra que nos devora hoy. El vampirismo de los poderosos y la indiferencia del pueblo. Los motines, las asonadas, los pronunciamientos que estallan todos los días son únicamente obra de los generales y de políticos despechados, ávidos de medro personal (*Idem*).

La fuerza creadora y la capacidad de evocación de Galdós son encomiadas, finalmente, respecto a los personajes históricos que ni siquiera llegó a conocer, pero cuyo retrato resulta muy convincente al lector de 1902: "Las gentes del 48 —escribe Valle— comparecen a nuestra vista con los mismos cuerpos y almas que tuvieron" (*Idem*).

Valle-Inclán termina su reseña alabando el talento del autor de este primer episodio de la cuarta serie: "Me inclino ante el maestro", quien "sólo con los sentidos perecederos crea la obra inmortal" (*Idem*).

Analizadas las apreciaciones del autor de los esperpentos sobre las tres novelas de don Benito, convendría adscribirlas a un determinado tipo de crítica. De seguir a Alfonso Reyes (1983), varias fases "propiamente críticas" son las que "se enfrentan con los productos literarios determinados": impresionismo, exégesis y juicio, las cuales, aunque "pueden separarse teóricamente [...] en realidad andan mezcladas y aun se auxilian entre sí" (1983: 19). Podría aplicarse a las tres mencionadas reseñas de Valle-Inclán la segunda fase, el impresionismo, para Reyes "campo de la crítica independiente" y "respuesta a la literatura por parte de cierta opinión limitada y selecta" (20). Hoy cabría identificarla con la recepción inmediata, el trabajo del *crítico* o los *críticos públicos*, así denominados por Northop Frye (1991: 22, 26), si bien no de forma categórica porque don Ramón se aleja con frecuencia de esa "manera caprichosa y emocional" propia del impresionismo (Reyes: *Idem*) y se adentra en una mayor objetividad, aunque no se trate de una fase propiamente académica o investigadora que caracteriza a la exégesis.

Estas tres reseñas a las que nos estamos refiriendo son amables y generosas, y en ellas Valle-Inclán utiliza términos elogiosos para con Galdós en cuanto a su magisterio y categoría literaria. Así: "maestro" (Sotelo, 1990: 146; 1902: 5), "insigne autor" (Sotelo, 1990: 146), "primer novelista español" (Sotelo, *Idem*: 147) o "nuestro gran don Benito" (1902: 5), lo cual obedece a una sincera admiración hacia él.

El joven crítico en las palabras dedicadas a *Ángel Guerra* no se atreve a molestar al maestro con alguna valoración negativa, aunque no evita, como hemos visto, declarar que si refrenase su capacidad creadora sería mejor literato. Sin embargo, en la reseña de *Tristana*, encomiando y defendiendo ahora el buen hacer del maestro, indirectamente, por contraposición, pone en evidencia los defectos de la novela anterior en un velado ataque. Sin duda, la crítica al relato protagonizado por la señorita de Reluz que le da título bebe en varios aspectos, tal y como puede comprobarse en la repetición de palabras y argumentos, de otras que la precedieron.

En cuanto a *Las tormentas del 48*, un Valle-Inclán más maduro en edad y experiencia literaria, que descubre las diferencias y novedades frente a los episodios de las tres primeras series, nos da su reseña más granada y, tal vez, la atenta lectura de la novela despertase en él, sirviéndole de estímulo, su interés creativo por la época isabelina, examinada con cáustico y demoledor escalpelo en *El ruedo ibérico*.

A mi entender, el lector de hoy debe apreciar en sus justos términos la calidad de las reseñas de Ramón del Valle-Inclán a las tres novelas de Benito Pérez Galdós porque sus análisis y juicios son certeros, e incluso se adelantan a otros posteriores, demostrando con ello su agudeza crítica.

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (1981). "Revista literaria. *Ángel Guerra*. La cantidad y la duración. Lo que da unidad al libro de Galdós. Psicología y lógica". *Los Lunes de El Imparcial* (5 de octubre), p. 3.

— (1892a). "Como gustéis (De España)". *Las Novedades* (12 de mayo).

— (1892b). "*Tristana*". *Las Provincias* (15 de junio).

Café con Gotas (Semanario Satírico Ilustrado), ed. del Grupo de Investigación Galdosiano, dir. Margarita Santos Zas, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Dendle, Brian J. (1992). *Galdós y la novela histórica*. Otawa: Dovehouse Editions Canada.

Fernández Villegas, Francisco [Zeda] (1892a). "Autores y libros. *Tristana* por B. Pérez Galdós". *La Época* (27 de marzo), pp. 1-2.

— (1892b). "Impresiones literarias". *La España Moderna*, xl (abril), pp. 193-200.

Frye, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Iglesia Feijoo, Luis (1981). "Valle-Inclán y Galdós". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 6, pp. 79-104.

Lissorgues, Yvan; Botrel, Jean-François (eds.) (2005). *Obras completas. Artículos (1891-1894)*. Vol. viii. Oviedo: Ediciones Nobel.

Montesinos, José F. (1973). *Galdós*. Vol. iii. Valencia: Castalia.

Ortega Munilla, José (1891). "*Ángel Guerra*". *Los Lunes* de *El Imparcial* (6 de julio), p. 3.

Pardo Bazán, Emilia (1891). "*Ángel Guerra*". *Nuevo Teatro Crítico* (agosto), pp. 19-63.

— (1892). "*Tristana*". *Nuevo Teatro Crítico* (17 de mayo), pp. 77-90.

Penas, Ermitas (2019). "Introducción". En: *Episodios nacionales. Cuarta serie*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. xv-liv.

— (2021). "*Ángel Guerra* de Benito Pérez Galdós: recepción crítica, investigación literaria y lectura de Emilia Pardo Bazán". En: Díaz Lage, Santiago, *et al*. (eds.). *Et Amicitia et Magisterio: estudios en honor de José Manuel González Herrán*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Santander: Real Sociedad de Menéndez Pelayo, pp. 477-490.

Perés, Ramón D. (1891). "*Ángel Guerra*. Novela de Benito Pérez Galdós". *La Vanguardia* (20 de enero), pp. 4-5.

— (1892). "*Tristana* por Benito Pérez Galdós". *La Vanguardia* (23 de marzo), pp. 4-5.

Pérez Galdós, Benito (2009). *Ángel Guerra*. Ed. de Dolores Troncoso. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.

— (2010). *Tristana*. En: Troncoso, Dolores (ed.). *Novelas contemporáneas*. Vol. x. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 3-160.

Philips, Allen W. (1979). "Galdós y Valle-Inclán: A propósito de un texto olvidado". *Anales Galdosianos*, 14, pp. 105-118.

Reyes, Alfonso (1983). *El deslinde: prolegómenos a la teoría literaria.* México: Fondo de Cultura Económica.

Ribbans, Geoffrey (1993). *History and Fiction in Galdós's Narratives*. Oxford: Clarendon Press.

Rodgers, Eamonn (1999). "The 'History' of José María Fajardo in the Fourth Series of Galdós's *Episodios nacionales*". En: *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno*. Exeter: University of Exeter Press, pp. 185-204.

Soriano, Rodrigo (1891). "Autores y libros. *Ángel Guerra*". *La Época* (16 de julio), p. 2.

Sotelo Vázquez, Marisa (ed.) (1990). *"Ángel Guerra" de Benito Pérez Galdós y sus críticos (1891)*. Barcelona: PPU.

Valle-Inclán, Ramón (1891). "*Ángel Guerra*, novela original de D. Benito Pérez Galdós". *El Globo* (13 de agosto), p. 3.

— (1892). "*Tristana*, novela de D. Benito Pérez Galdós". *El Correo Español* (27 de abril), p. 2.

— (1902). "*Las tormentas del 48*". *La Correspondencia de España* (6 de julio), p. 5.

Yxart, José (1891). "*Ángel Guerra*. Novela contemporánea por B. Pérez Galdós". *La Vanguardia* (15 de agosto), p. 6.

Zeda [véase *Fernández Villegas, Francisco*].

Benito Pérez Galdós: de la crítica literaria a la crítica política

María Isabel Rovira Martínez de Contrasta
Universitat de Barcelona

> Es muy cómodo decir: '¡la política, qué asco!', como pretexto para no intervenir en ella. Es como si una inundación invadiese los sótanos de una casa, y los inquilinos del piso principal se subieran al tejado diciendo: '¡Uf!¡Qué agua tan sucia!¡Yo no quiero mancharme secándola'! Y entre tanto el agua fuera reblandeciendo el solar y los cimientos... Pues yo no he tenido inconveniente en bajar al barro sin miedo a que me manche. El absentismo político es la muerte de los pueblos... El que por asco se aleja de la política, no merece ser hombre ni libre.
>
> Benito Pérez Galdós

> [...] Galdós, con todo su prestigio, con toda su posición, se lance a las luchas políticas con el fervor de los 20 años, y con el desinterés de un mártir [...].
>
> Enrique González Fiol

Trabajador infatigable, Benito Pérez Galdós colaboró asiduamente en *El Debate* entre los años 1871 y 1872, donde con su proverbial ironía y vehemente idealismo se dedica a la crítica política y a animar, desde sus páginas, al nuevo régimen democrático y a sus prohombres. Así, durante esta época, el cronista acude al Parlamento puntualmente para subsiguientemente informar de todo cuanto allí acontece a sus lectores, defiende acérrimamente el nuevo sistema, satirizando en sus hilarantes parodias a sus detractores montpensieristas, monárquicos condicionales, dinásticos legitimistas, republicanos, socialistas, isabelinos, carlistas y alfonsinos moderados. El tono paródico con el que el joven Galdós emprenderá su revisión política en *El Debate* se puede intuir ya en 1865, en las reseñas de época prerrevolucionaria que escribió en *La Nación* (donde también dejó crónicas de heterogénea temática: sobre música, teatros, religión y crítica literaria):

> ¡Qué felices son estos políticos vergonzantes! Verdaderos quijotes de la caballería andante oficial, derriban gigantes, alzan imperios y destruyen legiones, organizan un mundo sobre las ruinas del otro, flotando siempre en ese medio de vaga enajenación, en esa atmósfera de heroísmos soñados, de empresas acometidas, de agravios deshechos, en que se mece la imaginación de todos los locos (Shoemaker, 1972: 118).

El Debate fue fundado bajo el beneplácito y mecenazgo de Juan Prim y Prats, por y para la causa progresista, y con el compromiso de la defensa de la nueva monarquía parlamentaria de Amadeo I por parte de José Luis Albareda y de Galdós. El escritor, por entonces un joven de tan solo veintiocho años, era un férreo apologista del nuevo régimen, que simbolizaba la promesa incipiente de unas libertades largamente anheladas en el país, y por ello utilizó su pluma con maquinal constancia durante sus colaboraciones en este diario a lo largo del año 1871 (algunas más a lo largo de 1872), tanto para ensalzar con efusión a los protagonistas de la revolución de 1868, como para componer las más agrias invectivas contra sus detractores. La participación de Galdós era casi diaria durante esos años, y los objetivos del periódico, tal y como explica Chonon Berkowitz, eran muy concretos y definidos:

> Antes de finales de 1870 Albareda también fundó *El Debate*, un diario comprometido con Amadeo, y patrocinado y en parte financiado por el general Prim. Galdós fue nombrado redactor, y asumió sus funciones poco tiempo antes del misterioso asesinato de Prim y la llegada del príncipe italiano para gobernar constitucionalmente a los españoles. No era fácil dirigir un periódico dirigido por un hombre de criterio exigente como Albareda, pero Galdós afrontó la tarea con valentía y se desenvolvió meritoriamente. Además de ser editor, escribió numerosos artículos, todos sin firmar, sobre política, literatura y arte (Berkowitz, 1948: 69).

De hecho, Galdós dejó allí casi trescientas reseñas que se sucedieron a lo largo de 1871 y es relevante observar que, aunque la mayoría de estas crónicas políticas de *El Debate* no están firmadas, salvo contadas excepciones, sabemos que son suyas no solo por el testimonio del propio autor, sino también por el estilo lingüístico y el contenido que en ellas se glosa, inconfundiblemente del escritor. Asimismo, sus artículos en *El Debate* en ocasiones aparecen idénticos también en la *Revista de España*, y en otros casos, aunque no son reseñas iguales, son evidentes las similitudes entre el léxico que usa Galdós en ellas, así como lo son las analogías de sus opiniones sobre ciertos asuntos. Como ejemplo, véase la percepción que el cronista tenía de la que calificaba como bizarra y esperpéntica unión política que hicieron republicanos y carlistas:

> *Revista de España*
> El partido radical firme ante su propósito no se ha acobardado ante ningún desaire, no ha retrocedido ante ningún obstáculo moral. A la vez demagogo, cortesano y de-

voto, ha quemado el vil espliego de una incalificable lisonja en los altares del partido alfonsino, del carlista y del republicano: estos tres grupos van a salvar a la sociedad que peligra. Los ebrios comunistas de ayer, que hallaban altamente liberales los procedimientos de Delescluze y Dombrowsky; los fanáticos trabucaires de D. Carlos que varias veces han ensangrentado el suelo navarro y el vascongado en impotentes tentativas armadas; los aristócratas, que a pesar de su influencia territorial no han traído tres diputados en ninguna legislatura revolucionaria, y hacen una política femenil con cintas, flores y peinetas; los demagogos desahuciados, los alfonsinos sentimentales, los carlistas incultos y fanáticos son los que han de salvar esta sociedad que se desquicia y esta nación que se muere. Y todo, ¿por qué? ¡Porque el Sr. Sagasta ha sustituido en el poder al Sr. Ruiz Zorrilla! (Galdós, 1873: 131).

El Debate

El uno representa el carlismo en el apogeo de su modernísima resurrección: el carlismo, la vieja idea tiránica a cuyo lecho de muerte se acercó hace dos años la anarquía para darle con la leche de sus pechos un poco de vida galvánica: el carlismo, la política profanadora del confesionario, perturbadora hipócrita de las inocencias de nuestro hogar, explotadora de la piedad de nuestro inculto pueblo, que lucha hoy todavía con la conciencia de nuestra generación en el sagrado campo del corazón de nuestras esposas y de nuestras hijas; el carlismo, que todavía intenta convencer a la España democrática de que para ser católica es preciso ser absolutista; el carlismo, que se rebela indómito, rabiosa, contra la monarquía de la libertad, ofreciendo a la España de Alcolea el ideal de la España de Carlos II. El otro representa el republicanismo federal, en la plenitud de su vertiginoso despecho presente; el republicanismo federal, la locura del liberalismo, la utopía insensata de la patria sin cohesión, la utopía socialista del jornalero rey, del orden sin autoridad, de la propiedad sin orden. Ambos sonríen grotesca y pérfidamente [...]. Si ese cuadro prueba al mundo que, en efecto, somos esa España, somos ese cura, ese demagogo, ese consorcio infausto y repugnante, sin más propósito que disolvernos, y el mundo va a creer que la capital natural y legitima de España es Fez o Mequinez! (Galdós, 1871: 18710178).

Este rechazo visceral a los coaligados absolutistas y federales y el temor ante las funestas consecuencias que la escisión del partido progresista podía tener para el destino de país son dos de las ideas más recurrentes que Galdós dejó en *El Debate*, pero no las únicas. Tal y como recoge María del Pilar García Pinacho, parte del compromiso que el escritor tenía con Albareda y Prim, y quizá uno de sus mayores cometidos en las crónicas de *El Debate*, era la consolidación del nuevo monarca Amadeo I:

El Debate nació con y para la monarquía amadeísta por iniciativa de Albareda y con dinero de Prim y, desde su primer número, publicado el 16 de enero de 1871, hasta el 6 de octubre de 1872 se editó bajo la dirección de Benito Pérez Galdós. Si extraño re-

> sulta que el maestro olvidara en sus memorias otros trabajos dentro del periodismo, lo es aún más la omisión de este diario, porque su ideología pro-amadeísta es evidente en la redacción de Amadeo I.
> [...]
> Más personales y directas son estas impresiones que recoge Víctor Gabirondo:
> "No se me olvidará —solía decir Galdós— la fundación de aquel periódico del General Prim; fue cosa de sueño. Albareda le habló al General. El General escuchó. Volvió a hablar Albareda... De pronto, Prim, con aquellos movimientos rápidos que tenía, abrió un cajón de la mesa, sacó un fajo de billetes, y entregándoselos a Albareda, le dijo:
> —Vamos a ver ese periódico.
> Y lo vimos —decía don Benito— y triunfamos con él. Éramos redactores —añadía el maestro— Núñez de Arce, López Guijarro, Ramón Conesa, Ferreras y yo".
> [...]
> Los artículos de Galdós para *El Debate* son inéditos, ya que con firma sólo se le conocen dos, a pesar de que dijera refiriéndose a su labor en este periódico:
> "[...] fui redactor bastante tiempo. Sus columnas están llenas de trabajos míos. Hice innumerables artículos de política, de literatura, de arte, de crítica" (García Pinacho, 1998: 162).

Este esfuerzo por prestigiar a Amadeo I en las reseñas de Galdós son parte del gran y principal objetivo que más se reitera en los trabajos del autor en *El Debate*, que es, en esencia, ensalzar al nuevo régimen democrático, y que en ocasiones se traduce en promover la constitución, al rey o la coalición progresista, o bien en desacreditar a los ingentes y heterogéneos enemigos de la monarquía parlamentaria. Aunque las metas de Galdós en *El Debate* fueran preexistentes a su producción periódica, las motivaciones que le llevaron a realizar esta colaboración en el diario eran parte del idealismo perenne que le atribuye Enrique González Fiol (aquí, ya en su etapa de madurez) en *Conversaciones* y que recoge en edición Adolfo Sotelo Vázquez:

> ¡Entonces, entonces comprendí a Galdós político! Ese Galdós tan grande, tan inmenso que no cabe en la limitada inteligencia de espíritus acostumbrados a tratar solamente con políticos farsantes: de esos espíritus que no comprenden que Galdós, con todo su prestigio, con toda su posición, se lance a las luchas políticas con el fervor de los 20 años, y con el desinterés de un mártir...! (Sotelo, 2021: 68-69).

Así, inspirado en las posibilidades que ofrecía la libertad adquirida tras la caída del absolutismo de Isabel II en 1868, Galdós se consagra, párrafo a párrafo, en defender la nueva monarquía parlamentaria y las instituciones democráticas largamente soñadas por el país, a veces con inmisericordes invectivas contra sus detractores que, con nombre propio, serán protagonistas de sus reseñas y otras, con vehementes panegíricos a sus aliados. Entre la ilusión, la incertidum-

bre y la inestabilidad propias de los altibajos del periodo convulso posterior a la obra revolucionaria, Galdós vuelca candorosamente todo su talento artístico al servicio de la consolidación del nuevo régimen, y el proverbial idealismo galdosiano inunda las páginas de estos trabajos en *El Debate*, sobre el que mucho más tarde hablará el propio escritor:

> Lo de menos es para mí esta serie de disgustos, el trabajo que me da el cumplimiento de mis deberes políticos... Si fueran útiles para mis ideales y para mi patria... Se ha dicho que daba pena verme en el disuelto Congreso, levantándome de mi asiento para pedir votación nominal en los debates... Qué concepto tendrán esas gentes de lo que es el deber político. Porque no cumplimos todos como debemos; porque no intervienen en política los que pueden purificarla y encauzarla, está España dominada por ignorantes y por malhechores que andan sueltos porque disponen hasta de la Justicia. Es muy cómodo decir: "¡la política, qué asco!", como pretexto para no intervenir en ella. Es como si una inundación invadiese los sótanos de una casa, y los inquilinos del piso principal se subieran al tejado diciendo: "¡Uf! ¡Qué agua tan sucia! ¡Yo no quiero mancharme secándola!". Y entre tanto el agua fuera reblandeciendo el solar y los cimientos... Pues yo no he tenido inconveniente en bajar al barro sin miedo a que me manche. El absentismo político es la muerte de los pueblos... El que por asco se aleja de la política, no merece ser hombre ni libre (Sotelo, 2021: 68-69).

Como se ha visto, el primer cometido de esa misión propagandística de Galdós es ayudar a promover y afianzar la autoridad del nuevo monarca, tal y como explican Dolores Troncoso y Salvador García Castañeda: "Entre los años 1870 y 1872 en los que, tras la regencia interina del general Serrano durante su periodo constituyente, reina Amadeo de Saboya, Galdós colabora en el periódico progresista *El Debate*, que apoyó sin reparos al nuevo rey" (Troncoso, 2012: 12). Además de consolidar a Amadeo I, Galdós refiere a sus lectores cuáles deben ser las tres obras primordiales del nuevo sistema, y en las que el joven articulista insistirá una y otra vez durante toda su colaboración en *El Debate*:

> Ayer rendimos sincero tributo a nuestros hábitos de franqueza confesando la gravedad de la actual situación gubernativa, y excitando a las autoridades de nuestros partidos a refrenar las impaciencias, a desvirtuar los dañosos manejos y a triunfar de los perturbadores apasionamientos de las entidades secundarias que bullen en su seno, y que a las veces suelen hacer el triste efecto del grano de arena que con su imprevista interposición paraliza el movimiento de una gran máquina [...].
>
> Apresurémonos, sin embargo, a protestar previamente que hoy como siempre hablamos sin género algunos de pretensión, sin aspirar siquiera, ni en poco ni en mucho, al menor privilegio de intervención, a decir algo sorprendente y nuevo. El pensamiento que lisa, breve y llanamente vamos a exponer tiene ya, sin duda, larga fecha en la opinión pública, es tan viejo como lo es por desgracia el progresivo empeoramiento

> de la Hacienda de España, y viene desde hace bastantes años estando en la conciencia de todos los hombres imparciales. No hay, pues, otro mérito en nuestra enunciación que el de la oportunidad, y conste que somos los primeros en reconocerlo.
>
> Dicho esto, sentado este exordio de necesidad, entremos en materia.
>
> Cada día que pasa, y a medida que los sucesos se precipitan, se hace más fundada y lógica la afirmación del concienzudo hombre político que definió, por decirlo así, la grande obra revolucionaria diciendo que estaba encargada de hacer tres cosas fundamentalmente, a saber: una Constitución, un rey y un presupuesto (Pérez Galdós, 1871: 18710004).

Galdós atribuye a este nuevo rey grandes cualidades, como la moderación, la racionalidad y la templanza; de hecho, ya en 1865, en sus colaboraciones en *La Nación*, el joven alababa a Amadeo, al que ahora ensalza incansablemente como un gran devoto de las instituciones democráticas, cuyo mayor anhelo es ver a España consolidada como un país libre. A propósito de este panegírico al rey, Galdós explica a sus lectores una y otra vez que el mayor objetivo de la nación, tras la Gloriosa, debe ser prestigiar la monarquía parlamentaria y debilitar iniciativas absolutistas, y por ello suplica a los políticos que soslayen intereses particulares, envidias y rencores en aras de una cuestión tan elevada como el futuro del país:

> Nuestra primera aspiración se dirige a procurar que la monarquía recientemente fundada, adquiera toda la robustez, todo el prestigio, toda la fuerza que son necesarias para que el país desarrolle su amparo sus fuerzas vitales; para que las conquistas que en todas las esferas ha hecho el espíritu moderno, sean positivas, sean verdaderos hechos en nuestra vida y nuestras costumbres. Este debe ser el principal fin de los partidos liberales, fin de inmensa gravedad, que si fuera desatendido y postergado por intereses secundarios nos llevaría a grandes desastres o tal vez a una vergonzosa y criminal catástrofe. Para defender la monarquía del XVI de Noviembre no partimos únicamente de las nobles prendas y no comunes virtudes adorno de los príncipes que hoy ocupan el trono de Castilla, confesados por amigos y adversarios; nos mueve el firme convencimiento de que si, lo de lo que el cielo no permita, el egoísmo de los partidos, la ciega ambición de los hombres políticos, las preocupaciones de las clases altas, la superstición del vulgo en unión con las fuerzas demagógicas y socialistas, la destruyera, la nación pasaría por los trances más horribles y bochornosos por que puede pasar un pueblo (Pérez Galdós, 1871: 18710004).

Aunque los proyectos y las ilusiones puestas en el nuevo sistema por el joven escritor no resultarán, y Amadeo I acabará abdicando, Galdós nunca desistirá del compromiso adquirido con Prim y Albareda. Otra de las fijaciones del articulista durante este periodo en *El Debate* es la promoción de la nueva constitución, cuya defensa era también uno de los tres grandes objetivos del diario, y

Galdós asegura a sus lectores que para ello también el monarca juega un papel esencial, que hasta ahora ha cumplido a la perfección: "Siga el rey Amadeo el camino que su lealtad le señala y que tan notablemente ha emprendido; siga practicando la misión constitucional con la sinceridad que todos le reconocen y que tanta popularidad le ha conquistado, y el tiempo hará lo demás" (Galdós, 1871: 18710004). De hecho, el cronista de *El Debate* describe la constitución como el mayor logro derivado de la Gloriosa, y sostiene que esta nada tiene que envidiar a las naciones más libres del mundo:

> La Constitución de 1869, esa obra sabia y regeneradora, inspirada en el patriótico, ilustra sentimiento de un alto espíritu de transacción, de concordia, de avenencia entre las parcialidades del gran partido monárquico-liberal, es el mejor y más hermoso timbre de la revolución de Setiembre. Nada tenemos ya que envidiar, por ella, a los pueblos más libres del mundo. Y por nuestra parte, lo confesamos con voluntario orgullo: cada vez los acontecimientos y las vicisitudes de la política nos ponen temor o pena en el ánimo, nos refugiamos en la lectura de sed preciosa el libro nacional, y de ella sacamos aliento, esperanza y con el provenir (Galdós, 1871: 54).

Asimismo, otra de las cuestiones que más inquieta a Galdós durante este periodo es la escisión del partido progresista, que tal y como temía el joven periodista eventualmente quedó dividida entre los radicales de Manuel Ruiz Zorrilla y los moderados de Práxedes Mateo Sagasta. En *El Debate* vemos que una y otra vez Galdós, entre la exasperación y el humor, atribuye esta separación más que a diferencias ideológicas, a las maquiavélicas confabulaciones de Zorrilla y sus ambiciones personales, al que calificará de díscolo y envidioso, y que acabará siendo uno de los más grandes protagonistas de sus hilarantes crónicas en este diario:

> El Sr. Ruiz Zorrilla padece una enfermedad moral incurable que le domina y le arrastra a pesar suyo. Dos sentimientos morbosos devoran su alma; uno confuso, mezcla informe de vanidad y la ambición; otro claro, concreto, de límites conocidos y que es triste patrimonio de todas las medianías. Hace mucho tiempo que entre el Sr. Ruiz Zorrilla y el Sr. Sagasta se ha levantado una barrera infranqueable: el Sr. Ruiz Zorrilla —llamemos las cosas por su verdadero nombre— el Sr. Ruiz Zorrilla siente en su corazón el agudo y mortificante acicate de la envidia. La vanidad lastimada, la ambición impaciente, la envidia azuzadora explican todos los movimientos oblicuos que en su breve, pero aprovechada existencia política ha realizado el actual presidente del Consejo de ministros (Pérez Galdós, 1871: 206).

De hecho, además de su incesante parodia a cimbrios, radicales, monárquicos condicionales, dinásticos legitimistas, montpensieristas, unionistas, republicanos, socialistas, isabelinos, alfonsinos moderados, carlistas y eclesiásticos, la sátira que ejerce sobre Zorrilla y sus acólitos es una de las fuentes de humor más

efectivas de estas crónicas, pues los llega a tildar de "ministerio de las envidias" (Pérez Galdós, 1871: 18710178). Lejos de ser un comentario puntual, la escisión del partido progresista llena casi todas las páginas de *El Debate*, y es que el joven Galdós insiste en que, de cumplirse esta separación de la coalición revolucionaria, la ruptura de la monarquía parlamentaria y del nuevo régimen será inevitable:

> Como siempre hemos hecho la política de la franqueza, y no hemos ocultado nunca la verdad de las cosas, decimos hoy que en los actuales momentos se halla la situación bastante debilitada, y que sin esfuerzos de patriotismo e inteligencia por parte de los hombres más influyentes de todas las fracciones, el estado grave podrá trocarse en peligrosísimo, comprometiendo grandes intereses nacionales [...].
>
> Bullen en el seno de los partidos individuales de última fila, que en ninguna sociedad política, sana y viril deben ser sospechosos de los sucesos, sino someterse á los movimientos que la inteligencia y el prestigio de los hombres públicos de primera importancia determinan con su palabra o con su ejemplo. Si por apatía de quien debe y puede impedirlo, las eminencias menudas se imponen hasta el punto de hacer prevalecer sus pasiones sobre el bien público, no es posible una política regeneradora y fecunda. Deber es de los hombres que han figurado a la cabeza de determinados partidos cortar este mal, reduciendo a sus justos límites la actividad bulliciosa de los que comprometerían la mejor de las causas con su imprudente conducta (Pérez Galdós, 1871: 5).

De entre estas "imprudentes conductas" que amenazan a la monarquía parlamentaria, como ya se ha visto en relación con los artículos de Galdós en *La Revista de España*, el escritor considera como una de las más nocivas y perniciosas el encumbramiento de lo que califica como la esperpéntica y bizarra unión entre republicanos y carlistas. Y es que, enemigo autoproclamado de los extremos y gran propulsor de la paz, la libertad y la estabilidad, nada inquieta más al joven que la amenaza, siempre latente, de una vuelta a la tiranía de los absolutismos o una precipitación del país hacia la demagogia, sugerido por el auge de estas coaliciones inverosímiles que él siempre calificará de irracionales, y contra las que *El Debate*, como explica Yolanda Arencibia, es "una voz adelantada contra las políticas radicales" (Arencibia, 2020: 116):

> Hace tres días, aquella pavorosa, aquella tremenda coalición oposicionista que de la crisálida del sufragio público vino al Congreso convertida en el cauteloso, en el amenazador acuerdo parlamentario que pretendió hacernos temblar las carnes, se cambió en el triple, encarnizada gresca en que figuraron el irreflexivo federalismo por boca del Sr. Figuera, el indómito tradicionalista por boca del Sr. Nocedal, y el impenitente moderantismo por boca del Sr. Jove y Hevia.

> Los republicanos detestan en el ejército la institución, y los carlistas las circunstancias. Los unos son enemigos del derecho y los otros del hecho. Por eso es un espectáculo que mueve a risa ver a unos y otros pidiendo con ejemplar candor la reducción del ejército, al mismo tiempo que se ponen de acuerdo en sus reservados conciliábulos para trazar los planes de la indispensable insurrección veraniega (Pérez Galdós, 1871: 206).

De hecho, la preocupación por una subversión contra el nuevo régimen por parte de un extremo u otro de esta coalición será una constante en los artículos del cronista, y según avanza en el tiempo su colaboración en *El Debate*, las reseñas de Galdós, inicialmente llenas de entusiasmo y efusión, decaerán en tono ante la sucesión incesante de infortunios y adversidades, como el auge de estas inverosímiles uniones de extremos antagonistas contra el partido progresista. Y es que, tras la conquista de unas libertades largamente soñadas por jóvenes liberales como Galdós, ávidos de democracia y progreso, la oportunidad era única y el momento, por efímero e irrepetible, no podía desperdiciarse. Igual que el articulista de *El Debate*, muchos periodistas se embarcaron en la defensa y protección de un régimen que parecía haber llegado como precursor de una regeneración profunda de la cultura española. A pesar de no ver nunca realizadas sus ilusiones, que llegaron a un abrupto fin en 1873, Galdós dejó en sus crónicas de *El Debate* una acérrima defensa a las nuevas instituciones liberales, una parodia hilarante a aquellos enemigos que las cuestionaban (montpensieristas, unionistas absolutistas, cimbrios, radicales, monárquicos condicionales, dinásticos legitimistas, republicanos, socialistas, isabelinos y alfonsinos moderados), y una súplica nunca satisfecha a los políticos para que desistiesen de incurrir en egoísmos y rencillas y se uniesen por un bien mayor, siempre en defensa del país al que con tanta veneración, desinterés y fervor quiso.

Bibliografía

Fuentes primarias

El Debate, sin título. (16-1-1871), n.º 1, p. 18710004.
El Debate, "EL ARTE COALICIONISTA". (11-3-1871), n.º 46, p. 18710178.
El Debate, "NI DE ENCARGO".(20-3-1871), n.º 79, p.20101.
El Debate, "MOMENTOS DE GRAVEDAD". (6-7-1871), n.º 142, p. 5.
El Debate, "UNA IDEA". (7-7-1871), n.º 143, p. 23087891.
El Debate, "FRATERNAL INTELIGENCIA". (2-9-1871), n.º 191, p.00206.
El Debate, "FUSIÓN BÓRBONICA-MONTPENSIERISTA". (14-12-1871), n.º 276, p.0054.
Revista de España, "REVISTA POLÍTICA INTERIOR". (25-4-1873), n.º 124, p. 131.

Fuentes secundarias

Arencibia, Yolanda (2020). *Benito Pérez Galdós*. Barcelona: Tusquets.

Chonon Berkowitz, Hyman (1948). *Pérez Galdós, Spanish liberal crusader*. Madison: University of Wisconsin Press.

Dendle, Brian; Schraibman, Joseph (1982). *Los artículos políticos en la Revista de España*. Madison: University of Wisconsin Press.

García Pinacho, María del Pilar (1998). *La prensa como fuente y subtema de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Pérez Galdós, Benito (2021). *Benito Pérez Galdós, conversaciones*. Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Sevilla: Renacimiento.

Shoemaker, William H. (1972). *Los artículos de Galdós en La Nación 1865-1866 y 1868*. Madrid: Ínsula.

Troncoso, Dolores; García Castañeda, Salvador; Luna, Carmen (2012). *La historia de España en Galdós. Análisis y proceso de elaboración de los Episodios Nacionales.* Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

Benito Pérez Galdós, los cuentos inverosímiles y la crítica literaria

Assunta Claudia Scotto di Carlo
Universidad de Nápoles Federico II

En una carta a Clarín de marzo de 1884, en la que se lamenta de la ineptitud de los críticos españoles ("hay cada sietemesino metido a crítico, que da a") y le cuenta también a su amigo el fracaso de *Las vengadoras*, la última obra teatral de Sellés, Galdós escribe:

> Qué lástima que no se puedan aquí decir las cosas claras, ¡y estas cosas y nombres! [...]. Ya pondremos en la novela esos y otros asuntos espinosos, los pondremos con sinceridad absoluta ¡y que vengan los Catones del veloz club a echárnoslas abajo en una noche! Bajo este punto de vista, los novelistas vemos compensados con grandes ventajas la oscuridad y la frialdad de nuestros éxitos. Parece como que [tachado: estamos] introducimos las ideas por medio de contrabando (2016: 101-102).

Este pasaje me parece interesante al menos por dos aspectos: el primero se refiere a la posibilidad que ofrece de subrayar la importancia de ciertos intercambios epistolares —con Clarín, con Emilia Pardo Bazán, con José de Pereda— como una valiosa fuente para reconstruir y comprender los asuntos crítico-literarios de su época; el segundo, a partir de la "índole esencialmente hipócrita del poema escénico", remite a la figura con la que Galdós representa el oficio de los novelistas. Ignorados por los supuestos críticos, que descuidan sus obras y, en ese sentido, las dejan en "la oscuridad" y en "la frialdad", los escritores pueden aprovechar esta falta de luz y utilizar sus novelas para contrabandear ideas, es decir, para introducir en las mentes de los lectores, pensamientos, palabras, imágenes, perspectivas y teorías que, en otros contextos y bajo otras formas, se considerarían "ilegales", es decir, inaceptables.

Con esta asombrosa imagen imprimida en la mente, junto con la idea tantas veces repetida por Galdós de la incompetencia e incapacidad de los presuntos críticos, demasiado atados a la moda francesa —de ahí la referencia a los Catones-censores del Veloz Club, la sociedad de recreo más en boga entre los nobles españoles—, me gustaría ofrecer, en estas páginas, algunas consideraciones sobre *Un tribunal literario*, una narración inverosímil publicada por primera vez

por el escritor en 1872.[1] Este texto, junto con *La conjuración de las palabras*, *La novela en el tranvía*, *El artículo de fondo* y *Aquél*, ha sido seleccionado para formar parte del volumen *Prosa crítica* de Galdós editado por Mainer. Las motivaciones de esta elección, insólita a primera vista, residen en la naturaleza ambigua de estos textos, que son, escribe Mainer, "productos anfibios de géneros afines y experiencias singulares de intertextualidad" (2004: xxx).

La doble índole de estos relatos, que se nutren de la suave liquidez de la invención narrativa y de la solidez de la reflexión crítica, se comprende mejor si se considera la actividad galdosiana en esos años: entre 1868 y 1872, en efecto, el escritor trata de dar forma a su ambicioso proyecto literario comparándose tanto con los grandes modelos europeos, como con la más o menos cercana tradición española. Por un lado, se dedicó a la traducción literaria de la novela *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, porque Dickens "con Manzoni, Víctor Hugo, Walter Scott y Balzac representa el mayor grado de perfección a que ha llegado la novela en nuestro siglo" (Pérez Galdós, 2004: 371); o reflexionó sobre la situación de la novela española en escritos de carácter más evidentemente teórico, como las *Observaciones sobre la novela española*, pero también a través de otros géneros textuales. Particularmente relevantes, aunque a menudo olvidados por los estudiosos, son, por ejemplo, los artículos sobre pintura y música y algunos prólogos que, como ha señalado Adolfo Sotelo Vázquez (2002: 18-23), desempeñan un papel fundamental para el desarrollo del discurso crítico literario. Sin embargo, el gusanillo de la reflexión, eternamente insatisfecho, se introduce también en la ficción narrativa: los primeros experimentos literarios, señala muy sutilmente Clarín, nos hablan de "esas dudas de conducta, esa impaciencia nerviosa que producen los intentos de una vocación que no se reconoce plenamente y con precisión" (2001: 29). El joven escritor, en esos años, parece entregado a una afanosa búsqueda del mejor camino que pueda llevar, a él mismo y al público, a esa tan anhelada moderna novela de costumbres (Montesinos, 1973: 113-119).

Y es precisamente en esta continua exploración de formas y mundos donde hay que enmarcar la composición de ciertos relatos cortos y, más en general, los experimentos con las formas breves de narrar. "El artista", escribe Emilia Pardo Bazán, "a no ser un prodigio de la naturaleza, no está condicionado para desempeñar todos los géneros con igual maestría", y Galdós, maestro en el reino de la novela, le parece incapaz de "redondear y encerrarse en un espacio reducido" porque "necesita desahogo, páginas y más páginas" (1891: 38). De manera análoga, el propio Galdós parece sostener una tesis similar en su *Prólogo* a los *Cuentos* de Fernanflor:

1. Un año antes, en 1971, se publicó sin firma y con el título *Una especie de novela*. Para reconstruir la historia del texto, véase: Peñate Rivero, 2001: 301-302.

> Pero la introducción del cuento en nuestros métodos literarios de trabajo no era empresa fácil, pues los escritores de acá propendíamos a las longitudes y a dormirnos sobre las cuartillas, sin duda porque la gran correa de nuestro idioma facilita el fraseo, y desarrollo verbal y éstos desatan, sin sentirlo, la sarta analítica de las ideas (2004: 224).

Más proclive a una escritura abundante y pausada, a Galdós, escribe Baquero Goyanes, "no le interesa realmente el cuento" como género narrativo (1992: 244); sin embargo, me parece que algunos de estos textos, quizá más que otros, pueden revelar una "tendencia crítica" (Pérez Galdós, 1962: 66), una voluntad de mantener unidas la rigidez de la reflexión teórica y la libertad absoluta de la creación artística. Los cuentos de Galdós han sido objeto de importantes reflexiones, que han investigado tanto los aspectos formales, como las relaciones con la más amplia producción narrativa, así como la centralidad de la imaginación.[2] Peñate Rivero, cuya investigación representa un punto de partida imprescindible para este trabajo, ha subrayado el vínculo entre *Un tribunal literario* y las *Observaciones sobre la novela* a partir de la centralidad de ciertos problemas que se abordan a través de diferentes estatutos narrativos. El "gran defecto" de los novelistas españoles, que el escritor reconoce en el *incipit* de las *Observaciones*, consiste en la hueca imitación de malos modelos, en su mayoría franceses: los escritores, en lugar de inspirarse en la realidad y en la sociedad española, utilizan "elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda", produciendo así una literatura de pésima calidad, muy parecida a un manierismo estéril que, sin embargo, satisface perfectamente el gusto "de un público frívolo en demasía" (Pérez Galdós, 2004: 10). En el relato que nos ocupa, este problema se plantea en forma de "*sketch* novelesco" (Montesinos, 1968: 35): dividido en cinco partes, *Un tribunal literario* es la historia, narrada en primera persona, de la lectura de un manuscrito, "naturalmente pobre y sin valor", en presencia de un grupo de personajes ilustres "de tanto peso y autoridad en la república de las letras" (Pérez Galdós, 2004: 33).

Galdós dibuja así una especie de espiral narrativa en la que el escritor crea un cuento centrado en, podríamos decir, la historia redaccional y editorial de un relato anterior a través de su primera lectura pública, la segunda redacción y, por último, su publicación. El auditorio, o más bien el tribunal llamado a juzgar el texto, está compuesto por cuatro individuos que son presentados por el escritor siguiendo el orden de sus respectivos discursos; el primero es su mecenas, el distinguido príncipe —más tarde transformado en duque—[3] Cantarranas, de-

2. Véanse sobre todo los trabajos de Mariano Baquero Goyanes (1992: 231-244), Alan E. Smith (1992), Enrique Rubio Cremades (1994: 67-78) y Julio Peñate Rivero (2001). Se remite a estos trabajos también para la reconstrucción de una más amplia bibliografía.

3. Véase Peñate Rivero (2001: 302), que explica esta variante en relación con la restauración. Sin embargo, duques y marqueses son personajes que aparecen también más vinculados a las novelas sentimentales.

fensor empedernido de cierta "novela sentimental", que inmediatamente le advierte: "Si no le pone ahí mucho lloro, mucho suspiro, mucho amor contrariado, mucha terneza, mucha languidez, mucha tórtola y mucha codorniz, le auguro un éxito triste, y lo que es peor, el tremendo fallo de reprobación y anatema de la posteridad enfurecida" (Pérez Galdós, 2004: 33). Sigue un minucioso retrato del príncipe-duque que revela fácilmente al lector que Cantarranas es la encarnación misma del subgénero novelesco que tanto le apasiona: su aspecto, su forma de vestir, su estilo de vida, sus gestos y su lenguaje delatan claramente su carácter simbólico. En correspondencia con la forma de novela que defiende y representa, es un personaje decadente, que vive en un mundo que ya no le pertenece y en el que intenta laboriosamente mantener la imagen de un pasado glorioso y honorable. Me parece interesante observar que algunos rasgos de este personaje volverán, muchos años después, en don Lope, verdugo y salvador de Tristana, que, igualmente, pertenece a un mundo ya desaparecido y decadente. En ambos casos, el narrador hace hincapié en la capacidad de mantener intactas las prendas de vestir a pesar del paso de los años y en la obsesión por la apariencia física, y asimismo subraya que ambos intentan escapar del inexorable paso del tiempo mintiendo sobre su edad: Cantarranas "ni a tirones pasaba de los treinta y nueve" (Pérez Galdós, 2004: 34) y don Lope "se había plantado en los cuarenta y nueve" (Pérez Galdós, 2016: 1355). Un último detalle hace referencia al nombre elegido para el ilustre mecenas, que contiene en sí mismo la alusión a las ranas y a su croar, monótono y siempre igual: Galdós, como suele hacer en sus novelas, aprovecha el recurso de los nombres parlantes para criticar, una vez más, este tipo de literatura. La connotación negativa del coro de las ranas se retoma, por ejemplo, en *La desheredada*, en el capítulo cuarto de la segunda parte, cuando Isidora se da cuenta de las terribles inclinaciones de su hermano Mariano y piensa: "Donde cantan las ranas, ¿qué ha de haber sino charcos y cieno?" (Pérez Galdós, 2016: 321).

Por otro lado, la insistencia en su indiscutible valor como crítico literario choca con sus juicios sobre la literatura:

> Para él, las novelas de Mad. Gemlis eran el prototipo, y siempre creyó que ni antiguos ni modernos habían llegado al zancajo de Mad. De Staël en su *Corina*. Non le agradaba tanto, aunque sí la tenía en gran aprecio, *La nueva Eloísa*, de Rousseau, porque decía que sus pretensiones eruditas y filosóficas atenuaban en parte el encanto de la acción sentimental. Pero lo que le sacaba de sus casillas eran *Las noches* de Young, traducidas por Escóiquiz; y él se sumergía en aquel océano de tristezas, identificándose de tal modo con el personaje, que a veces le encontraban por las mañanas pálido, extenuado y sin acertar a pronunciar palabra que no fuera lúgubre y sombría como un responso (Pérez Galdós, 2004: 36).

Al considerar superfluo y pretencioso todo lo que va más allá de la escritura de las pasiones del ánimo, el hombre revela la superficialidad de su pensamiento,

incapaz de entender, por ejemplo, el valor de la obra de Rousseau. El pequeño canon romántico, además, delata una particular propensión a un sentimentalismo lúgubre y a veces oscuro que había tenido cierta influencia en España, y en autores como Cadalso (Rubio Cremades, 1994: 74). El pasaje introduce también un particular juego de espejos entre la literatura y la vida: el hombre, en efecto, tras la lectura asumía una actitud similar a la del protagonista de la obra, y llegaba incluso a manifestar su afición al sentimentalismo en el lenguaje. Presumiendo de "la quincalla de figuras retóricas que sus autores favoritos le habían depositado en el cerebro" (Pérez Galdós, 2004: 36-37), Cantarrana solía transformar todos los árboles en cipreses y cada gallina en paloma; pero el clímax se alcanzaba en las ocasiones en las que nombraba Pamela a la criada y Clarisa a su lavandera, con una evidente e irónica alusión a las novelas epistolares y sentimentales de Richardson.

A pesar de su miedo, el escritor comienza a leer el primer capítulo del manuscrito: Alejo, el protagonista, es "un joven bastante feo, hijo de honrados padres, chico de estudio, de sanas y muy honestas costumbres, pobre de solemnidad, y bueno como una manzana" (Pérez Galdós, 2004: 37). Encerrado todo el día en su triste habitación, observa el mundo a través de una ventana hasta que su atención es captada por "otra cosa" (38), una dama que le parece hermosa y que pronto se convierte en una imagen fija en su imaginación, casi un *loco pensamiento* que le "derretía el cerebro":

> Si no la admiraba, la oía: tal poder tiene el amor que se vale de todos los sentidos para consolidar su dominio pérfido. Pero, ¡extraño caso!, jamás en el largo espacio de un trienio alzó la vista hacia el nido de Alejo, no llegó a observar aquella cosa fea que desde tan alto la miraba y la escuchaba con el puro fervor del idealismo (39).

Al mismo tiempo, la soledad del protagonista, la insistencia en la perspectiva desde lo alto y la fuerza de su sentimiento, idealista y puro hasta el punto de ser capaz de sobrevivir tan solo escuchando unas dulces notas, sugieren al atento lector el total desinterés de Alejo por la realidad. De hecho, justamente en este punto, el relato, apreciado hasta entonces por algunos miembros del tribunal, sufre un brusco cambio de tono:

> Añadamos que Alejo era miope: el estudio y las vigilias habían aumentado esta flaqueza que no le permitía distinguir tres sobre un asno. Felizmente, el autor de este libro goza una vista admirable, y por lo tanto puede ver desde la bohardilla de Alejo lo que éste no podía: la dama tal cual era en su forma real, despojada de todos los encantos con que la fantasía de un miope la había revestido; las máculas que le salpicaban el rostro, bastante empañado después de su quinto parto; podía advertir (y para esto hubo de reunir datos que facilitó cierta doncella) que para formar aquella sorprendente cabellera habían intervenido, primero Dios, que la creó no sabemos en qué cabeza, y después un peluquero muy hábil que sola, arregló a la señora. También

> hubo de notar que no era su talle tan airoso como desde las boreales regiones de Alejo parecía, y que la nariz estaba teñida de un ligero rosicler, no suficiente a disimular su magnitud. En cuanto al piano, juraría que la dama no tocó en tres años otra cosa que una que empezaba en *Norma* y acababa en *Barba Azul*, pieza extravagante que su inhabilidad había compuesto de lo que oyó al maestro; y por último, por lo que respecta al seno, sería capaz de apostar que... (39-40).

El autor del manuscrito rompe con el código sentimental e idealista del *folletín* y muestra una modernidad inesperada: a través del cambio de perspectiva, el texto propone una interesante centralidad de la mirada capaz de transformar los objetos que la rodean. Entre la ceguera y el idealismo, pues, no existe la menor diferencia, porque en ambos casos no se observa la realidad, sino que se reconstruye o, mejor dicho, se reinventa y se altera. La alternancia de voces y miradas, además, nos habla de una novela que se construye en torno a un multiperspectivismo capaz de representar la complejidad del mundo y la multiplicidad de interpretaciones.

Sin embargo, esta repentina ruptura de la narración no solo produce un evidente nerviosismo en Cantarranas, sino que también hace que el segundo miembro de la corte, la poetisa, revele su indignación. Ella, como todos los demás, es a la vez portavoz y encarnación de un discurso literario, en su caso "rabiosamente idealista", fuertemente moralizante, alejado de la realidad y de toda fealdad. La ironía del narrador no perdona ni siquiera a este juez que, señala, solía decir "*no se vive solo de pan*" para ocultar "su absoluta ignorancia en materia de guisados" (Pérez Galdós, 2004: 41), denunciando así su desinterés, pero también su total incapacidad para relacionarse con los aspectos más concretos y materiales de la existencia. En respuesta a sus acusaciones, que juzgan la obra indigna de un público de "*espíritus distinguidos*", el escritor, más deseoso de aprender que ofendido, le pregunta cómo desarrollaría ella misma la acción; y entonces la mujer empieza a reescribir la historia utilizando personajes, temas, rasgos estilísticos y lenguaje propios de la novela sentimental por entregas. La doncella amada por Alejo, que en el manuscrito era estatuaria y tenía una "gran cabellera negra" (38), se vuelve "muy poética", "rubia", "lánguida" —no es de extrañar que se parezca mucho a la poetisa—; también el escenario se transforma, y de un contexto urbano pasa a ser inevitablemente bucólico. El amor entre los dos jóvenes nace con la complicidad de un pequeño mensajero con alas y transcurre entre miradas y suspiros. Cantarranas, embelesado, no puede contener las lágrimas, y el escritor, tratando de utilizar un símil digno de tanta poesía, comenta torpemente la escena: "una lágrima se asomaba a sus ojos verdes, semejando viajera gota de rocío que se detiene a reposar en el cáliz de una lechuga" (43).[4] La poe-

4. El comentario es tanto más irónico porque reproduce de forma evidente una expresión utilizada poco antes por la propia poetisa: "una lágrima asomaba a sus ojos azules, semejando errante gota de rocío que se detiene a descansar en el cáliz de un jacinto" (43).

tisa propone también que el texto se abra al intercambio epistolar entre los dos jóvenes, para preparar al lector "los grandes aspavientos amorosos que han de venir después" (44).

La lectura del manuscrito se reanuda con la descripción de la desagradable pobreza de Alejo, de las penosas consecuencias de su miopía y de la tosquedad de su existencia: las nuevas quejas de la poetisa encuentran eco en el ya incontenible malestar del tercer juez, D. Marcos, escritor realista y símbolo de cierto realismo: "No está sino muy bien, magnífico, sorprendente. Pues qué, ¿todo ha de ser lloriqueos, blanduras, dengues, melosidades y tonterías? ¿Se escribe para doncellas de labor y viejas verdes, o para hombres formales y gentes de sentido común?" (Pérez Galdós, 2004: 45). El nuevo miembro del tribunal introduce un tipo de público diferente, mayoritariamente masculino y compuesto no por "espíritus elegidos" sino por personas ordinarias. El hombre, que había sido un escritor de novelas alumbradas por una realidad "desnuda", tiene predilección por lo feo y lo deforme: en sus páginas, comenta el narrador, alguien había contado "veintiocho jorobados, ochenta tuertos, sesenta mujeres de estas que llaman del partido, hasta dos docenas y media de viejos verdes, y otras tantas viejas embaucadoras" (46). El ilustre crítico, portavoz de una cierta idea de naturalismo y en evidente contraste con el modelo anterior, afirma que el objetivo del escritor debe ser "pintar la vida tal como es: repugnante, soez, grosera" (47). A petición del joven, él también ofrece una reescritura de la historia que acababa de escuchar y, tras suprimir el "insufrible" (48) pajarito, el mensajero del amor añadido por la poetisa y Cantarranas, inserta en el relato engaños, subterfugios y otras inmoralidades: Alejo, cuya fealdad se amplifica,[5] planea secuestrar a la dama que, mientras tanto, se ha convertido en una mujer caprichosa que ha tenido muchos amantes. El pobre escritor, pues, se encuentra así en medio de los dos modelos opuestos.

En este punto, criticando no solo a don Marcos, sino también a todas las versiones anteriores, interviene el último jurado ilustrado, el severo Severiano Carranza, defensor de una escritura erudita y fuertemente histórica:

> ¡Oh, extravío de las imaginaciones juveniles! ¡Oh, ruindad de sentimientos! ¡Oh, corrupción del siglo! ¡Oh, bajeza de ideas! ¡Oh, pérdida del buen gusto! ¡Oh, aniquilamiento de las clásicas reglas! ¿Hay más formidable máquina de disparates que la que usted escribió ni mayor balumba de despropósitos que la que esa señora y ese caballero han dicho? ¿En qué tiempos vivimos? ¿Qué república tenemos? Vaya usted, señora, a coser sus calcetas y a espumar el puchero, y usted, D. Marcos, a cuidar a sus hijos si los ha, y usted, joven, a aprender un oficio, que más cuenta le tiene cualquier ocupación, aunque sea ingrata y vil, que componer libro (Pérez Galdós, 2004: 53).

5. En la imaginación de don Marcos, el joven se vuelve "flaco, amarillo, cadavérico, con aspecto de loco o de brujo" (48).

El gran erudito nos ofrece una visión elitista de la literatura que considera las "groseras manos" de sus predecesores, "cocineros del pensamiento", indignas de preparar platos "que se sirven en el ágape de los dioses" (53). Después de presumir de su saber y de su cultura, Severiano Carranza ofrece a todos los presentes, en su opinión completamente inadecuados para la literatura, otra reescritura: la historia se sitúa ahora en tiempos pasados, Alejo se convierte en un "hidalgo de provincias" (55), la dama pertenece a una familia noble y el amor crece entre cartas e intercambios de poesías. Un relato de tal género, añade el implacable juez, no solo se inscribiría en una larga e ilustre tradición literaria, sino que también sería, sin duda, superior a todos los que "en lengua italiana o española se han escrito, desde Boccaccio hasta Vicente Espinel" (57).

Concluida también la tercera versión de la historia, la disputa literaria y el choque entre los modelos narrativos propuestos se convierten en un auténtico enfrentamiento físico, en una pelea real entre los jueces:

> No pararon los irritados combatientes hasta que D. Marcos no derramó sangre a raudales, rasguñado por la poetisa; hasta que ésta no se desmayó, dejando caer sus postizos bucles, y haciéndome en la frente un chichón del tamaño de una nuez; hasta que al duque no se le fraccionó en dos pedazos completos la mejor levita que tenía; hasta que Carranza no perdió sus espejuelos y la peluca, que era bermeja y muy sebosa (Pérez Galdós, 2004: 58).

La grotesca lucha no solo cubre de ridículo a los ilustres personajes, sino que también revela sus caracteres hipócritas, falsos y artificiosos: adjetivos que, por supuesto, igualmente se refieren a los respectivos modelos literarios. Después de esta deplorable escena, el escritor relata su decisión final: en el intento de complacer a todo el mundo, había reescrito su cuento mezclando las versiones proporcionadas por los críticos, dando como resultado un texto informe, que no gusta a nadie, que no vende ejemplares y que, de hecho, es condenado por otro tribunal más importante: el público.

Después de leer el relato, en diciembre de 1872, José María de Pereda le confiesa a su amigo escritor: "Hízome reir mucho este últº otoño su bello artículo titulado (no sé si me equivoco) *Un jurado literario*".[6] Más allá de la imprecisión del título, que, sin embargo, no deja lugar a dudas a la hora de identificar el texto, este pasaje representa un testimonio importante del éxito del proyecto galdosiano que hace llegar sus ideas y reflexiones sobre la novela española —encubiertas por la ironía y la ficción narrativa, plásticamente encarnadas en las acciones de individuos imaginarios y al mismo tiempo concretos— a un público mucho más amplio que el de las *Observaciones*. En 1871, en una reseña a las *Obras di Bécquer*, había escrito:

6. La carta forma parte de las *Cartas a Galdós*, recogidas por Soledad Ortega (1964: 42).

> Todo el que siente por primera vez la irresistible tendencia interior a manifestarse se preocupa principalmente de encontrar la forma que sea más grata e inteligible a la muchedumbre que le rodea. Es preciso transigir con los que no entienden lo que se les dice, si no va envuelto en los mil ropajes de un simbolismo expresivo y claro. La muchedumbre, sobre todo en los pueblos latinos, no comprende sino lo que ve y lo que toca, y se reirá en las barbas del que se empeña en mostrarle un sentimiento o una idea desnudos y abstractos (Pérez Galdós, 2004: 448).

Me parece que esta tendencia, que, según Galdós, se encuentra en la escritura de las *Leyendas*, puede explicar también el mecanismo de personificación en el que se basa *Un tribunal literario*, que, como relato inverosímil, encuentra inevitablemente un modelo en la prosa becqueriana. El cruce entre la crítica y la escritura creativa es ineludible y cumple, en cierta medida, una función pedagógica: presentar a los ojos de la "muchedumbre" los límites de las formas novelísticas, que se han reducido a un manierismo vacío, a un conjunto de reglas, a unos estereotipos que, poco a poco, han transformado a la novela española, como dirá José Ido del Sagrario unos años después, en una máquina "de sucesos atropellados que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como los hilos de una madeja" (Pérez Galdós, 2008: 504-505).

Pero la reflexión crítica se dirige también a los escritores que renuncian a su propia voz y a su propio estilo para adaptarse a la última moda y al gusto de la crítica, sin tener en cuenta su naturaleza voluble y transitoria. Si se observa con detenimiento, el manuscrito del escritor, en su forma original, contenía algunos elementos interesantes: además del tema de la mirada y la pluralidad de perspectivas, se puede añadir con Montesinos que es la única versión en la que la historia se desarrolla a partir de las características específicas del personaje, sin convertir a Alejo en un estereotipo (1968: 35). De nuevo, me parece que no podemos pasar por alto la clave irónica —ausente en todas las demás versiones—, que representa uno de los rasgos distintivos de la novela galdosiana y, como escribió él mismo en el fundamental "Prólogo" para la segunda edición de *La Regenta* de Clarín, el carácter específico del realismo español. En esta pequeña joya de la reflexión literaria, tras reivindicar la paternidad española del realismo y destacar las importantes transformaciones introducidas por los ingleses y los franceses, el escritor invita a todos los escritores a no aceptar pasivamente los modelos impuestos por las literaturas más fuertes, a no sumarse, podríamos decir, al coro de las ranas que siempre produce la misma aburrida nota, sino a reconocer en ellos el eco de su propia voz y darle una nueva forma. La creación de la moderna novela de costumbres en España exige la recuperación del humorismo de la tradición picaresca y cervantina, porque la unión "entre lo serio y lo cómico", que constituye el rasgo distintivo del "arte de la naturalidad" española, "responde mejor que la francesa a la verdad humana". Según Galdós, es evidente "que las crudezas descriptivas pierden toda repugnancia bajo la máscara burlesca utilizada por Quevedo, y que los estudios psicológicos profundos pueden alcanzar su

máxima perfección con granos de sal española" (Pérez Galdós, 2004: 217). Las reflexiones de Galdós, de absoluta importancia en el debate crítico, coinciden con las de Henry James que, en su reseña sobre *Nana*, reprochaba a Zola "the extraordinary absence of humor" que, en su novela, habría sido como un provechoso desinfectante.[7]

El tribunal literario, evidentemente, se encuentra en una fase temprana de este largo viaje, pero me parece que es capaz de revelar, en el espacio de unas pocas páginas, la clarividencia y la profunda coherencia entre la poética y la reflexión crítica de un Galdós que es escritor, crítico y contrabandista.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (2001). *Ensayos sobre Galdós*. Madrid: Fundamentos.

Baquero Goyanes, Mariano (1992). *El cuento español del Romanticismo al realismo*. Madrid: CSIC.

Mainer, José Carlos (2004). "Introducción". En: Pérez Galdós, Benito. *Prosa crítica*. Ed. de J. C. Mainer. Madrid: Espasa Calpe, pp. i-xciii.

Montesinos, José F. (1968). *Galdós.* Vol. i. Madrid: Castalia.

— (1973). "Galdós en busca de la novela". En: Douglass, R. M. (ed.). *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, pp. 113-119.

Ortega, Soledad (ed.) (1964). *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente.

Pardo Bazán, Emilia (1891). "Pereda y su último libro". *Nuevo Teatro Crítico*, n.º 3, pp. 25-60.

Peñate Rivero, Julio (2001). *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*. Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

Pérez Galdós, Benito (1962). "Prólogo [a *Torquemada en la hoguera*]". En: Shoemaker, W. H. (ed.). *Los prólogos de Galdós*. Illinois: University of Illinois, p. 66.

— (2004). "Carlos Dickens". En: Mainer, J. C. (ed.). *Prosa crítica*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 366-373.

— (2004). "Las obras de Bécquer". En: Mainer, J. C. (ed.). *Prosa crítica*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 444-458.

— (2004). "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". En: Mainer, J. C. (ed.). *Prosa crítica*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 10-32.

— (2004). "Prólogo [a *Cuentos* de Fernanflor]". En: Mainer, J. C. (ed.). *Prosa crítica*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 223-227.

— (2004). "Prólogo [a *La Regenta*]". En: Mainer, J. C. (ed.). *Prosa crítica*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 212-222.

— (2004). "Un tribunal literario". En: Mainer, J. C. (ed.). *Prosa crítica*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 32-60.

7. Sobre el texto de Henry James, véase Paolo Tortonese (2015).

— (2008). *El doctor Centeno*. Ed. de Isabel Román Román. Cáceres: Universidad de Extremadura.
— (2016). "Tristana". En: Estévez, F.; Gullón, G. (eds.). *Diez novelas y un discurso*. Madrid: Cátedra, pp. 1353-1460.
— (2016). *Correspondencia*. Ed. de A. E. Smith, M. Á. Rodríguez Sánchez y L. Lomask. Madrid: Cátedra.
— (2016). *La desheredada*. Ed. de G. Gullón. Madrid: Cátedra.
Rubio Cremades, Enrique (1994). "Los relatos breves de Galdós". En: Kronik, J. W.; Turner, H. S. (eds.). *Textos y contextos de Galdós*. Madrid: Castalia, pp. 67-78.
Smith, Alan E. (1992). *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*. Barcelona: Anthropos.
Sotelo Vázquez, Adolfo (2002). *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar.
Tortonese, Paolo (2015). "Platitudes: Zola sous le regard de Henry James". En: Rueff, M.; Zanetta, J. (eds.). *L'expression des émotions: Mélanges en l'honneur de Patrizia Lombardo*. Disponible en: www.unige.ch/lettres/framo/application/files/3114/3705/8745/P_Tortonese.pdf (consulta: 17/3/2023).

El prólogo alógrafo en la crítica literaria del siglo XIX. De Alcalá Galiano a Galdós

Margalida María Socías Colomar
Universitat de les Illes Balears

1. Introducción

"Yo siempre leo los prefacios, querido lector, pues a veces son lo mejor de la obra", dice Fernán Caballero a su "lector de Las Batuecas", precisamente en el prólogo de su novela *Clemencia* (Fernán Caballero, 1975: 67). Este género —que, en el siglo XIX, además de una moda, fue uno de los cauces habituales de presentación de las obras para promocionar su difusión— se va a observar aquí a partir de algunos ejemplos representativos, cuyo análisis se abordará, tras una breve introducción a su esencia y sus características.

El prólogo, si existe, es elemento destacado del paratexto como "carta de presentación" más extensa y explícita que el título, los epígrafes o las dedicatorias. Sin embargo, cualquier prólogo ha nacido con un estigma: el de ser por naturaleza un texto supeditado a otro supuestamente principal. Su carácter de preámbulo o rodeo hace a menudo que el lector pase de largo ante él y atienda con ello, quizá sin saberlo, el consejo del viejo maestro Gonzalo de Berceo: "al meollo entremos, lo de fuera dessemos": unas veces será solo al terminar el libro cuando el prólogo se lea, mientras que en muchas otras ocasiones, como se ha dicho, se prescindirá sencillamente de su lectura.

Es sabido que en las relaciones sociales de cualquier tipo con frecuencia lo más memorable puede ser algo preliminar o accesorio, como el aperitivo de un banquete o el maravilloso abrigo que hace olvidar lo irrelevante de la vestimenta que cubre. Este hecho suele darse en los libros cuando el prólogo ha salido de una pluma distinta de la del autor, es decir, cuando se trata de un prólogo alógrafo. De ahí que el presente análisis se circunscriba a este tipo de producciones singulares en el siglo XIX, su época de mayor esplendor en nuestra literatura.

El prólogo o prefacio es una clase de texto del género argumentativo, "categoría teórica de carácter esencial y transhistórico" (Arenas Cruz, 1997: 29); su estudio se reducía en el pasado al de su contenido, dado que, por ejemplo, en la Edad de Oro "sustituye prácticamente al ensayo" (Porqueras Mayo, 1954: 116), y no será hasta mediados del siglo XX que se tome en consideración como género

literario que "viene definido por unas estructuras determinadas, impuestas por tradición que se hace ley" (Porqueras Mayo, 1954: 93). En esta línea, Genette en *Seuils* (1987) llevó a cabo un estudio detenido del mismo, enmarcado en el del paratexto, que constituye una referencia obligada al abordar el tema.

En nuestro caso, se trata de confrontar unos textos con las conclusiones teóricas sobre la naturaleza y las características del género y ahondar en las implicaciones históricas y estéticas de la presencia de dichos textos junto a las obras prologadas, a través del tiempo, como muestra muy interesante de la dimensión social de la literatura.

Con el fin de no perdernos en una materia que se ha revelado extremadamente rica e incluso compleja, nos centramos, por una parte, en los elementos clásicos de la comunicación, lo que implica la referencia al autor del prólogo, pero también al de la obra y a la relación existente entre ambos; por otra parte, en la estructura del texto desde una perspectiva sobre todo formal e inmanente, sin repetir consideraciones harto conocidas sobre el contenido —al tratarse de textos famosos—; y finalmente en la recepción del prólogo en el momento de su aparición y también en la acogida que le ha dispensado la posteridad. En suma: dos autores, dos textos y, alguna vez, receptores distintos que han deparado, como veremos, más de una sorpresa. Todo ello, lejos de ser mera curiosidad o erudición, da cuenta de los entresijos del intercambio intelectual decimonónico.

Genette (1987: 243) señala que el XIX fue la "era de opulencia" del género, con predominio de los prólogos autoriales, aunque por lo que atañe a nuestra literatura existe un campo muy vasto por explorar en la medida en que, como se ha dicho al principio aludiendo a Fernán Caballero, el prólogo alógrafo era una práctica muy común, y de ello dan muestra las primeras ediciones de algunas de las novelas de dicha autora, hasta el punto de decir en una carta:

> No creo que los prólogos susciten envidias, pues así se imprime todo el día. Cada obra que contiene la reciente impresión del duque de Rivas (que no necesita ciertamente protección ni andaderas) trae el suyo de diferente pluma. Y si las suscitasen, que las susciten. No será culpa mía (Fernán Caballero, 1919: 232-233).

Esta práctica persistirá con altibajos en el fin de siglo hasta ir desapareciendo de las primeras ediciones de obras de ficción a lo largo de la siguiente centuria, y así hasta hoy día, tan solo presente en algunos ensayos y tratados de temas diversos.

A continuación, pasamos a revisar, desde la perspectiva señalada, tres prólogos alógrafos, quizá los más representativos del siglo XIX por su aportación a la crítica literaria. Se trata de uno con vocación de manifiesto: el de Alcalá Galiano a *El moro expósito* del duque de Rivas; un prólogo que no era tal: el "Juicio crítico" de Eugenio de Ochoa a *La gaviota* de Fernán Caballero; y, por último, un texto titulado "José María de Pereda" que Galdós elaboró para prólogo de *El sabor de la tierruca*.

2. Un texto con vocación de manifiesto. Prólogo de Alcalá Galiano a *El moro expósito* (1834) del duque de Rivas

Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) es una figura importante de la vida política y cultural de la primera mitad del siglo XIX.[1] Hoy en día es recordado especialmente por su postura frente a Böhl de Faber en la famosa polémica sobre el concepto de romanticismo. Si bien su labor política e intelectual se extiende hasta su muerte, aquí nos centramos en la tercera década del siglo y en los años que preceden a la primera edición en París de *El moro expósito* (1834) de Rivas (1791-1865). En aquel tiempo, con la experiencia del exilio, la amistad de este con Alcalá Galiano, que databa de su juventud en España, se hizo más estrecha (García Barrón, 1970: 32). De esta relación es fruto el prólogo que debía preceder a la obra de Rivas y que al parecer fue elaborado antes de que este concluyera su poema, azuzado por el interés del prologuista en verlo publicado (Crespo, 1982: XI-XII). Conviene considerar, como se hace más adelante, la evolución de las ideas estéticas que llevaron a uno y a otro a dar este paso en el preciso momento en el que Alcalá Galiano ya volvía a España gracias a un perdón que no alcanzó a su amigo, quien sin embargo veía ya su futuro bastante más risueño y le interesaba también regresar con su obra editada (Crespo, 1982: XII).

Estamos, pues, ante un prologuista prácticamente de la misma edad que el autor e íntimo amigo suyo, con perfecta comunión de ideas políticas y literarias con este y que además era conocido, tanto en España como en el extranjero, por su papel en la promoción de cambios en la trayectoria de las tendencias estéticas de la literatura española del momento. No obstante, todo esto lo sabemos *a posteriori* y extratextualmente si nos atenemos solo a un dato sobre el que la crítica, cuando ha reparado en él, no da explicaciones (García Barrón, 1970; Crespo, 1982).[2] Nos referimos a que, en la primera edición en París de *El moro expósito* (1834), el prólogo aparece sin firma, lo que podía dar a entender que era autorial, aunque el significativo "Notas del autor del prólogo" indica claramente lo contrario. En esta maniobra de ocultación había participado también el prologuista, al referirse públicamente el mismo año al texto mencionado con estas palabras: "El lenguaje de dicho prefacio es atrevido e ingenioso, como conviene a un osado innovador..." (Alcala Galiano, 1969: 12) en la revista *Atheneum*.[3] Será en la segunda edición (Madrid, 1854) donde se titule así: "Prólogo de la edición de París, escrito a nombre del autor por el Excmo. Señor D. Antonio Alcalá Galiano". Dicha edición fue preparada y revisada por el propio Rivas, por lo que al insertar las palabras anteriores quiere descubrir, por una parte, al que hoy

1. Véase la entrada dedicada al autor en la web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: "Antonio Alcalá Galiano", disponible en: www.cervantesvirtual.com.

2. Sorprendentemente, ni Llorens (1979), ni Alborg (1980, ni Navas Ruiz (1980) aluden a este hecho.

3. En este sentido, cabe recordar que el prólogo dice a veces cosas que no puede decir el autor y en este caso Alcalá Galiano se sirve de otra publicación para el autoelogio secreto.

llamaríamos "negro" del texto de París y, por otra, su plena coincidencia con las ideas expuestas.

Nos encontramos, así, con un prólogo inicialmente sin firma que se publicará por vez primera con el nombre de Alcalá Galiano veinte años más tarde. Ante este hecho nos aventuramos a pensar que la explicación podría ser de carácter político, ya que quizá al verdadero autor del prólogo no le interesaba ver su nombre unido a quien todavía no había recibido el perdón real.

Al leer este prólogo, el lector advierte enseguida que no se ajusta a las convenciones del género, al menos no a las más habituales. En primer lugar, no se refiere apenas a la obra prologada, algo que ha señalado la crítica posterior y que ya advirtió el hijo de Rivas en 1897, cuando estuvo a punto de no incluirlo por ello en la reedición de las *Obras completas* de su padre (Alborg, 1980: 154). En segundo lugar, en el escueto análisis del largo poema, la extrema objetividad e incluso la casi ausencia de elogios se aproxima más a la *humilitas* propia de los prólogos autoriales. Y, por último, el hecho de aludir apenas a la personalidad del autor y a su íntima relación de amistad no resulta extraño si se tiene en cuenta que el prólogo nació sin firma y con intención de mantener cierto equívoco en lo referente a su autoría. Nos hallamos, no obstante, ante un prólogo bien tipificado desde el momento en que, más allá del propósito de presentar una obra concreta, se dedica en su mayor parte a "enunciar y razonar una estética" (Borges, 1975: 14) o, como señala Genette (1987: 250), que va más allá del objetivo pretendido en provecho de una causa más importante, con lo que el prólogo es solo pretexto para lanzar un manifiesto que constituye su razón de ser. Hay que recordar que el texto de Galiano se inserta entre su postura inicial en Cádiz y sus actividades posteriores como emigrado, especialmente la publicación de *Literatura española del siglo XIX* en *Atheneum*, la prestigiosa revista londinense, antes aludida, entre abril y junio de 1834, el mismo año en que aparece el mencionado "Prólogo".

Rivas, por su parte, tras sus primeras publicaciones en España todavía ligadas a la estética anterior y algunas poesías ya más intimistas en el destierro, se propone con *El moro expósito* emprender un nuevo camino cuando no, en palabras de su amigo, "ser el poeta romántico de la España moderna" (Alcalá Galiano, 1969: 126). Como se ha dicho, no se trata aquí de analizar el contenido de un texto bien conocido, sino de señalar que, a la luz de las circunstancias de su aparición, y observado en el conjunto de las ideas de Galiano sobre el Romanticismo,[4] su tono es efectivamente "templado" (García Barrón, 1970: 126), hasta el punto de que años más tarde Sebold apreciará el texto como "mal considerado manifiesto romántico" (Sebold, 2002: 90) y buena muestra de ello es la elección del epígrafe y su autor, Juan Maury (1772-1845) (Crespo, 1982: 7-8), emigrado tam-

4. R. P. Sebold señala la evolución de las ideas de Galiano respecto al género de *El moro expósito* (Sebold, 2002: 90-92).

bién, que había tratado la leyenda tradicional de forma menos artificiosa de lo habitual en estos casos —aunque siempre dentro de los moldes neoclásicos—, y que podría considerarse un precedente de Rivas.[5] Sin embargo, tanto la argumentación estética general de Galiano como su juicio sobre el autor y la obra contrastan con los expuestos en *Atheneum* y, sobre todo, con su participación en la creación de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que tradujo al francés y que le fue dedicada por Rivas. Todo ello muestra la pervivencia e importancia del carácter nominalista de un debate que se pretendía, ante todo, esencialmente innovador: pensemos en el interés por deslindar a "clasiquinos" de "clásicos" y a "romancescos" de "románticos", y así entenderemos ciertas precauciones como no presentar la obra como romántica en el "Prólogo", que se desvanecerán rotundamente con el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en cuya elaboración tanto influyó, como se ha dicho, el propio Galiano.

Al parecer, el "Prólogo" no tuvo la acogida esperada e incluso algunos de sus juicios se tergiversaron (García Barrón, 1970: 120). La crítica "filosófica" preconizada por su autor estaba lejos del ambiente literario que se encontraron en España los emigrados a su regreso. Pero este prólogo, como a veces sucede, adquirió vida propia (Genette , 1987: 159), se independizó de la obra que le sirvió de pretexto para sus fines con el tiempo y hasta nuestros días y, si juzgamos el éxito de un texto por la difusión de sus numerosas ediciones, como pieza fundamental para comprender el romanticismo español, veremos que contrasta con el de la obra prologada que, aun siendo una pieza estimable (Sebold, 2002: 89-116), podría decirse que es recordada gracias al famoso "Prólogo" del amigo de su autor.

3. Un prólogo que no era tal: Eugenio de Ochoa: "*La gaviota*. Juicio crítico" (*La España*, agosto de 1849)

A diferencia del anterior, cuya elaboración, como se ha dicho, precedió al final de la obra prologada, ha parecido oportuno hacer referencia ahora a un caso curioso en que una reseña literaria periodística, publicada con motivo de la aparición de la novela, se convierte más tarde en prólogo (Genette, 1987: 161) por voluntad de la autora. Se trata del "Juicio crítico" de Eugenio de Ochoa a *La gaviota* de Fernán Caballero.

La personalidad de Eugenio de Ochoa (1815-1872) y la trascendencia de su obra en el ambiente cultural en que se desarrolla el romanticismo y los inicios del realismo son bien conocidos en la actualidad por los estudios, entre otros, de Randolph (1966) y Sánchez García (2016). En ellos se destacan en particular, entre otras facetas, su labor al frente de *El Artista* y la promoción de la literatura

5. Relación de amistad que le habría permitido conocer la mencionada obra *Esvero y Almedora* antes de su publicación en 1840.

española en general como editor y crítico atento del teatro, pero también de otros géneros. Ochoa es considerado por Galdós "uno de los críticos más agudos de su tiempo"[6] y Pereda le sitúa también entre los más grandes, junto a Fernández Guerra y Cañete (Sánchez García, 2016: 187). Aquí interesa como "protector de principiantes" (Sánchez García, 2016: 182), en la medida en que por medio de la crítica facilitó la difusión y el progreso de distintos escritores, entre los que destaca Fernán Caballero.

Por lo que se refiere a la relación de Ochoa y Cecilia Böhl de Faber, resulta sumamente curioso el hecho de que, en apariencia, aquel no conociese la identidad que se escondía bajo el seudónimo al publicarse *La gaviota* en *El Heraldo*, y en este punto los críticos de uno y de otra muestran su incertidumbre, debido a que ella había publicado en *El Artista*, fundado por Ochoa, *La madre o El combate de Trafalgar*, bajo las "herméticas iniciales" C. B. (Alonso, 2010: 113).[7] Lo cierto es que, a partir de la aparición del "Juicio crítico" en *La España*, la novelista procuró un acercamiento a su autor, que se convirtió en una cálida amistad, de la que ella da cuenta en numerosas cartas, dirigidas a Ochoa y a otros corresponsales, en las que expresa su perenne admiración y agradecimiento hasta el punto de señalar: "Sin la crítica razonada de Ochoa cuando salió *La Gaviota*, es bien cierto que no hubiese existido Fernán; es decir, que hubiese existido (ese era su destino); pero nada habría sido publicado" (Fernán Caballero, 1919: 234);[8] Ochoa, por su parte, correspondió también a esta relación publicando en la Colección de Autores Españoles (Leipzig) entre 1860 y 1887, numerosas obras de la novelista (Sánchez García, 1916: 168).

En consecuencia, hay que señalar que, como muestra de aprecio a Ochoa, Fernán Caballero hizo que, en las ediciones posteriores de *La gaviota*, el "Juicio crítico" del que ya consideraba, como hemos visto, su amigo y valedor, acompañase al suyo propio con la función de prólogo alógrafo, circunstancia que se da en otros casos (Genette, 1987: 243). Tanto este hecho como el de que la amistad fuera posterior a la redacción del texto constituyen un caso poco común, y así podemos hablar de un prólogo que no era tal pero que asumió su función. "Juicio crítico" no fue elaborado como prólogo, sino como reseña crítica; sin embargo, contiene los ingredientes propios de aquel género: contextualización literaria y social —muy interesante y aguda—, semblanza del nuevo escritor —aquí, dentro del terreno de las conjeturas en relación con su identidad— y *laudatio* —no de circunstancias, en este caso—, además de una minuciosa disección de la novela

6. Lector entusiasta de *El audaz* y *La fontana de oro*, las dos primeras novelas de Galdós, quien lo retrata en *Mendizábal* (1835-1836), *Episodios nacionales*, tercera serie (1898), como hizo también con Alcalá Galiano en *La fontana de oro*.

7. También se afirma a veces que fue su madre, Francisca Larrea, quien sin su conocimiento mandó la obra a la revista. Todo este asunto se enmarca en las conocidas fluctuaciones que la autora mantuvo a lo largo de su vida entre la personalidad de Cecilia-mujer y la de Fernán-novelista.

8. La autora lamentó la publicación de su "Carta a mi lector de Las Batuecas" al saber que se trataba de Ochoa, como le explica disculpándose en una carta que recoge Valencina (Fernán Caballero, 1916: 25-30).

en la línea de su pensamiento crítico. Este último se resume en novedad y verdad, que debía traducirse en argumento interesante y caracteres verosímiles, así como en sólidos principios morales y religiosos, llegando incluso a lamentar lo que considera detalles escabrosos del adulterio de la protagonista, en prueba de que sus criterios religiosos eran más estrictos que los de la propia autora. En suma, era un texto que, como se ha dicho y observa Genette (1987: 161), en algunos momentos pasa de ser autónomo a ser prólogo.

Por último, hay que señalar que sin duda el hecho de que Fernán Caballero colocase a la cabecera de *La gaviota* el "Juicio crítico" de Ochoa redundó también en que este texto de su autor gozase de una mayor difusión posterior que el resto de su obra, algo que no sucedió con los restantes prologuistas de Fernán Caballero, algunos muy conocidos, como el duque de Rivas (*La familia de Alvareda*), Hartzenbusch (*Una en otra*) o José Joaquín de Mora (*Cuentos y poesías populares andaluces*). En este aspecto se ha observado un hecho que parece digno de comentario: a diferencia de lo ocurrido con el prólogo de Alcalá Galiano a *El moro expósito*, cuyas escasas ediciones suelen ir precedidas de dicho texto, las de *La gaviota* son, como es sabido, muy numerosas y presentan variaciones respecto al "Juicio crítico". Así, este aparece en la primera edición de Mellado en 1856 y también en la de 1861, revisada por la autora, siempre a instancias del editor, seguramente en un alarde de humildad de ella pero con su aquiescencia. Estas ediciones cotejadas, pero en especial la última, son la base de las posteriores, que no siempre incluyen el texto de Ochoa y a veces ni tan siquiera el interesante "Prefacio" de la propia Fernán Caballero. Las ediciones de mayor prestigio conservan ambos textos: las de Rodríguez Luis (Labor, 1972), Rubio Cremades (Espasa-Calpe, 1972; 1991) y Estébanez Calderón (Cátedra, 1998). Presentan variación parcial la de Alcina-Franch (Clásicos Aubi, 1974), que mantiene el "Prefacio" autorial pero no el "Juicio crítico" de Ochoa; la de Bravo Villasante (Castalia, 1979), que mantiene también el "Prefacio", pero ofrece como apéndice el texto de Ochoa "solo a título de curiosidad histórica", consideración que no compartimos. Y sorprende mucho que la reciente y muy erudita edición de la Real Academia Española (Eva Florensa, 2019) suprima ambos textos.

El análisis de los datos precedentes nos lleva de nuevo a considerar la naturaleza del prólogo como género integrado por producciones supeditadas, a menudo, a los avatares de otras por lo que se refiere a su supervivencia; en este caso concreto, al tratarse de una novela de reconocida fama y, por tanto, muy reeditada, como es *La gaviota*, tanto la suerte de su propio prefacio como la del texto de Ochoa han estado en manos de unos editores cuyo criterio oscila entre la cuidadosa protección de la integridad, total o parcial del paratexto y la amputación por partida doble de un prólogo autorial y otro alógrafo, sin explicación alguna. Todo ello prueba la extrema fragilidad del género en lo que respecta a su supervivencia.

4. "José María de Pereda" de Benito Pérez Galdós, prólogo a *El sabor de la tierruca* (1882)

Terminamos este recorrido por el prólogo alógrafo en el siglo XIX con un texto muy conocido y celebrado de Galdós. A diferencia de los dos anteriores, obra de importantes críticos y agentes culturales, en este caso estamos ante un autor literario, ya de reconocida fama, que se presta a prologar una novela de otro novelista de prestigio al que le une fraternal amistad. De Galdós y Pereda y de su relación a través del tiempo no es preciso hablar por ser algo harto sabido, y solo se va a hacer referencia a ello en relación con el tema que nos ocupa. Cabe señalar, además, que, cuando un creador habla de la obra de otro por cualquier motivo, en este caso en un prólogo, nos hallamos ante un receptor privilegiado (Chen, 1995: 141), no solo por su cercanía con el autor o por su capacidad crítica, sino también porque suele ofrece al lector, más allá de las convenciones, una lectura de calidad expuesta también de forma original, altamente expresiva. Galdós escribió a lo largo de su vida numerosos prólogos (Shoemaker, 1962), muchos de ellos a sus propias obras, pero debido a su fama también era constantemente requerido por escritores, en muchos casos noveles, para acogerse a su amparo en su primera salida ante el público. Los prólogos autoriales de Galdós son en su mayoría más conocidos y estudiados que los alógrafos, salvo excepciones como el que nos ocupa de Pereda, el de la segunda edición de *La regenta* (1901) y quizá también podríamos señalar, salvando las distancias, el de *Niñerías* (1889) de su amigo Tolosa Latour y el de *Vieja España* de Salaverría (1907).

De esta manera, puede decirse que estamos ante el prólogo alógrafo más famoso de su autor, un texto teórico canónico acerca de los problemas de la transposición de los principios del naturalismo al difícil terreno del lenguaje literario. Hay que considerar que la novela de Pereda se publica en 1882 y significa un cambio respecto a las inmediatamente anteriores, de carácter ideológico o de tesis, como *El buey suelto* (1878) o *De tal palo, tal astilla* (1880); Galdós, por su parte, con la publicación de *La desheredada* el año anterior iniciaba el rumbo hacia su plenitud con las grandes novelas que culminarían en *Fortunata y Jacinta* (1887). Por tanto, el requerimiento del prólogo a Galdós por parte de Pereda, autor ya de obras conocidas, tendría por objetivo recibir el importante espaldarazo artístico de un opositor ideológico.

De las vicisitudes de la entrega de dicho prólogo a los editores de la novela de Pereda que mantuvieron en vilo a este, persona muy propensa a dejarse arrastrar por la ansiedad, dan cuenta un buen número de cartas (Ortega, 1964),[9] datos que a juicio de Laureano Bonet pertenecen "al terreno de la erudición" (Bonet, 1999: 47) pero que en este estudio, dedicado a las características del texto de

9. Las nueve cartas de Pereda a Galdós del 22 de octubre de 1881 al 4 de mayo de 1882 se refieren al "Prólogo" de *El sabor de la tierruca*.

Galdós como muestra paradigmática de una clase de prólogos, ofrecen algunos pormenores que esclarecen la redacción del mismo en los cauces requeridos por la editorial, siempre desde la altura literaria de Galdós. En concreto, la editorial[10] pedía una "noticia biobibliográfica", en la línea de las restantes obras de la colección.[11] De esta manera se tiene que entender que, en la primera edición, el texto de Galdós lleva un expresivo título: "José María de Pereda",[12] que suele omitirse al reeditarse en el conjunto de sus ensayos de crítica literaria, privando así al lector de una parte significativa del paratexto del prólogo —ya hemos visto que el de Alcalá Galiano no lleva título pero sí un significativo epígrafe— que da cuenta de la orientación que se ha querido dar al texto; en este caso, al contrario de lo que ocurre con el antes citado, la referencia al autor será el elemento más destacado de un prólogo del que Galdós afirma: "Ni es prólogo crítico, ni semblanza ni panegírico: de todo tiene un poco..." (Pérez Galdós, 1999: 168). Y efectivamente, aprovechando con su ingenio todas las posibilidades que ofrece el género, traza un impagable ejemplo de prólogo "afectivo" (Porqueras Mayo, 1957: 117) que descansa en el contraste entre la disparidad ideológica y la afinidad artística, que conviven en una relación entrañable. Así, en un tono conversacional de "diálogo amistoso y aviso al lector" (Porqueras Mayo, 1957: 48), Galdós traza con humor e ironía el retrato y la etopeya de Pereda, con alusiones a sus recientes zozobras ante su tardanza en escribir el prólogo, pero también ofrece su importante aportación a la crítica literaria, porque, como es sabido, este prólogo no tardó en "emanciparse" y en conocer, como el de Alcalá Galiano, muchas más reediciones que la novela de Pereda, hasta convertirse en cita obligada cuando se habla de la crítica literaria del naturalismo en España.

5. Conclusiones

Tras este breve análisis de tres textos a lo largo de cerca de medio siglo, llegamos a las siguientes conclusiones:

Los prólogos alógrafos en el siglo XIX fueron una práctica importante del funcionamiento del mundo literario español, junto con las reseñas críticas periodísticas y los artículos de revistas especializadas —casi siempre de escasa supervivencia temporal.

Dicho funcionamiento se basaba en unos principios convencionales y específicos de la comunicación literaria en el seno de la sociedad por parte de unos

10. La novela de Pereda (Barcelona, 1882) fue publicada por la Biblioteca de Artes y Letras, con ilustraciones de Apeles Mestres y grabados de C. Verdaguer.

11. "[...] no puede por consiguiente [el prólogo] ir al fin y en forma de respuesta a una carta mía, puesto que esta carta solo se referiría a la novela última, y aquel trabajo ha de ser biobibliográfico. Carta de Pereda a Galdós (18/11/1881) en Ortega, 1964: 83.

12. Galdós prioriza también la personalidad del escritor en el título de otros dos textos (Pérez Galdós, 1888; 1897).

individuos cuya interactuación interesa ser conocida por el investigador en la línea de los estudios mencionados de Cecilio Alonso (2010) y Sánchez García (2015). En el presente caso no es ocioso recordar, como se ha dicho, que Alcalá Galiano y Ochoa aparecen como personajes en obras de Galdós, y que Ochoa saludó con entusiasmo la salida de sus dos primeras novelas; que el duque de Rivas dedicó a Alcalá Galiano *Don Álvaro o la fuerza del sino*; y que este último fue quien más tarde prologó *La familia de Alvareda* a Fernán Caballero, quien, a su vez, había dedicado *Clemencia* a Eugenio de Ochoa. Importantes redes amistosas y a veces familiares que, como señala Cecilio Alonso (2010: 171), en muchos casos hicieron posible o favorecieron el desarrollo de la comunicación literaria en la sociedad.

Por último, aunque este análisis no se ha detenido en el contenido de los prólogos tanto como en sus aspectos formales en relación con el género literario en que se insertan, cabe señalar, desde la perspectiva de los principios estéticos defendidos, una importante coincidencia: la defensa de la naturalidad, frente al convencionalismo anterior y el retoricismo todavía imperante en el lenguaje escrito y el anhelo de difícil sencillez que se encuentra desde el romanticismo hasta el realismo y el naturalismo, y que culminaría en las más felices creaciones del espléndido fin de siglo.

Por todo ello puede decirse de cada uno de los tres textos mencionados, en palabras de Borges (1975: 15), que "el prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica".

Bibliografía

Alborg, Juan Luis (1980). *Historia de la literatura española*. Vol. iv. Madrid: Gredos.

Alcalá Galiano, Antonio (1969). *La literatura española del siglo xix. De Moratín a Rivas*. Trad. del inglés, introducción y notas de Vicente Llorens. Madrid: Alianza Editorial.

— "Antonio Alcalá Galiano". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://cervantes.virtual.com (consulta: 30/10/2022).

Alonso, Cecilio (2010). *Historia de la literatura española*. Vol. 5. *Hacia una literatura nacional 1800-1900*. Dir. de José-Carlos Mainer. Madrid: Crítica.

Arenas Cruz, María Elena (1997). *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. Toledo: Universidad de Castilla la Mancha.

Böhl de Faber, Cecilia [Fernán Caballero] (1919). *Cartas de Fernán Caballero*. Ed. de Diego Valencina. Madrid: Sucesores de Hernando.

— (1975). *Clemencia*. Ed. de Julio Rodríguez Luis. Madrid: Cátedra.

Bonet, Laureano (1999). "Introducción: Galdós, crítico literario". En: Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península.

Borges, Jorge Luis (1975). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

Chen Sham, Jorge (1995). "Nacimiento del escritor y doble retórica de apertura: función del prólogo alógrafo en *Femeninas* y *Corte de Amor*". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 1, pp. 141-150.

Crespo, Ángel (1982). "Introducción". En: Duque de Rivas. *El moro expósito*. Madrid: Espasa-Calpe.

Fernán Caballero [véase *Böhl de Faber, Cecilia*].

García Barrón, Carlos (1970). *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano*. Madrid: Gredos.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*. París: Editions du Seuil.

Llorens, Vicente (1979). *Liberales y románticos*. Madrid: Cátedra.

Navas Ruiz, Ricardo (1990). *El Romanticismo español*. Madrid: Cátedra.

Ortega, Soledad (1964). *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente.

Pérez Galdós, Benito (1888). "Epístola literaria sobre José María Pereda" y "Hablaremos hoy de literatura". *La Prensa*, n.º 5662 (28 de febrero).

— (1897). "José María de Pereda, escritor" y "Contestación [a Pereda]". 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: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, pp. 151-189.

— (1999). *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península.

Porqueras Mayo, Alberto (1957). *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Randolph, Allen (1966). *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*. Los Ángeles: University Press of California.

Sánchez García, Raquel (2015). *Eugenio de Ochoa (1815-1872): el hombre de letras en la España de Isabel II*. Tesis doctoral dirigida por J. Álvarez Barrientos y E. Popeanga Chelaru. Universidad Complutense de Madrid.

Sebold, Russell P. (2002). *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Shoemaker, William H. (1962). *Los prólogos de Galdós*. México: Ediciones de Andrea. Col. Studium.

Benito Pérez Galdós y Narcís Oller: la configuración del personaje-tipo en sus novelas

Cristina Tejerina Medina
Universitat de Barcelona

Presentación

El tema del que me ocupo hoy es la configuración del personaje-tipo en las novelas de Benito Pérez Galdós y Narcís Oller; concretamente, analizaré el personaje-tipo o arquetipo del *avaro* —cuya tradición literaria se remonta a la Antigüedad greco-latina— en la tetralogía de novelas de *Torquemada* de Galdós —publicadas, la primera, *Torquemada en la hoguera*, en 1889; la segunda, *Torquemada en la cruz*, en 1893, y la última, *Torquemada y San Pedro*, en 1895— y en la novela breve de Narcís Oller *L'Escanyapobres*, publicada en el año 1884 y anterior a las novelas que conforman el ciclo de Torquemada.

Conocemos, gracias al epistolario conservado entre ambos novelistas, recopilado por W. H. Shoemaker, el dato de que Galdós recibió de Oller su novela breve *L'Escanyapobres*, así como que Narcís Oller leyó *Torquemada en la hoguera* e, incluso, ofreció a Galdós algunas opiniones sobre la primera novela del ciclo de Torquemada; por ello, llevaré a cabo un análisis comparativo para dejar constancia de las similitudes y diferencias que acercan y alejan a los respectivos usureros de Galdós y Oller, así como de la admiración mutua que ambos novelistas se profesaban. Para lograr establecer un diálogo entre el personaje de Torquemada y su precedente catalán, el *avaro* de Narcís Oller, Oleguer, contemplaré, en primer lugar, el uso que de las técnicas narrativas llevan a cabo ambos novelistas para caracterizar a sus respectivos personajes; en segundo lugar, y dentro del ámbito de la psiquiatría —tanto de la decimonónica como de la actual—, la presencia de algunas posibles patologías en común entre ambos *avaros*; y, en tercer y último lugar, los rasgos principales que caracterizan sus personalidades y conductas. He tratado, pues, de poner de relieve lo que emparenta y diferencia a ambos *avaros*, que se enmarcan en una tradición literaria tipificada, pero que, a su vez, se hallan inscritos en un momento histórico determinado —la segunda mitad del siglo XIX— con unas influencias literarias muy concretas y con una significación de este arquetipo literario también distinta, acorde con su tiempo. Además de estas tres cuestiones centrales para el análisis del personaje,

he prestado atención a otros aspectos de suma relevancia para la caracterización del personaje, como, por ejemplo, la recurrencia a la figura retórica de la *animalización*, la onomástica de los personajes o el uso de la lengua, todos ellos, elementos importantísimos que confluyen a lo largo de la trayectoria novelística de Galdós y se encuentran muy presentes en las novelas del ciclo de Torquemada, y que ayudan, en gran medida, a perfilar la creación del personaje protagonista a ojos del lector.

1. La tradición del *avaro* en la literatura

Para conocer el origen del arquetipo del *avaro*, es preciso remontarse a la Antigüedad grecolatina. A pesar de que la tradición arranca a partir del autor latino Tito Maccio Plauto, conocido, simplemente, como Plauto, y su comedia *Aulularia* —traducida al español como *La comedia de la olla*—, todavía puede uno remontarse más allá, al tiempo en el que se sitúa el origen de la creación de este personaje-tipo en Grecia, concretamente, con el comediógrafo Menandro y su obra *Dyskolos*, traducida al español como *El misántropo*, comedia que habría servido de modelo e inspiración para *La comedia de la olla* de Plauto; en la comedia *Dyskolos* aparece un tipo de personaje, llamado Cnemón, de cierta edad, malhumorado y receloso, que habría sentado las bases para la creación del Euclión de Plauto, personaje caracterizado ya por la avaricia y la obsesión por el dinero.

La comedia de la olla ha contado con un notable grupo de seguidores a lo largo de la historia de la literatura universal, que la han tomado como referente para sus creaciones. Gregorio Hinojo, en su prólogo a *La comedia de la olla*, recoge algunas imitaciones del personaje-tipo o arquetipo desarrollado en la comedia de Plauto: la *Aridosia* de Lorenzo de Médici (1449-1492), *La sporta* (1543) de G. B. Gelli (1498-1563) y *The Case Is Altered* (*ca*. 1597-1598) de Ben Jonson (1572-1637), las tres, obras del Renacimiento; *L'avare* (1668) de Molière (1622-1673), y, en España, la novela *El castigo de la miseria* (1637) de María de Zayas y Sotomayor (1590-1647), pertenecientes ambas al Barroco; finalmente, en la Ilustración figuraría la comedia *L'avaro* (1756), de C. Goldoni (1707-1793). De todas ellas, *L'avare* de Molière ha sido la obra más celebrada y conocida, y referencia para cualquier estudio que se precie sobre el arquetipo del *avaro*, encarnado en el personaje Harpagon. Inaugurando el siglo XVII, destaca también, unos años antes que el *avaro* de Molière, Shylock, el personaje de la comedia *The Merchant of Venice* (1600), de W. Shakespeare. Después de un siglo XVIII yermo en cuanto a la creación de este personaje-tipo, en el siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, durante el realismo, los escritores de este movimiento rescatan la figura del *avaro* y la adaptan a sus obras.

2. El *avaro* en la literatura del siglo XIX, signo de los tiempos

Regreso ya al siglo XIX y al realismo, que proporcionará a la literatura universal algunos *avaros* célebres. Balzac, reconocida influencia del propio Galdós, creó a los suyos propios en la novela *Gobseck*, incluida en la sección *Scènes de la vie privée*, de *La comédie humaine*, y, también, en la novela *Eugénie Grandet*. En Inglaterra, otro de los maestros de Galdós, Charles Dickens, hizo lo propio con su personaje Ebenezer Scrooge, de su *A Christmas Carol*, y Mary Ann Evan, bajo el pseudónimo de George Eliot, contribuyó también a la presencia del *avaro* en las páginas de su novela *Silas Marner: The Weaver of Raveloe*. En España, la literatura catalana obsequiará a la tradición del *avaro* con la novela *L'Escanyapobres* de Narcís Oller, ganadora de los Jocs Florals de Barcelona en el mismo año de su publicación, 1884, y la literatura española lo hará con la tetralogía de Torquemada de Galdós.

La influencia del *Gobseck* de Balzac en el *avaro* de Galdós parece más que probada si se atiende, entre otros elementos, a la propia presencia del nombre del usurero balzaciano como apodo de Francisco Torquemada en su presentación en la novela en la que realiza su primera aparición, *El doctor Centeno*, publicada en el año 1883. Retomando la relación entre Galdós y Oller, ambos novelistas mantuvieron una gran relación de amistad que se inició, de manera epistolar, con una carta de Oller a Galdós fechada en Barcelona, a 20 de mayo de 1884, según consta en la recopilación de las misivas que intercambiaron ambos novelistas llevada a cabo por Shoemaker: *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*. Galdós pudo leer la novela *L'Escanyapobres* porque el propio Oller se la envió, tal y como se recoge en una carta de Galdós a Oller con fecha del 8 de diciembre de 1884, en la que el novelista canario le dice, textualmente: "Recibí su nuevo libro *L'Escanyapobres* que leeré en cuanto disponga de tiempo para ello" (Shoemaker, 1964: 217). Sabemos, también, que Oller leyó las peripecias del usurero de Galdós, concretamente las que aparecen en la novela breve —calificada, a menudo, de sainete— de *Torquemada en la hoguera*, por una carta que el novelista catalán envía a Galdós desde Barcelona con fecha del 11 de abril de 1889, y que empieza con las siguientes palabras: "Nada sé decir a Vd. de su Torquemada que no sea elogio" (1964: 289). El afecto y la admiración literaria —como se acaba de comprobar— fueron denominadores comunes en la relación de amistad que ambos novelistas forjaron.

3. Francisco Torquemada y Oleguer, dos *avaros* peninsulares

Así, en "esta segunda mitad del siglo XIX que casi ha hecho una religión de las materialidades decorosas de la existencia", en palabras del propio Galdós, tanto este como Narcís Oller construyeron a sus respectivos personajes, Francisco Torquemada y Oleguer (apodado l'Escanyapobres), continuando, así, con la tra-

dición de la literatura universal con respecto a la creación del personaje, concretamente, al personaje-tipo —o arquetipo—, ya fijado, del *avaro*. A partir de ese molde, no obstante, Galdós le dará entidad propia y le insuflará humanidad y, en consecuencia, complejidad; todo ello, en suma, permitirá que don Francisco Torquemada trascienda la mera caricatura para pasar a una criatura de ficción con una personalidad propia, mientras que Oleguer se presentará como un personaje más maniqueo que el Francisco Torquemada de Galdós. No puede olvidarse mencionar, y como no podía ser de otra manera en el universo galdosiano, la influencia de Cervantes en cuanto a la construcción del personaje, que contribuirá, sin duda, a alejar a este de la ridiculización.

A continuación, examinaré algunas similitudes y diferencias entre ambos *avaros*. Empezaré por las diferencias, por ser estas menores que las similitudes: la presencia de la religión en las novelas del ciclo de Torquemada, así como la lucha interna del usurero de Galdós que se libra en su interior por congraciarse con un Dios en el que no cree, será una de las diferencias con el usurero de Oller, que no muestra conflictos de índole religiosa en ningún momento. En el caso de Galdós, este conflicto con la religión del personaje se debe a la influencia de la literatura rusa —concretamente, a la defensa de su espiritualidad— en el último periodo de la novelística de Galdós, en el que se inscriben las tres últimas novelas del ciclo de *Torquemada*.

Como diferencia, también, y en relación con la vitalidad de los personajes, la ausencia de deseo sexual en el Torquemada de Galdós, no así en el Oleguer de Oller, que se nos muestra en algunos pasajes con la descripción de los sentimientos amorosos y eróticos que despierta en el usurero la contemplación de una mujer joven, Cileta, que habita en La Coma.

Como similitudes, desde un punto de vista narratológico, tanto Galdós como Oller recurren a las mismas técnicas: un narrador omnisciente encargado de narrar las respectivas vidas de ambos usureros, pero, también, la presencia del diálogo, el monólogo y el *multiperspectivismo narrativo* para que el lector pueda tener más datos acerca de los personajes desde múltiples puntos de vista: cómo interactúan con otros personajes, cómo se expresan, lo que opinan otros personajes de la historia acerca de ellos, etc. Además de variadas técnicas narrativas para novelas, los dos novelistas utilizaron otros recursos comunes, como, por ejemplo, la simbología de la onomástica en sus respectivos usureros: Galdós apellida al suyo Torquemada, en clara alusión al inquisidor español del siglo XV, fray Tomás de Torquemada, mientras que Oller titula su obra con el apodo que los vecinos de Oleguer otorgan al suyo: "Escanyapobres", que en lengua española significa "persona que asfixia al pobre". También es frecuente el recurso de la *animalización* para describir a los dos usureros, así como la descripción de sus respectivas fisiologías —dos recursos típicos del naturalismo, movimiento literario que ejerció una gran influencia tanto en Oller como en Galdós.

Desde el punto de vista de la psicología, ambos avaros poseen como rasgo identificador de su personalidad la avaricia, aunque Galdós y Oller logran tras-

cender la mera caricatura y consiguen otorgar a sus personajes una personalidad propia, aunque, en algunas ocasiones, están presentados en clave caricaturesca, lograda mediante la exageración deliberada de sus rasgos definitorios de carácter, principalmente de la avaricia, lo que provoca algunos momentos de comicidad en las dos historias: puede recordarse, por ejemplo, el momento en el que Torquemada se muestra reacio a ofrecer una gran cantidad de dinero para el funeral de su esposa Fidela, o cuando, en su noche de bodas, Oleguer y *donya* Tuies se dedican a hablar de dinero a propósito de un agujero ubicado en el cabezal del lecho matrimonial. De igual modo, los dos usureros se muestran autoritarios, metódicos, trabajadores, coléricos, maldicientes, tacaños e inflexibles con sus creencias y lógicas personales, y con respecto a la apariencia física son presentados con rasgos físicos desagradables en algunas descripciones en las que se nota la influencia del naturalismo, tanto en el personaje de Galdós como en el de Oller.

Con respecto a la presencia de algún posible trastorno mental, este solo queda apuntado en *L'Escanyapobres*, en alguna sintomatología concreta: la obsesión enfermiza y patológica con el dinero, la obsesión por acumular riquezas y la manía persecutoria que padece Oleguer, temeroso de que le puedan secuestrar y hurtar sus riquezas, manía esta que podría inscribirse en la llamada "idea fija", concepto del ámbito de la psiquiatría que hace referencia a las ideas obsesivas que se instalan en la mente de alguien; por su parte, Torquemada, además de compartir la presencia de estas ideas recurrentes en su mente —en su caso, la de que le están envenenando y su temor creciente de empobrecerse—, es víctima de algunos trastornos, como visiones, alucinaciones o estados crepusculares, relacionados algunos con la presencia del elemento onírico. En este sentido, Galdós se detuvo más que Oller en el perfil psicológico de su personaje y concedió un mayor protagonismo al ámbito de la psiquiatría, relatando con detalle estos episodios de síntomas diversos, propios de un personaje alienado o con un posible trastorno mental. Finalmente, otro elemento que comparten ambos usureros es la muerte. Tanto Oller como Galdós decidieron poner punto y final a la vida de sus usureros —aunque con más amabilidad por parte del novelista canario— a modo de castigo, tal vez, por la naturaleza avara y cruel de Torquemada y Oleguer. Además, los dos sucumben como víctimas del medio en el que viven —rural, en el caso de Oleguer, y urbano, en el caso de Torquemada—. El primero, l'Escanyapobres, muere de manera indirecta a causa de la modernidad, que ha traído progreso y desarrollo a la Cataluña rural en la que habita, y del capitalismo —engendrador de personajes como Eloi, el presunto verdugo de Oleguer—. Torquemada, en cambio, muere víctima de una dolencia estomacal después de un intento de recuperar su identidad perdida, moldeada por la insistencia de Gamborena de congraciar al usurero con Dios; de manera indirecta, pues, es ello lo que provoca la muerte de Torquemada. De igual modo, los usureros son representantes de la sociedad española decimonónica, así como de las reglas internas que la rigen. Ellos, con sus negocios clandestinos, forman parte de un fresco de personajes que cobran protagonismo en esta época marcada por

el capitalismo, el auge de la burguesía y el desarrollo económico y social, un desarrollo que no alcanza a todas las esferas de la sociedad, hecho del que ambos usureros se benefician y a partir del cual construyen su *modus vivendi*.

4. Conclusión

En conclusión, podría afirmarse que tanto Galdós como Oller, a pesar de utilizar el molde del arquetipo del *avaro*, consiguieron insuflar a sus criaturas de ficción una entidad propia, algo más desarrollada en el Torquemada de Galdós que en el Oleguer de Oller, pero, de igual modo, ambos personajes se nos presentan a los lectores como seres humanos de carne y hueso, con sus luces y sombras y con las contradicciones inherentes a cualquier ser humano.

Para finalizar esta comunicación, me gustaría hacerlo con dos citas ilustrativas de la avaricia de los dos usureros, una, perteneciente a la novela *L'Escanyapobres*, de Narcís Oller, y la otra, a la última de las novelas del ciclo de Torquemada.

La primera cita pertenece al capítulo VII de *L'Escanyapobres*, cuando, en la noche de bodas, Oleguer conversa con su esposa, *donya* Tuies, y le pide que, en caso de que le secuestren, no entregue ni un céntimo a los secuestradores:

> —Quan jo era un pelat, no en tenia de ningú, de por; ni en tindria tampoc aquí dins, per això [...]. Perquè no és la vida, el que em dol, no: els diners, la mofa, la mofa que et prenguin el que tant t'ha costat d'arreplegar...
> —Jesús Maria Santíssima! Un altre cop!
> —Sí, és ell! No t'espantis. La meva por és d'un cop de mà per un camí: que t'agafin descuidat. Per això et vull dir una cosa: escolta [...]. Escolta bé: no et deixis mai sorprendre. Si mai per mai jo faltés de casa i rebessis una, dues, tres, ni vint cartes demanant diners pel meu rescat, ni que hi veiessis la meva firma, ni que hi veiessis la meva lletra, ni que te'ls demanés per Déu i pels sants, mai, mai no donis ni un *quarto* meu. La vida ja cuidaré de salvar-me-la. N'he passat moltes, pel món: el que cal és tenir ben aferrats els diners. Ni un *quarto*, ni una malla: ho sents? (Oller, 2001: 102).

En *Torquemada y San Pedro* (segunda parte, capítulo 1), después de la muerte de la esposa de Torquemada, Fidela, el usurero y José Donoso, amigo de la familia, conversan acerca del funeral de la finada:

> —¿Qué debe ser de primera? Ya lo comprendo. Pero no veo la necesidad de extremar tanto el boato. Bueno *que esté en armonía* con nuestra posición... desahogada; pero... ya sabe usted que no me gustan pompas fúnebres ni *lujos asiáticos*... Porque lo que usted me propone, viene a ser como una especie de *orgullo satánico*..., o algo así como *apoteosis* que...
> —No es eso, mi querido don Francisco. Es un homenaje, el único homenaje que podemos tributar a los queridos restos de aquel ángel... [...].

—Amigo mío, *le soy* a usted franco. Si tratáramos ahora de enterrarla a ella, a mi ilustre hermana política, debiéramos hacerlo *a todo coste*, por aquello de *a enemigo que huye, puente de plata*...

—¡Por Dios, amigo mío!

—¡Déjeme acabar, Biblia! Digo que cuando a uno le pasa una desgracia buena, es a saber, una desgracia de las que *acarrean* el descanso y la paz, no importa gastarse un capital en el *sepelio*. Pero cuando la desgracia es mala, de las que duelen, ¿eh?..., entonces el demasiado coste de honras fúnebres es acumular males sobre males, y *aunar* penas con penas (Pérez Galdós, 2008: 508-509).

Bibliografía

Agüero, Eduardo de (1980). "*Doña Perfecta* y *La tía Tula*: un análisis de dos matriarcas". En: *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*. Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 9-33.

Álamo Felices, Francisco (2006). "La *caracterización* del personaje novelesco: perspectivas narratológicas". *UNED. Revista Signa*, n.º 15, pp. 189-213.

American Psychiatric Association *et al*. (2016). *DSM-5. Critères diagnostiques*. París: Elsevier Masson.

Amorós, Andrés (1970). "*La sombra*, realidad o imaginación". En: VV. AA. (1970-1971). *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252, pp. 523-536.

Aritzeta, Margarida (2017). "Els topònims de *L'Escanyapobres*, de Narcís Oller". *Estudis Romànics*, vol. 39, pp. 375-391. Disponible en: https://raco.cat/index.php/Estudis/article/view/321058 (consulta: 18-19/7/2022).

— (2018). "Constants i criteris en l'onomàstica de ficció de Narcís Oller". *Quaderns de Vilaniu* (IEV), n.º 74, pp. 5-25. Disponible en: https://raco.cat/index.php/Quaderns Vilaniu/article/view/348960 (consulta: 19-21/7/2022).

Arroyo Almaraz, Antonio (2001). "Benito Pérez Galdós y Narcís Oller: formulación y percepción narrativas de la ciudad". *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca de la UNED*, n.º 7, pp. 1-9.

— (2003). *Poética de lo urbano en la novela. Dos calas en la narrativa del ochocientos: B. P. Galdós y N. Oller*. Madrid: Editorial Complutense.

Auerbach, Erich (2017). *Mimesis*. Trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz; posfacio de Edward W. Said. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Ayala, Francisco (1970). "Los narradores en las novelas de 'Torquemada'". En: VV. AA. *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 250-252, pp. 374-381.

Ayala, María de los Ángeles (2020). *Enfermos, trastornados y dementes en el ciclo de "Torquemada"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: www.letrasgalegas.org/obra-visor/enfermos-trastornados-y-dementes-en-el-ciclo-de-torquemada-997268/html/f9d6738e-61ad-4332-bc77-ed193f1055fc_4.html (consulta: 13/3/2022 y 21/3/2022).

Bajtín, Mijaíl (2009). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Balzac, Honoré de (2015). *La comedia humana*. Vol. iii. Trad. y notas de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Hermida Editores.

Baquero Goyanes, Mariano (1960). "Las caricaturas literarias de Galdós". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 36, pp. 331-362.

— (1970-1971). "Perspectivismo irónico en Galdós". En: VV. AA. *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º *250-252,* pp. 143-160.

Berkowitz, Hyman Chonon (1951). *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*: *catálogo razonado*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

Bobes Naves, María del Carmen (1990). "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye". En: Mayoral, Marina (coord.). *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra, pp. 43-68.

Bonet, Laureano (1983). *Literatura, regionalismo y lucha de clases (Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés)*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona.

Bosch, Rafael (1971). "*La sombra* y la psicopatología de Galdós". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año vi. Austin: The University of Texas, pp. 21-42.

Cáceres Milnes, Andrés Eugenio (2002). *Benito Pérez Galdós: víctimas y mártires en la serie de Torquemada*. Berlín: Editorial Académica Española.

Cardona de Gibert, Angeles (1980). "Cataluña y Galdós". En: *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*. Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 151-163.

Caro Baroja, Julio (1986). *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Istmo.

Casalduero, Joaquín (1966). "La sombra". En: *Anales Galdosianos*, año i. Pensilvania: University of Pittsburgh, pp. 33-38.

— (1970). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos.

Charcot, Jean Martin (1998). *L'hystérie*. París: L'Harmattan.

— (2018). *Œuvres complètes de J. M. Charcot*. *Leçons sur les maladies du système nerveus*. Vol. 3. Londres: Forgotten Books.

Connelly Ullman, Joan; Allison, George H. (1974). "Galdós as psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año ix. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdós, pp. 7-36.

Earle, Peter G. (1967). "Torquemada: hombre-masa". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año ii. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez-Galdós, pp. 29-43.

— (1970). "La interdependencia de los personajes galdosianos". En: VV. AA. (1970-1971). *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 250-252, pp. 117-134.

Ferreres i Calvo, Ernest; Llorens i Vila, Jordi (1992). *Història de Catalunya*. Barcelona: Grup Promotor Santillana.

Folley, Terence T. (1978). "Some considerations of the religious allusions in Pérez Galdós' *Torquemada* novels". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año xiii. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 41-48.

Foucault, Michel (2018). *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. i. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

— (2018). *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. II. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
Freud, Sigmund (1934). *La histeria. Charcot: Un caso de curación hipnótica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
— (1972). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
— (2010). *L'interprétation du rêve*. París: Éditions du Seuil.
Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
Gilabert, Joan (1977). *Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del siglo XIX*. Barcelona: Marte.
Gillespie, Gerald (1966). "Dreams and Galdós". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año I. Pensilvania: University of Pittsburgh.
— (1970): "Galdós and the humoristic tradition". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año IV. Austin: University of Texas, pp. 99-111.
Gilman, Stephen (1978). "Cuando Galdós habla con sus personajes". En: *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Vol. I. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 128-134.
— (1985). *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*. Madrid: Taurus.
Granjel, Luis S. (1970). "Personajes médicos de Galdós". En: VV. AA. (1970-1971). *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252, pp. 656-663.
Gullón, Germán (1976). *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus.
— (2020). *Galdós, maestro de las letras modernas*. Santander: Valnera.
Gullón, Ricardo (1970). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
— (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus.
Jung, Carl G. (1971a). *Tipos psicológicos.* Vol. I. Barcelona: EDHASA.
— (1971b). *Tipos psicológicos.* Vol. II. Barcelona: EDHASA.
Kronik, John W. (1978). "Galdós and the Grotesque". *Anales Galdosianos*, n.º XIII, pp. 39-54.
Madariaga, Salvador de (1970). "La universalidad de Galdós". En: VV. AA. (1970-1971). *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252, pp. 52-57.
Mata, Pedro (1864). *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios: sueños, ensueños, pesadillas... Con aplicación de la práctica del Foro*. Madrid: Bailly-Bailliere.
O'Byrne Curtis, Margarita Rosa (1996). *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
Oller, Narcís (1962). *Memòries literàries. Història dels meus llibres*. Prólogo de Gaziel. Barcelona: Aedos.
— (1965). *La societat catalana de la Restauració*. Ed. de Sergi Beser. Barcelona: Edicions 62.
— (2001). *L'Escanyapobres*. Estudio introductorio de Alan Yates. Barcelona: Edicions 62.
Oller, Narcís; Pérez Galdós, Benito (1963). *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller.* Comp. de William Shoemaker. Barcelona: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, vol. XXX.

Pasto-Crosby, Lisa (1993). "Dickens y Galdós: la perspectiva múltiple". En: *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*. Vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 177-188.

— (1970). "Verdaguer y Nazarín". En: VV. AA. (1970-1971). *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 250-252, pp. 537-545.

Peraza de Ayala, Trino (1947). *La psiquiatría española en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Pérez Galdós, Benito (2008). *Las novelas de Torquemada*. Ed. de Yolanda Arencibia. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

— (2013). *La sociedad presente como materia novelable*. Madrid: Biblioteca Nueva.

— (2016). *Correspondencia*. Ed., introducción y notas de Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask. Madrid: Cátedra.

— (2018). *La sombra. La fontana de oro. El audaz*. Ed. de Yolanda Arencibia; prólogo de Germán Gullón. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Plauto (2014). *Anfitrión. La comedia de los asnos. La comedia de la olla*. Ed. de Gregorio Hinojo. Barcelona: Austral.

Ribas, José M. (1974). "El episodio nacional *Gerona*, visto por un gerundense". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año IX. Austin: University of Texas, pp. 151-165.

Rodríguez, Alfred (1980). "Aspectos de un 'tipo' galdosiano: el maestro de escuela, ayo o pasante". En: VV. AA. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Vol. II. Salamanca: Cervantes, pp. 341-359.

Round, Nicholas G. (1971). "Time and Torquemada: three notes on galdosian chronology". En: *Anales Galdosianos*, año VI. Austin: The University of Texas, pp. 79-97.

Sánchez Barbudo, Antonio (1967). "Torquemada y la muerte". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año II. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdós, pp. 45-52.

Schraibman, Joseph (1960a). "Onirología galdosiana". *El Museo Canario*, n.º 75-76, pp. 347-366.

— (1960b). *Dreams in the novels of Galdós*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States.

Sherzer, W. M. M. (1978). "Death and succession in the *Torquemada* series". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año XIII. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 33-39.

Shoemaker, W. H. (1964). *Una amistad literaria. La correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras.

Smith, Gilbert (1980). "La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de Torquemada". En: *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Vol. II. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 361-368.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2014). *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Sotelo Vázquez, Marisa (2013). "El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: *La desheredada*". En: *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 174-182.

Stannard, Michael (2015). *Galdós and Medicine*. Berna: Peter Lang.

Suárez, Manuel (1980). "Torquemada y Gobseck". En: *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Vol. ii. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 369-382.

Tayadella, Antònia (1986). *Narcís Oller i el naturalisme*. En: Riquer, Martí de; Comas, Antoni; Molas, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Vol. vii. Barcelona: Ariel.

Triadú, Joan (1955). *Narcís Oller. Resum biogràfic*. Prólogo de Joan Oller i Rabassa. Barcelona: Barcino.

Turner, Harriet S. (1971). "Rethoric in *La Sombra*". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año vi. Austin: University of Texas, pp. 5-19.

Ullersperger, J. B. (1954). *La historia de la psicología y de la psiquiatría en España*. Madrid: Alhambra.

Ullman, Pierre I. (1978). "Torquemada, ¿San Eloy o Dagoberto?". En: VV. AA. *Anales Galdosianos*, año xiii. Las Palmas de Gran Canaria: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 49-58.

VV. AA. (1997). *Creación de una realidad ficticia: Las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*. Madrid: Castalia.

Yates, Alan (1998). *Narcís Oller, tradició i talent individual*. Barcelona: Curial.

Zeidner Bäuml, B. J. (1970). "The mundane demon: the bourgeois grotesque in Galdos' *Torquemada en la hoguera*". *Symposium*, n.º 24, pp. 158-165.

Emilia Pardo Bazán, crítica; la crítica y Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán, crítica cultural. Autopresentación y poder de convicción en *La nueva cuestión palpitante*

Lieve Behiels
KU Leuven

Entre mayo y diciembre de 1894, Emilia Pardo Bazán publica en las páginas de *Los Lunes de El Imparcial* catorce artículos de crítica cultural y literaria, bajo el título de *La nueva cuestión palpitante*, que toman como punto de partida dos ensayos de sendos autores, Cesare Lombroso y Max Nordau, que habían conseguido un éxito de escándalo internacional. En lo que sigue, no nos dedicaremos a analizar los juicios de la autora y a relacionarlos con los de sus contemporáneos que también se interesaron por el tema de la supuesta degeneración de la cultura del fin de siglo, o en relacionar sus ideas con los modos en que trata este tema en su obra de ficción.[1] Tampoco estudiaremos las relaciones entre estos textos y el corpus de crítica literaria de la autora. Nos interesa, en cambio, situar estos artículos en su contexto periodístico y poner de relieve de qué manera la autora consigue despertar y mantener el interés de sus lectores, así como determinar cuáles son las estrategias que maneja para convencer a estos, puesto que el periodismo "es el arte de la argumentación y de la recepción" y, como tal, "es la retórica moderna" (Casasús, 1993, citado en Fuente de la Fuente, 2009: 207). Tanto el periodismo de opinión como el ensayo moderno se sirven de "las técnicas de seducción argumentativa" heredadas de la Antigüedad (Arenas Cruz, 2012: 49). Teniendo en cuenta la extensión de esta contribución, nos dedicaremos sobre todo a la manera en que la autora construye su autopresentación en el discurso.

Emilia Pardo Bazán era colaboradora frecuente de *El Imparcial* y del suplemento cultural dirigido por José Ortega Munilla, entre 1881 y 1904 (Pérez Ferrero, 2005: 244). Sus artículos compartían página con textos de varios tipos, como podían ser, para limitarnos a la página en la que sale el primer artículo de

1. La perspicacia de Emilia Pardo Bazán al entender que ideólogos radicales podían apropiarse de las teorías de Lombroso queda destacada por Hambrook (2006: 1012). En un breve y fundamental artículo, John Kronik (1989) señala la "receptividad" de la autora "ante la experimentación técnica y la expresión formal de los poetas decadentes y simbolistas y sus progenitores" que se halla en sus observaciones críticas entre *Por Francia y por Alemania* (1891) y *Porvenir de la literatura después de la guerra* (1917).

la serie de *La nueva cuestión palpitante* (14/5/1894): "Novedades científicas. El uniciclo" —ilustrado—, "1899. El tercer centenario de Velázquez", "Las carreras de mayo" —ilustrado— y "El hipnotismo" —ilustrado—.[2] La voz de la autora tenía que imponerse, pues, en competencia con esta gran variedad temática y gráfica.

Según Ruth Amossy, todo discurso, no solo el que visa la retórica clásica, es argumentativo y toda autopresentación orienta la manera en que el destinatario percibe la persona del locutor. El *ethos* que se construye en el discurso es, pues, un *ethos* retórico, que tiende a ejercer un impacto sobre el otro (Amossy, 2012: 42). Nuestra hipótesis es que Emilia Pardo Bazán construye un *ethos* bifronte. Por un lado, se presenta como una persona intelectualmente competente y erudita. Quiere proyectarse como una intelectual.[3] Por otro lado, quiere seducir al lector mostrándose próxima y accesible. Puesto que el *ethos* se construye "en el dinamismo de la interacción" (Amossy, 2012: 42, la traducción es nuestra), intentaremos seguir este desarrollo a lo largo de *La nueva cuestión palpitante.* Veremos cómo la línea de base, que es la refutación de las teorías de Lombroso y Nordau, construida sobre una sólida argumentación, como lo pide la *dispositio* de la retórica clásica, queda entrecruzada por otro modo de seducir al lector, gracias a la *elocutio*. Por motivos de espacio, nos limitamos en esta contribución a los primeros artículos de la serie, los dedicados a *El genio* de Lombroso.

La primera entrega ya instala la doble estrategia que seguirá la autora para convencer a su auditorio. Como lo indica el título "Cuál es", se trata de definir "la nueva cuestión palpitante". La introducción enuncia el punto de partida, que es una constatación: "hoy puede considerarse cerrado" el debate sobre el naturalismo, seguido por numerosas escuelas nuevas, que no despertaron la misma intensidad crítica. Una segunda constatación es que han aparecido obras "que desde el campo científico aspiraban a causar una revolución en el artístico": *El genio* de Lombroso y *La degeneración* de Nordau, "la *cuestión palpitante* actual" (1157).[4] La autora ya había condenado en *La cuestión palpitante* de 1881 el borrado de las fronteras entre ciencia y arte que pretendía Zola, ya que "el ideal de la ciencia es relacionar las nociones e interpretar con unidad los fenómenos", mientras que el arte expresa "no sólo la rica variedad del mundo exterior e interior, sino hasta sus contradicciones". La confusión que pretendía Zola "quieren

2. Teniendo en cuenta la teoría de los géneros periodísticos, adoptamos la terminología utilizada por Luisa Santamaría Suárez con respecto al comentario u opinión, "si el autor es un colaborador externo de un periódico", lo cual es claramente el caso de Emilia Pardo Bazán, "su comentario recibe el nombre de artículo, y él, articulista" (1994: 40). Las columnas, las críticas y las tribunas libres se consideran formas de artículo (1994: 46) y pertenecen al estilo de solicitación de opinión (1994: 47).

3. Jo Labanyi (2021) describe la trayectoria que lleva a Emilia Pardo Bazán a configurarse como intelectual gracias, precisamente, a la publicidad que le ofrecía la prensa.

4. Referimos a la edición del tercer volumen de las obras completas de Emilia Pardo Bazán (1973) mencionando la página entre paréntesis.

renovarla" Lombroso y Nordau, intentando "establecer una crítica artística y literaria hecha a la luz de la fisiología y la patología" (1158).[5] El argumento que la autora opone a esta generalización es que "la ciencia experimental" "apenas adelanta una pulgada en el terreno especulativo" (1158), como no lo ignoran los científicos de profesión. Aduce una conversación con Laureano Calderón, especialista en química biológica, que mantenía separados los terrenos de la ciencia experimental y la metafísica. Esta reserva debe "extenderse a otras muchas esferas donde tampoco la ciencia se encuentra con fuerzas para reinar" (1159). He aquí la base para discutir las obras de Lombroso y Nordau.

El primer rasgo del *ethos* que doña Emilia construye a través de su discurso es la competencia. Se presenta como alguien con la autoridad necesaria para discutir temas de filosofía del arte, enumerando escuelas literarias, manejando un léxico especializado y mencionando autores y títulos, gracias a lo cual coloca a su lector, en quien presupone cierto nivel de conocimientos, en su misma altura. Así, cita a "Claudio Bernard, en su *Introducción al estudio de la medicina experimental*" (1157). Hace gala de cultura enciclopédica: "Lombroso y Max Nordau —el último, especialmente, fogoso y exagerado discípulo, más elocuente que su maestro, pues Nordau es a Lombroso lo que Ernesto Haeckel a Darwin" (1158). Utiliza terminología especializada: "diré que la confusión de límites, invasión del territorio ajeno, es muy propia de nuestro siglo nominalista y *monista*" (1158). La referencia a su propia obra crítica, que queda citada en el título de la nueva serie —"los artículos que sobre la cuestión entonces palpitante escribí en 1881" (1157)—, así como el contacto personal con el eminente catedrático Laureano Calderón, contribuyen a su autoridad intelectual.

Pero igualmente llamativo resulta el rasgo de la accesibilidad. A fin de mantener el interés de un lector tal vez menos atraído por el rigor del razonamiento, doña Emilia aprovecha una panoplia de herramientas estilísticas: refranes, metáforas y recursos a la oralidad.

Ya en la primera frase se despierta la curiosidad del lector mediante un refrán: "Hace trece o catorce años, discutíase a roso y velloso lo que se conocía como naturalismo en el arte" (1157). La sucesión de corrientes literarias se presenta con una metáfora del terreno de la horticultura: "escuelas y direcciones [...] nacidas de su cruzamiento con el romanticismo [...]. Estos brotes e hibridaciones..." (1157). De ahí se orienta la mirada del lector, metafóricamente, al cielo: "La opinión [...] no quiso notar las fases de las lunas nuevas. Las vio crecer y menguar, asomar rojas o pálidas, y [...] no se tomó el trabajo de asestar el telescopio" (1157). De muy concreta, la descripción de la evolución de las nuevas tendencias se hace más abstracta a primera vista: "era un desintegración, más

5. El diálogo crítico con los defensores de la "patologización" de la cultura fue llevado a cabo además por otros autores españoles y americanos, entre los cuales figuran Pompeyo Gener, Manuel Sanguily, Ruben Darío, Llanos Aguilaniedo y Emilio Bobadillo, cuya aportación queda analizada por Barra Lagunas (2016: 74-121).

bien, una disolución", aunque la referencia a un organismo perecedero —luego vivo— sigue presente: "[la opinión] lo dejó producirse, revolverse y languidecer", para humanizarlas al final de la frase, puesto que se encuentran en "sus conventículos, de ambiente más viciado y letal que el de ninguna Academia" (1157). La ironía de la comparación no podía escapar a los lectores.

Los refranes pueden servir para repetir de modo concreto un argumento que ya se ha formulado de modo abstracto. Así, la "necesidad de especializar los estudios" se traduce mediante el refrán "zapatero a tus zapatos". Gracias a la presencia de este primer dicho, para la continuación del razonamiento —nunca como ahora se ha transgredido la frontera de la especialización— basta con añadir otros que aluden al mismo fenómeno: "nunca como ahora se ha visto meter la hoz en mies ajena, y mezclar agua con vino puro" (1158).

Otro procedimiento es el brusco cambio de registro, pasando de neutro y formal a familiar, como en el ejemplo siguiente, sobre el significado de la palabra "ciencia": "Es vocablo con el cual se ilude fácilmente a los irreflexivos y se tumba boca abajo a los profanos, a los que en su vida han pisado un laboratorio ni una clínica (a no ser por curiosidad, como vamos a ver la Casa de Fieras)" (1158). La expresión "tumbar boca abajo" pertenece claramente al registro familiar, y la asociación de espacios destinados a la investigación, como laboratorios o clínicas, a un zoológico es sorprendente a la par que eficaz para ilustrar lo fácil que resulta impresionar a personas poco formadas.

En lo que sigue, daremos por sentada la destreza de la autora a la hora de ir desarrollando su argumentación e iremos destacando los elementos estilísticos utilizados por la autora para conseguir la adhesión del lector mediante la configuración de una voz y un temperamento accesible.

Los artículos II ("¿Existe el genio?"), III ("La base experimental"), IV ("La base racional") y V ("El error capital de Lombroso") tratan de *El genio* de Lombroso.[6] La autora se pregunta a qué se debe la rápida celebridad de Lombroso. Empieza analizando la introducción del libro, en la cual "hormiguean los razonamientos incoherentes y falsos, los ejemplos inadecuados y hasta las contradicciones" (1161). Esta no es más que la primera de una serie de metáforas animales que tienden a desvirtuar el razonamiento del autor italiano. A continuación, se asocia al autor implícitamente con un mono: "brinca de rama en rama, agarrándose a lo primero que encuentra a fin de no caerse" (1161). Generalizando afirma doña Emilia, y aquí introduce la tercera metáfora animal, que: "Autores así son difíciles de reducir, porque se escurren como anguilas, y diríase que se filtran por los poros de la razón" (1161). Después, explica que la palabra "genio" "carece de realidad científica" (1161). A su juicio, "lo que llamamos genio no es sino

6. Dejamos aquí de lado las referencias a la obra criminalística de Lombroso, con la cual había dialogado la autora en la novela *La piedra angular* (1891). Véase al respecto: Behiels, 2021. Para la presencia de Lombroso en la prensa española, véase: Petit, 2012. Sobre la "patologización generalizada" aplicada por Lombroso al genio, véase: Braunstein, 2010.

una diferencia de grado en las facultades que distinguen al hombre del irracional" (1162).

En "La base experimental" recuerda lo que Lombroso entiende por degeneración. Esta se manifiesta por ciertos características físicas y morales que Lombroso ha detectado con frecuencia en los genios. La autora alude al "almacén de noticias" (1163) en el que se basa para apoyar su teoría y da cuenta de él en una oración larguísima con diecinueve subordinadas, interrumpida por intervenciones en las que su opinión personal no deja lugar a dudas: "que también eran flacos, cuando jóvenes, Napoleón, Giotto, Cicerón... (y casi toda la humanidad, añado yo; la obesidad en la gente moza sí que no abunda)" (1163). La autora argumenta que estos mismos rasgos se encuentran también en individuos no considerados genios. Además, no admite como "base experimental" estos datos históricos que no pueden ser frutos de la observación y nota numerosos errores factuales en los datos en que se apoya Lombroso.

Después de someter a juicio los datos, en el cuarto artículo estudia "la base racional" de Lombroso. Recurre a la metáfora tradicional del razonamiento como una construcción o un edificio, tomando como ejemplo a filósofos como Hegel, "tan hábiles ensambladores que unen trozos de ideas y no se conoce la juntura" (1165). La metáfora se desarrolla y concretiza, presentando a Lombroso como un carpintero nada perfeccionista y carente de visión global: "Lombroso clava deprisa y con puntas de París pedazos de palo sin cepillar; si entre estos pedazos hay por ventura alguno de madera preciosa, pierde todo su mérito al colocarle" (1165). Lombroso "coloca en primera línea entre los caracteres degenerativos, la pérdida de sentido moral" (1165), pero omite definir en qué consiste. "Sostener ideas no probadas con otras menos probadas aún es el método de Lombroso" (1165), con lo cual el edificio que erige es caduco. Así, la autora refuta la asociación entre signos degenerativos físicos y genialidad. Recurre a la inserción de un pequeño diálogo ficticio para poner de relieve cómo Lombroso es un ingenuo que confunde esterilidad y celibato: "... imitando la candorosa inadvertencia de cierta dama que preguntaba a un caballero: '¿Es usted casado?' 'No, señora.' '¿Piensa usted casarse?' 'No, señora.' 'Si todos fuesen como usted, se acabaría el mundo.' '¡No señora!'" (1166).

El último artículo dedicado a Lombroso se centra en su "error capital", que consiste en clasificar a los hombres en sanos y enfermos, cuando la salud y la normalidad son estados transitorios y modificados por toda una serie de circunstancias. La teoría lombrosiana se encuentra "en abierta contradicción con la ciencia y la experiencia adquirida por moralistas, psicólogos y fisiólogos y hasta por el vulgo" (1168). Y la autora echa mano del saber popular para enfatizar que no hay nadie enteramente sano ni enteramente loco: "De poeta, enamorado y loco, todo el mundo tiene un poco, dice el refrán, y a fe que acierta" (1168). Pocos son los que no presentan algún rasgo de los que Lombroso considera rasgos degenerativos, como suena en la copla de Maricastaña:

> Cada uno tiene,
> señoras mías,
> sus aprensiones
> y sus manías (1169).

Entre la doctrina de Lombroso y la de Nordau existe un nexo forzoso. Para terminar la serie sobre el primero y anunciar los artículos sobre el segundo, la autora apela al refranero y a Cervantes:

> En comparación con esta crítica *sui generis*, el Santo Tribunal de la Fe me parece flor de cantueso; tortas y pan pintado, la previa censura, y un juego de chiquillos, las tropelías de los iconoclastas. Ya veremos lo que es el arte, comentado por la ciencia médica [...] de un doctor Pedro Recio de Tirteafuera germano (1170).

La crítica de Nordau le parece más implacable que lo peor del Antiguo Régimen. Mediante la alusión al médico casi sádico que impide a Sancho alimentarse, plantea un primer retrato nada halagüeño del doctor Nordau, que quiere impedir el disfrute de los productos de la cultura contemporánea.

En lo que precede hemos visto que doña Emilia construye un *ethos* de competencia gracias a las referencias a sus lecturas, la manifestación de sus intereses enciclopédicos, la mención de sus contactos personales con otros intelectuales, la exactitud de sus referencias, su capacidad de análisis y la fuerza de los argumentos con los que consigue rebatir las tesis, a su juicio erróneas, de Lombroso. Al mismo tiempo, se presenta como una persona próxima y accesible, manifestando un temperamento vivo, con sentido del humor y conectada con el saber popular y el sentido común, gracias a los refranes, las metáforas sacadas de la vida cotidiana y los rasgos de oralidad entrelazados en su discurso.

Sería erróneo separar el aspecto de solidez intelectual del *ethos*, que serviría para convencer racionalmente, del aspecto de la atractividad, destinada a seducir al auditorio. Hemos visto que la función de refranes y metáforas no es meramente decorativa, sino que retoman y apoyan la argumentación. La autopresentación de la autora como próxima a sus lectores gracias al acervo común de la lengua española en toda su riqueza expresiva popular incluye también la tradición culta compartida por ella y sus lectores: Cervantes y, en los textos sobre Nordau, Quevedo, *La Celestina*, fray Luis. A partir de ahí, doña Emilia quiere introducir a sus lectores en el panorama de la crítica cultural contemporánea, apostando por una modernidad auténtica, basada en la "autonomía de la idea estética" (Sánchez Llama, 2010: 68).

Bibliografía

Amossy, Ruth (2010). *La présentation de soi.* Ethos *et identité verbale*. París: Presses Universitaires de France.

Arenas Cruz, María Elena (2012). "Seducción y argumentación: la invención del lector de ensayos". En: Castilleja, Diana; Houvenaghel, Eugenia; Vandebosch, Dagmar (eds.). *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas*. Ginebra: Droz, pp. 47-68.

Barra Lagunas, Manuel (2016). *La enfermedad en las literaturas hispánicas de* fin de siècle: De sobremesa *y* Diario de un enfermo. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Disponible en: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/107832/1/MBL_TESIS.pdf (consulta: 4/3/2023).

Behiels, Lieve (2021). "'Yo soy aficionada a leer causa célebres, por mis gustos de novelista'. Los artículos sobre crímenes violentos de Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística*". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 97, n.º 2, pp. 91-109.

Braunstein, Jean-François (2010). "Une vision médicale du monde. Le 'cas' Lombroso". *Archives de Philosophie*, 73, 4, pp. 631-654. Disponible en: www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2010-4-page-631.htm (consulta: 4/3/2023).

Fuente de la Fuente, María de la (2009). "La herencia retórica en el periodismo argumentativo: configuración y clasificación del artículo de opinión". *Tabanque. Revista Pedagógica*, 22, pp. 205-218.

Hambrook, Glynn (2006). "Baudelaire, degeneration theory, and literary criticism in *fin de siècle* Spain". *Modern Language Review*, 101, pp. 1005-1024.

Kronik, John (1989). "Entre la ética y la estética. Pardo Bazán ante el decadentismo francés". En: Mayoral, Marina, *et al*. (eds.). *Estudios sobre "Los pazos de Ulloa"*. Madrid: Cátedra; Ministerio de Cultura, pp. 162-173. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra/entre-la-tica-y-la-esttica---pardo-bazn-ante-el-decadentismo-francs-0/ (consulta: 4/3/2023).

Labanyi, Jo (2021). "Cómo llegar a ser una intelectual. La autoconstrucción de Emilia Pardo Bazán". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 97, 2, pp. 153-173.

Pardo Bazán, Emilia (1887). *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.

— (1890). *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*. Madrid: La España Editorial.

— (1973). *Obras completas.* Vol. 3. *Cuentos. Crítica literaria*. Madrid: Aguilar.

Pérez Ferrero, Emilia (2005). "Acercamiento a las colaboraciones periodísticas de Emilia Pardo Bazán". En: Thion Siorano-Mollá, Dolores (ed.). *Hommage à Emilia Pardo Bazán. Cahiers Galiciens*, 4, pp. 243-265.

Petit, Carlos (2012). "Revistas y delito. Cesare Lombroso en la prensa española de fin de siglo". En: Lacchè, Luigi; Stronati, Monica (eds.). *Una tribuna per le scienze criminali. La "cultura" delle Riviste nel dibattito penalistico tra Otto e Novecento*. EUM Edizioni Università di Macerata, pp. 223-248. Disponible en: www.academia.

edu/23989969/Revistas_y_delito_Cesare_Lombroso_en_la_prensa_espa%C3%B1ola_de_fin_de_siglo (consulta: 9/3/2023).

Sánchez Llama, Íñigo (2010). "Introducción". En: Pardo Bazán, Emilia. *Obra crítica (1888-1908)*. Madrid: Cátedra, pp. 9-150.

Santamaría Suárez, Luisa (1994). "Estado actual de la investigación sobre la teoría de los géneros periodísticos". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 1, pp. 37-56. Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP9494110037A (consulta: 9/3/2023).

Sfragaro, Adriana (1989). "Max Nordau, dégénérescence et littérature". En: *Littérature et pathologie*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. Disponible en: http://books.openedition.org/puv/1253 (consulta: 22/9/2022).

Concomitancia entre la crítica literaria y la obra de Emilia Pardo Bazán a finales del siglo XIX

María Luisa Guardiola Tey
Swarthmore College

> Donde no hay lucha no hay drama, y donde no hay drama no hay emoción.
>
> PARDO BAZÁN, *Memorias de un solterón* (215)[1]

La obra crítica de Emilia Pardo Bazán se va adaptando a las vicisitudes del arte literario a finales del siglo XIX. Desde su polémica *La cuestión palpitante* (1882), en la que se presentan en España las pautas del naturalismo, la autora coruñesa va acercando su labor crítica a un paradigma inseparable de la creación artística. En su ensayo "La crítica moderna en Francia", conferencia pronunciada por la autora en la década de 1890 y publicada en *Lecciones de literatura* (1906), se presenta el estado de la cuestión sobre la crítica literaria en Francia a finales de siglo, destacando la esencia de la creación literaria como "expresión de la vida". Al hablar de la "actualidad palpitante en crítica", Pardo Bazán señala que no se trata de un método, sino que la crítica literaria es consustancial a la "esencia misma del arte". La obra crítica de nuestra autora refleja un eclecticismo y acercamiento cosmopolita ante las nuevas tendencias artísticas de otros países europeos, especialmente Francia. Las múltiples perspectivas relacionan la esencia interna con el entorno externo, ofreciendo un entramado más complejo y diverso a la obra de arte. Los postulados estéticos finiseculares exponen una serie de manifestaciones de corte refractario, base del perspectivismo y vitalidad consustanciales al momento regeneracionista de fin de siglo.

En este ensayo se estudiarán los paralelismos entre la visión vitalista de la crítica literaria de Pardo Bazán de finales del siglo XIX y la aplicación de la misma en su novela finisecular *Memorias de un solterón* (1896). El eclecticismo de la autora se entrevé al anteponer el individuo al género literario. Las memorias, como subgénero literario a través del cual se representa el propósito vital respecto al progreso social de la mujer, reflejan las tendencias de la crítica literaria en los

1. Las referencias a esta novela se indicarán por el número de página de la edición de 2004 en la bibliografía.

albores del siglo xx; la preeminencia de la obra de arte y la autonomía del sujeto son inmanentes. El individualismo y la vitalidad textual ofrecerán una nueva forma de narrar más libre en el momento crítico de abatimiento y desaliento colectivo de la España finisecular.

En su edición sobre la obra crítica de la escritora coruñesa, Íñigo Sánchez Llama señala la importancia de que plantee Pardo Bazán la modernización de la nación española mediante una serie de reformas, especialmente en el campo de la educación, con el objetivo de transformar la mentalidad tradicional, hostil a cualquier renovación propuesta por el impulso regeneracionista del fin de siglo. En el *Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense*, Pardo Bazán declara que esta empresa modernizadora en España tiene que incluir a la población femenina, puesto que: "la mujer necesita valer a la patria, porque la mujer, mantenida a larga distancia de la cultura, ha sido el áncora de peso incalculable que nos aferró a la tradición mal entendida y funesta" (Sánchez Llama, 2010: 305). Doña Emilia es consciente de la relación intrínseca entre modernidad y expresión artística, la cual se refleja en su obra crítica, que comprende un discernimiento activo, libre de cualquier condicionante moral o religioso (Sánchez Llama, 2010: 14). Aquí, nuestra autora se aparta de cualquier explicación absoluta para enfatizar el corolario múltiple y complejo de la modernidad que trasciende cualquier aproximación integral. Susan Kirkpatrick señala la importancia de "la heterogeneidad de los efectos de la modernidad [lo cual] significa trascender los acercamientos monolíticos y formalistas" (Kirkpatrick, 2003: 15). Dicha heterogeneidad es patente en la obra de Pardo Bazán, en la que se refleja este proceso renovador. La autora coruñesa comparte la preocupación de los intelectuales del fin de siglo por establecer "la regeneración individual y colectiva" (Romero Tobar, 1998: 8). El eclecticismo de Pardo Bazán se manifiesta tanto en su obra creativa como en los ensayos de crítica literaria.

La novela *Memorias de un solterón* (1896), publicada un año antes del discurso que dio Pardo Bazán en 1897 sobre "La crítica moderna en Francia"[2] y más tarde publicada en *Lecciones de literatura* (1906), refleja muy bien la postura de la autora y su proyecto innovador, en el que se combina la modernización junto con la participación de la mujer en el mismo. Doña Emilia ha llegado a la madurez, tanto desde el punto de vista literario como desde el personal. Su obra literaria en la década de 1890 se caracteriza por un enfoque espiritual y anímico de los personajes, dentro de un encuadre realista. Marisa Sotelo señala la importancia que Emilia Pardo Bazán concede a la crítica al advertir que "ha de diferenciarse del público en no ser olvidadiza, y asemejarse a la Divinidad" en "Últimas modas literarias", considerando la "función del crítico como depositario de la memoria cultural colectiva" (Sotelo, 2014: 492). *Memorias de un solterón* es

2. La conferencia está incluida en Sánchez Llama (2010: 343-367). Todas las referencias a esta conferencia se indicarán con las iniciales CMF y el número de página de esta edición.

una obra narrativa dentro del paradigma de la memoria o diario personal, derivado de una tradición ilustrada en la que se narra el desarrollo intelectual, emocional y espiritual de un individuo (Ordóñez, 1990: 158). El eclecticismo literario de Emilia Pardo Bazán ofrece el desarrollo de una "crítica miscelánea" de raigambre dieciochesca (Sotelo, 2014: 28).

La anteposición del individuo al género literario es fundamental para doña Emilia cuando dice: "no otorgué preeminencias a ningún género literario, y siempre antepuse al género el individuo. La estricta división por géneros podría prestar a mi trabajo unidad formal, pero estorbando, a mi parecer, la vista real de su objeto" (CMF, 346). Mauro Pareja, empedernido solterón narrador de la novela, trasluce en su estrategia narrativa las pautas expuestas por Pardo Bazán en su conferencia para "expresar la belleza por medios literarios" (CMF, 347). La estructura narrativa es ecléctica, estimulante, orgánica; la transformación del narrador se manifiesta a medida que toma contacto con otros personajes, especialmente Feíta, la indomable mujer que le mueve a rectificar su forma de vivir y escribir. La contraposición de puntos de vista actúa como revulsivo transformador a través de una combinación híbrida bajtiniana de voces alternativas. La fricción entre diferentes discursos proporciona la transformación del coprotagonista, Mauro Pareja. La postura pasiva de espectador, característica de este soltero indomable en los primeros capítulos de la novela, adquiere un porte activo, vital, que explica con las siguientes palabras:

> Lector [...] reflexiona [...]. Empieza a considerar que si mis memorias se redujesen a contarte cómo me levanto, almuerzo, [...] duermo..., no valdría la pena de haberlas escrito. Yo podría vivir muy dichoso en mi rincón con el alma atrofiada [...]; ¿pero qué te importaría a ti mi vida de marmolillo? Donde no hay lucha no hay drama, y donde no hay drama no hay emoción (215-216).

El narrador, desconcertado ante el impacto de la actividad y brío que le había causado el amor imprevisible hacia Feíta, se sentía desertor de sus propias convicciones y dudaba que el "Mauro Pareja cauto, precavido y cuerdo de las primeras páginas de estas *Memorias*, sería el mismo que solo vivía para tomar como cosa propia aquellos cuidados ajenos" (296). Las palabras de Pareja reflejan la actitud aprensiva de nuestra autora ante la pérdida de autonomía en un entorno social, político, moral y patriótico, comprometedor de los valores estéticos de la literatura de finales de siglo. El compromiso del escritor finisecular comporta el vínculo incondicional con el valor estético de la obra de arte. Las *Memorias* de Mauro Pareja adquirirán al final de la novela la naturalidad característica de la "expresión subjetiva e individualista del genio creador" (Sánchez Llama, 2010: 49). El efecto reparador del vitalismo de la joven Feíta se manifiesta en la misma estructura narrativa que trasciende el paradigma naturalista, centrado en lo colectivo, hacia la manifestación abierta del fuero interno del individuo.

En *Memorias de un solterón* se observan constantemente las correspondencias entre las ideas de la autora gallega sobre la crítica literaria y la creación artística. La esencia del arte, contrapuesta a una norma inalterable, es evidente a lo largo de la obra. El narrador de *Memorias de un solterón* constata tal concepto cuando se refiere a la inestable e irónica ley que ordena el destino al enamorarse de manera inesperada de la "emancipada e independiente" Feíta, a pesar de sus supuestas firmes convicciones en las teorías de la *filaucía* (200), que le mantendrían en un estado de soltería permanente. El desconcertado solterón atañe su nueva índole sentimental a la imaginación, la cual tendrá un efecto transformador, evolutivo. Sus palabras evidencian su nueva actitud:

> La antipatía que al pronto creí sentir hacia ella [Feíta] no era sino la atracción del abismo, la negra magia de *lo desconocido* [la cursiva es mía] contra la cual parecemos indignados, mientras nuestro espíritu en secreto la sueña y la busca, obedeciendo al impulso que lleva al hombre al progreso (218).

La diversidad y complejidad de la literatura, paralela a la crítica literaria, se manifiesta desde el primer capítulo en el que el narrador, el recalcitrante solterón, nos cuenta sus circunstancias vitales como huésped en casa de doña Consola, antigua ama de llaves de la duquesa de la Piedad. Entre las habitaciones de la casa destaca la biblioteca excepcional de la duquesa, legado exquisito de un "bibliófilo eminente", amigo y compañero de emigración de la aristócrata (90-91). Las actividades cotidianas de Mauro Pareja sirven para destacar la variedad de sus lecturas, entre las que se encuentran publicaciones de finales del siglo XIX: *Ambos Mundos*, su revista predilecta, obras de críticos, novelistas y poetas franceses, como Lemaître, Brunetière, Gyp —pseudónimo de Gabriela Riqueti de Mirabeau—, Bourget, Prevost, etc. El narrador explica que su selección de lecturas obedece a diferentes motivos, como la diversión, el estímulo, la exaltación: "y [...] porque me cosquillean el pensamiento" (99-100). El repertorio bibliográfico comparte las características de vitalidad e inspiración recomendadas por la autora: "a las obras que viven es a lo que debemos ir derechos, como la flecha al blanco" (CMF 348). Esta nueva manera de narrar recurre a una serie de estrategias literarias que ofrecen una mejor comprensión de la realidad en todas sus modalidades. El elemento vital estimula los sentidos, tanto de los personajes como de los lectores, y ofrece una obra de arte enérgica y estimulante que no deja impávido al lector.

El diálogo con críticos y autores de otros países, en este caso Francia, refleja el cosmopolitismo de Pardo Bazán y la importancia del proyecto modernizador de la autora. Para ella, el modelo crítico debe ser ecléctico y cosmopolita (Sánchez Llama, 2010: 29). Brunetière, eminente crítico francés que aparece en la lista de lecturas de Mauro Pareja, señala la importancia del romanticismo en la consolidación del individualismo moderno (Sánchez Llama, 2010: 27). La autora coruñesa considera el culto a la belleza como elemento regenerador y promo-

tor de la creatividad, el sentimiento lírico del romanticismo "renace en formas nuevas" (DuPont, 2002: 344); el "germen vital" se antepone al "germen morboso" del decadentismo en los albores del siglo xx (DuPont, 2002: 346-347). Este renacer del arte romántico y su enfoque en el individuo, ofrece una serie de posibilidades mucho más democráticas, transformadoras y auténticas.

La lista de lecturas de Mauro Pareja se complementa con una variedad de obras recientes: novelas nuevas de Daudet, Galdós, Tolstói, Bourget; obras de otros géneros literarios, como el último poema de Campoamor, poeta por excelencia en el momento (Ayala, 2005: 106), el drama reciente de Ibsen o los nuevos cuentos humorísticos de Armand Silvestre. La afición a las letras deleita al narrador, que se escapa del mundo real y establece un coloquio "con una cohorte de seres extraños, fantásticos, pero de vida más intensa y ardiente que la de los hombres y mujeres de carne y hueso que recorren las calles de Marineda" (107), pertenecientes a la retraída sociedad burguesa marinedina, preocupada por guardar las apariencias, con su efecto tóxico de muerte espiritual y física. La autora muestra la preponderancia del arte como antídoto a la desidia social en el ámbito burgués, imitador de las prácticas aristocráticas a finales del siglo xix.

La autora defiende su postura nominalista y ecléctica en literatura. Según ella: "En sustancia, no hay novelistas, autores dramáticos ni poetas líricos; hay hombres capaces de expresar la belleza por medios literarios" (CMF 347). La inspiración, el genio, la originalidad, no están vinculados a diferentes géneros, sino que se trata de "expresiones de la vida". El vitalismo y la autonomía de la obra de arte, libre de cualquier traba, es lo que configura la esencia interna en relación con el entorno, resultando en una obra más compleja y diversa. Las diferentes vivencias que se exponen a lo largo de *Memorias de un solterón* convergen en torno a la protagonista, Feíta, a modo de mosaico vital, pero sin un objetivo integrador.

El trasiego de personajes, frecuente en obras decimonónicas, lleva a Mauro Pareja a la tertulia de Benicio Neira, protagonista de *Doña Milagros* (1894) y padre de Feíta y de una prole considerable. La novela de 1894, junto con *Memorias de un Solterón*, forma parte del "Ciclo de Adán y Eva", en el que la autora se propone diferentes modos de relación entre el hombre y la mujer (Ayala, 2005: 221). En la introducción a la edición de *Memorias de un solterón*, M. Ángeles Ayala señala el "Prólogo en el cielo" de *Doña Milagros*, pieza indispensable como marco de ambas novelas, donde se cuentan las vicisitudes del atribulado padre de familia numerosa. Los diferentes segmentos vitales en torno a este personaje, narrados por Mauro Pareja en *Memorias de un solterón* después de la muerte de doña Ilduara, esposa de don Benicio Neira, ofrecen puntos de vista "desde dentro y desde fuera", tal como señala Rodolfo Cardona (cit. en Ayala, 2005, 19). Las diversas perspectivas agregan un nivel de complejidad que vigoriza la narración; la estrategia narrativa de doña Emilia para exteriorizar "intenciones, motivos, pensamientos... Hechos, no. [...] El hecho es la cáscara de la realidad" es señalada por M. Ángeles Ayala al presentar el "Prólogo en el cielo"

como pieza clave de las dos novelas (Ayala, 2005: 19-20). Al dejar a los personajes expresar sus propios sentimientos, el texto literario tiene un efecto transformador que refleja los diferentes matices de la realidad, no solo la superficie estática.

El énfasis en lo interno como elemento generatriz se observa en el diálogo que mantienen Mauro y Feíta sobre el nuevo aspecto de la joven desde que se embarcó en su proyecto emancipador. Feíta se refiere a su excelente salud como elemento externo; sin embargo, la verdadera sustancia generadora de su vitalidad se halla en su interior: "Pues vamos ahora a lo de dentro... que suele ser el corolario de *lo otro*" (199). Por su parte, Mauro indica la discrepancia entre lo externo y lo interno cuando expresa abiertamente y sin tapujos su postura ante la independiente Feíta: "era mi *yo* verbal y superficial el que condenaba a la innovadora, mientras mi *yo* esencial y profundo [...] abrazaba sus teorías, la abrazaba, la colocaba en un trono" (221). Lo auténtico tiene lugar en lo más profundo del ser.

La reivindicación del genio creador se presenta de forma paralela cuando doña Emilia se refiere al crítico literario como zahorí al hablar de Villemain en el discurso "La crítica moderna en Francia" (1897). El crítico francés:

> [...] adornó la crítica [...] con los encantos de la invención imaginativa a estilo de zahorí que hiere con su vara allí donde la viva fuente brota. Él fue el primero que despojó a la crítica de las disciplinas y del sayo de austeros pliegues, y la convirtió en maga, en soñadora y en amabilísima e ingeniosa narradora (CMF 349).

La individualidad, el "germen de espontaneidad propia", es superior al medio. El narrador de *Memorias de un solterón* emplea la estrategia del zahorí al describir a Feíta por medio del diálogo. Mauro expone lo que siente ante esta "extraordinaria y ridícula criatura" y explica la importancia de ir más allá de la superficie cuando dice: "Solo que para adivinar esta que sin duda alguna es perfección y gracia del cuerpo de Feíta, hay que ser más que lince, zahorí" (151). La presencia de Feíta en la tertulia de Neira, donde Mauro acudió como espectador pasivo, tiene un efecto inquietante en Pareja. La mirada aguda y superficial del principio no es suficiente para detectar el germen, profundo e incomprensible de espontaneidad propia de un individuo. La estrategia narrativa de Mauro adquirirá paulatinamente un cariz trascendente y sutil que desvela la preeminencia de la obra de arte como reveladora de la autonomía del sujeto.

El anterior marasmo y la apatía de Mauro, resultado de las escaramuzas y el simulacro del pasado, no le permitían progresar. La imprevisión de la joven Feíta mantiene en vilo a Pareja. Su transformación interna requiere la apertura al conflicto interno en el que interviene el sentimiento. El mismo Mauro afirma: "Que no se puede ser impasible; que necesitamos sentir, aunque el sentir nos atormente" (224). Tras su lucha interna, generadora de un brío efusivo, el narrador siente la punzada de los celos ante la posible atracción de Feíta por el compañero Sobrado, joven socialista solidario con las ideas de la chica emancipada. La presencia del joven socialista, hijo de Amparo, la Tribuna —cigarrera prota-

gonista de la novela homónima de 1883, trabajadora en la fábrica de tabacos de Marineda—, ejemplifica la importancia de combinar materia y espíritu como superación de las tendencias naturalistas en la disyuntiva estética de finales de siglo. Al entrever las características genéticas del joven Sobrado, el narrador comenta: "Hay tipos femeninos que ganan al ser transmitidos a un varón. El de la *Tribuna*, aunque magnífico, siempre me había parecido material. En su hijo, resultaba, si no exquisitamente fino, más espiritual e inteligente" (230). La supremacía de la mente y el espíritu son fundamentales como punto de referencia ante la preponderancia física naturalista.

Mauro describe la lucha interna que se verificaba en su alma tras la impresión de las palabras de Feíta:

> [...] su modo de pensar y de sentir [...] habían acrecentado y desatado [...] mi entusiasmo, actuando sobre mi imaginación. Mis desconfianzas, ya que no muertas, reposaban adormecidas por la magia de aquella bravía veracidad [...] de aquella originalidad de pensamiento [...]. Sentíame arrebatado [...] como si aquel sentimiento singular fuese para mí [...] la potencia germinativa del alma (253).

La concomitancia entre lo que expresa el narrador de la novela y la idea de la verdad estética, creadora de una belleza que llega al alma, refleja el concepto de la crítica literaria a finales del siglo XIX. Ante la idea de que la crítica tiene que basarse en "el juicio y la razón", Pardo Bazán responde: "en mi concepto, la crítica moderna, como la filosofía, bajo apariencias científicas, deriva cada vez más hacia el terreno del arte y el sentimiento" (CMF 365).

Memorias de un solterón es la respuesta narrativa de la autora coruñesa a las ideas sobre la crítica literaria en los albores del siglo XX. Para Pardo Bazán, la creación artística trasciende cualquier movimiento o género literario. Unos años más tarde, en *La Nación* de Buenos Aires (27/7/1919), tras el rechazo general a sus esfuerzos por incluir a la mujer en el proyecto de modernización, proclama: "Hay que prescindir de los problemas sociales", y se decanta por el arte: "El arte es más atractivo, y es algo eterno y sereno en su esfera. Consolémonos, pues, con el arte" (cit. en Dupont, 2012: 65). El arte está por encima de cualquier reglamento, estatuto o precepto. En las agitadas aguas finiseculares, doña Emilia lleva a cabo la transformación regeneradora a través del arte, en concomitancia con el personaje femenino como mediador de tal renovación. Pese a la resistencia ante tales avances, los esfuerzos y la visión clarividente de doña Emilia no fueron en vano.

Bibliografía

Ayala, María de los Ángeles (2005). "Resonancias y ecos literarios en las novelas del ciclo de Adán y Eva". En: *Actas Simposio "Emilia Pardo Bazán: Estado de la Cuestión*. La Coruña: Real Academia Galega, pp. 221-231.

Dupont, Denise (2002). "Decadence, Women Writers, and Literary History in Emilia Pardo Bazán's late criticism". *Modern Language Notes*, n.º 117, pp. 343-364.

— (2012). "Cabezas cortadas, 'imágenes de vestir' y manos femeninas: Emilia Pardo Bazán y el decadentismo español". *Revista Internacional d'Humanitats*, n.º 26, pp. 65-78.

Kirkpatrick, Susan (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Trad. de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra.

Ordóñez, Elizabeth J. (1990). "Revising Realism: Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* in Light of Galdós's *Tristana* and John Stuart Mill". En: Maier, Carol; Valis, Nöel (eds.). *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 146-163.

Pardo Bazán, Emilia (2004 [1896]). *Memorias de un solterón*. Ed. de María Ángeles Ayala. Madrid: Cátedra.

— (2010 [1901]). *Discurso pronunciado en los Juegos Florales de Orense*. En: Sánchez Llama, Íñigo (ed.). *Emilia Pardo Bazán. Obra crítica (1888-1908)*. Madrid: Cátedra, pp. 305-339.

Romero Tobar, Leonardo (1998). *El camino hacia el 98. Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo*. Madrid: Visor.

Sánchez Llama, Íñigo (ed.) (2010). *Emilia Pardo Bazán. Obra crítica (1888-1908)*. Madrid: Cátedra.

Sotelo Vázquez, Marisa (2014). "Emilia Pardo Bazán en *La España Moderna* (1889-1910)". *Anales de Literatura Española,* n.º 26, pp. 473-498.

Las discrepancias de doña Emilia con el cervantismo de la época

Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería

Emilia Pardo Bazán expresó sin ambages su disconformidad con los actos oficiales organizados para la celebración del centenario del *Quijote* en 1905 y mostró también públicamente su decepción respecto a los que se preparaban para el centenario de la muerte de Cervantes, en 1916, y que finalmente no se celebraron debido a la Primera Guerra Mundial. Pero además discrepó en otras muchas ocasiones con el grueso del cervantismo, empezando por Menéndez Pelayo y sus teorías sobre la autoría del *Quijote* de Avellaneda, y no escatimó críticas a los biógrafos de Cervantes, los críticos románticos, los intérpretes esotéricos, los panegiristas, etc.

Voy a intentar explicar aquí brevemente qué hipótesis he barajado sobre las causas de estas discrepancias y me voy a centrar para ello en la participación, o mejor, en la no participación, de doña Emilia en el centenario de 1905, asunto que, aunque estudiado (Patiño Eirín, 2001; Quesada Novás, 2004-2005), bien merece una revisión que tenga en cuenta el controvertido lugar de las primeras mujeres cervantistas en el seno de la erudición académica de comienzos del siglo xx, unas cervantistas entre las que Emilia Pardo Bazán ocupa plaza de honor, incluso a su pesar, como veremos enseguida.

La celebración del III Centenario de la publicación del *Quijote* en 1905 estuvo condicionada por el desastre del 98. De ahí que la efemérides cervantina se convirtiera en el símbolo de la regeneración del país y se reflexionara abundantemente sobre el quijotismo, sobre el idealismo cervantino, que las nuevas generaciones debían emular para salir de la crisis (Navas Ocaña, 2022a). Por otra parte, la educación de las mujeres había dado importantes pasos a lo largo del siglo xix y el centenario se convirtió también en la ocasión para que las primeras cervantistas hicieran pública exhibición de sus conocimientos sobre el escritor alcalaíno (Navas Ocaña, 2020)

En la *Crónica del Centenario* de Miguel Sawa y Pablo Becerra (1905) hay datos sobre la participación de las mujeres en las conmemoraciones organizadas por instituciones, como la que celebró la Unión Iberoamericana, que contó con la presencia de Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos, y también las realiza-

das en las Escuelas Normales de Maestras, en algunos juegos florales de ciudades de provincias y en la función del Teatro Real de Madrid, uno de los últimos actos programados, en el que colaboraron actrices muy destacadas, como la célebre María Guerrero. Es cierto que las mujeres no estuvieron ni en la Real Academia, ni en la Universidad ni en el Ateneo, donde se primaron las voces de doctos varones, como Juan Valera, Menéndez Pelayo o Santiago Ramón y Cajal, pero tomaron la palabra allá donde se lo permitieron y en algunos casos, como el de Emilia Pardo Bazán, lo hicieron, además, precisamente para disentir del cervantismo oficial y promover lo que hemos llamado *otro* centenario del *Quijote*, bien distinto del auspiciado por las autoridades políticas y culturales del momento (Navas Ocaña, 2020).

Particular atención merece en este sentido el caso de los festejos aragoneses. En Zaragoza, la presidencia de las fiestas en honor del *Quijote* la ocupó una aristócrata, la duquesa de Villahermosa, que fue su patrocinadora. En agradecimiento a la generosa contribución monetaria realizada, el Ayuntamiento le concedió el honor de tutelar los actos municipales (Sawa, Becerra, 1905: 548-549). Pero, al parecer, la duquesa festejó también el centenario en el castillo de Pedrola, y así lo indica Emilia Pardo Bazán en sus crónicas de *La Ilustración Artística*, mostrándose entusiasmada con los esfuerzos de la aristócrata, a quien considera descendiente directa de la célebre duquesa del *Quijote* (Navas Ocaña, 2008: 164), y llegando incluso a recomendar a los cervantistas extranjeros que acudan a las celebraciones zaragozanas promovidas por esta dama antes que a las oficiales planeadas en Madrid.[1] La ocasión para presentar a una mujer en una posición de poder la aprovecha aquí sin lugar a dudas doña Emilia, y lo hace, en mi opinión, con la intención de subrayar su distanciamiento del programa oficial del Centenario, mostrando a las claras, aun sin decirlo abiertamente, que las mujeres harían las cosas de otro modo.

Tuvo además Emilia Pardo Bazán una oportunidad que ni pintada de expresar su disconformidad con el Centenario en la fiesta de la Unión Ibero-Americana celebrada el 15 de mayo de 1905 en el Paraninfo de la Universidad Central, y lo hizo ante un nutrido auditorio constituido por senadores y diputados españoles, por representantes políticos de Hispanoamérica y por relevantes figuras de la aristocracia, el periodismo y la cultura de la época (Sawa, Becerra, 1905: 275). Se pronunciaron en esta velada varios discursos, entre ellos, los de dos mujeres: Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos. Pues bien, la *Crónica del Centenario*

1. "La duquesa de Villahermosa no es de las que se quedan a medio camino. [...] díganlo ahora mismo las fiestas con que va a solemnizar el Centenario del *Quijote* en su castillo de Pedrola, donde se supone que situó Cervantes lo narrado en los capítulos del XXX al LXII, desde el encuentro con la bella cazadora, que era una duquesa de Villahermosa, con los episodios de la dueña Dolorida, encanto de Altisidora, la Trifaldi, el envío de Sancho a la Barataria, el espanto cencerril y saturno, y demás "zarandajas". Seguramente estas fiestas cerca de Zaragoza serán tan señoriales y bien organizadas, como amenazan las de Madrid ser insípidas y hasta sin relación con lo que pretenden conmemorar. Si yo fuese extranjero curioso y cervantista, huiría del Centenario de Madrid y buscaría a Cervantes en el castillo de los duques" (Pardo Bazán 1905b: 170).

de Sawa y Becerra recoge solo el de la escritora almeriense y omite el de doña Emilia, una omisión motivada probablemente por el desacuerdo manifiesto y público de la gallega con la organización oficial, desacuerdo expresado reiteradamente en los meses previos a la efemérides cervantina en su columna "La vida contemporánea" de *La Ilustración Artística* de Barcelona, en los números 1217 y 1221, correspondientes al 24 de abril y al 22 de mayo de 1905. Allí tilda sin ambages de "pobre", "mezquino", "inadecuado" y "triste" el programa del Centenario, se mofa de algunos curiosos eventos, como la batalla de las flores, que poco tienen que ver con Cervantes, y se queja de que todo se haya hecho "a última hora, atropelladamente", por el característico "método nuestro de proceder por sorpresas y chispazos" (1905c: 266). Tanta ha sido la "precipitación", confiesa, que de su intervención en la velada de la Unión Ibero-Americana apenas la avisaron con dos días de antelación (1905d: 330). Ante semejante panorama, concluye: "Para festejar así al *Quijote*, más valiera no festejarle" (1905c: 266).

Aunque no dice nada sobre la insignificante participación de las mujeres en los fastos del Centenario, me atrevo a aventurar que esta disconformidad profunda que destilan sus palabras, y sobre todo la alusión a "los personalismos egoístas y absorbentes" (1905c: 266), tan propios de los políticos y los intelectuales de su tiempo, con los que ella ha tenido que lidiar en muchas ocasiones —la más conocida de todas, el rechazo de su candidatura a la Real Academia—, que esta discrepancia, digo, quizá tiene que ver con su propia exclusión del núcleo rector del Centenario, exclusión que probablemente vio como una injusticia, dados sus muchos méritos, y que le haría pensar indefectiblemente, aunque no lo dijera, que de nuevo la causa era el hecho de ser mujer.

Es más, aunque su discurso de la Unión Iberoamericana no se incluyó en la *Crónica del Centenario* de Sawa y Becerra, doña Emilia tuvo buen cuidado de publicarlo en la columna sobre "La vida contemporánea" de *La Ilustración Artística*, concretamente en el número correspondiente al 22 de mayo, "ampliado en su parte inicial y con algunas modificaciones de estilo" (Ezama Gil, 2013: 134). De ahí toma la revista *Unión-Iberoamericana* varios fragmentos y los publica a su vez en el número extra de 16 de junio (Pardo Bazán, 1905e). El discurso de la escritora gallega versó fundamentalmente sobre el carácter aglutinador de la lengua castellana, el único lazo que, a su juicio, "mantiene nuestra unión moral con las naciones del Nuevo Continente" (1905e: 63), en un intento, que podríamos encuadrar en el regeneracionismo de la época, de restañar las heridas que los procesos de independencia habían abierto entre España y sus antiguas colonias, y establecer con ellas lazos duraderos —no políticos, evidentemente—, sino culturales.

Por otra parte, donde sí estará presente doña Emilia es en el volumen que con ocasión del Centenario del *Quijote* publicó la Liga de Amigos de La Coruña, de su tierra natal, un volumen titulado *El centenario del Quijote en Galicia*, en el que ella ocupa un lugar de honor, siendo su artículo "Cervantes, periodista a la moderna" el primero de todos los que aquí se publican. Pues bien, en él, Par-

do Bazán parodiará, pondrá en solfa, algo muy frecuente en la época entre los muchos panegiristas de Cervantes, la consideración del alcalaíno como un portento de sabiduría, como precursor en muy diversos ámbitos de la cultura y de la ciencia. Pardo Bazán, por ejemplo, vio en un raro personaje de *Persiles y Segismunda* el anticipo de algunas formas de periodismo contemporáneo. Se trata del peregrino con el que Auristela y Periandro se topan en un mesón próximo a Roma, el cual solicitaba a todo aquel que encontraba en su camino que incluyera un dicho, una "sentencia aguda", en un cartapacio que llevaba siempre consigo a tal efecto, con el fin de, una vez completadas sus páginas, poder publicar un volumen con todos los aforismos atesorados. No sin ironía, doña Emilia nombra al tal peregrino como antecesor de "los jóvenes repórteres a quienes el director encarga de sacar unas líneas a D. Fulano o a D. Zutano", y concluye que se ha de reconocer "en el hecho de que el gran Manco haya precedido a tantos cazadores de prosa y versos y a tan marcadas tendencias y formas de la vida intelectual de nuestros días, la cualidad de genio, que se adelanta en todo, hasta en lo que la multitud, más tarde, recoge, adopta y practica, sin sospechar de dónde ha salido, ni la mente fantástica e inventiva en que nació" (1905f: 5). En este sentido enlaza con un texto posterior de Carmen de Burgos titulado "La Gloria. Diálogo entre Cervantes y un periodista", publicado en la colección de diálogos *La voz de los muertos* (1911), en el que Carmen de Burgos pone en boca de Cervantes la siguiente queja: "¡Qué profanación! Todos en mí pusisteis vuestras manos. Ya ni yo mismo conozco eso que llamáis mi obra maestra; tal habéis sutilizado atribuyéndome intenciones de cosas que ni siquiera pensé..." (1911: 98). Emilia Pardo Bazán se distancia con esta parodia una vez más del cervantismo oficial, y también lo hace Carmen de Burgos.

Lo cierto es que Pardo Bazán va a mostrar de manera continuada su disidencia respecto al cervantismo desde los meses que precedieron a la celebración del III Centenario del *Quijote* en 1905, una disidencia que se extiende en el tiempo, y se recrudece en 1916 con ocasión del centenario de la muerte de Cervantes. Doña Emilia expresará a las claras sus discrepancias tanto con la crítica biográfica, que desde los *Documentos cervantinos* de Pérez Pastor había aportado nueva luz sobre algunos aspectos de la vida de Cervantes, como con la crítica romántica, empeñada en que el *Quijote* no es una mera sátira de los libros de caballerías, y sobre todo va a expresar su disconformidad con la hipótesis de Menéndez Pelayo sobre la verdadera identidad de Fernández de Avellaneda, el autor del *Quijot*e apócrifo, que Menéndez Pelayo atribuye a Alfonso Lamberto y que a doña Emilia le parece una de las hipótesis más arbitrarias y sin base (Pardo Bazán, 1916a).[2]

2. En 1905, con ocasión del centenario, Menéndez Pelayo publicó una nueva edición del *Quijote* de Avellaneda anotada y con amplia introducción, donde señala a Alfonso Lamberto como autor. Esta introducción puede leerse en el volumen *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (Menéndez Pelayo, 1942). No obstante, la polémica de doña Emilia con el sabio santanderino viene de atrás, como es sabido, y no fue motivada por esta cuestión (González Herrán, 1986).

En primer lugar, y sin tener en absoluto en cuenta las evidencias aportadas por los *Documentos cervantinos* de Pérez Pastor, doña Emilia sostendrá contra viento y marea la fábula romántica del matrimonio feliz de Cervantes con Catalina de Palacios. Lo hará en un artículo de 1902 titulado "La leyenda de Cervantes en Esquivias", que es el resultado de un viaje literario a esa localidad en la línea de los que popularizaría Azorín en *La ruta de don Quijote* (1905). A continuación, la llamada "crítica filosófica", o "escuela esotérica", será blanco de sus críticas en una reseña de la obra de Baldomero Villegas *Psicología de las novelas ejemplares del sin par Cervantes*. Aquí expresará su desconfianza hacia los que llama "cervantistas de profesión", que le parecen lectores de una sola obra, carentes de independencia de espíritu (Pardo Bazán, 1911: 350). Y en "El veneno del *Quijote*" (1917) se mofará de los extremos a los que llegan algunos eruditos, dedicados al infructuoso trabajo de contar las palabras que tiene cada renglón del *Quijote*; o, como sucede en la crónica que envía a *La Nación* de Buenos Aires en 1916 sobre los modestos fastos celebrados en Madrid una vez suspendido el aniversario de la muerte de Cervantes por la Primera Guerra Mundial, criticará a los biógrafos del alcalaíno, que escudriñan cada aspecto de su vida con auténtico celo y saña, y, lo que es peor, sin ninguna utilidad (Pardo Bazán, 1916b: 155). De igual forma, arremeterá aquí contra la crítica romántica insistiendo en que ella es como el vulgo, que toma las cosas como se las dan, sin buscarle tres pies al gato (1916b: 117). Y, de hecho, constantemente se declara no cervantista, prefiere definirse a sí misma como lectora, como aficionada a Cervantes, a su obra (Pardo Bazán, 1902: 204), marcando distancias a cada momento respecto a los eruditos cervantinos, a quienes no tiene inconveniente en parodiar (1917). Es más, doña Emilia ofrece una imagen del propio Cervantes como ingenio lego, como un bohemio, alejado de todo academicismo y erudición (1905a: 74).[3]

Pues bien, la disidencia, la discrepancia de Pardo Bazán con la plana mayor del cervantismo, tiene mucho que ver, en mi opinión, con su condición de mujer, aunque doña Emilia no aluda a ella, y en especial con las dificultades que una mujer tiene en este momento para hacerse un hueco en el difícil y exclusivo mundo de la alta erudición. De hecho, creo que el silencio sobre este asunto es muy significativo y me arriesgo a afirmar que la situación en que la coloca su condición de mujer es la explicación más plausible a su incomodidad manifiesta con los fastos de los centenarios, a su abierta discusión de los estudios biográficos sobre Cervantes, de las interpretaciones románticas y hasta de la hipótesis sobre el *Quijote* de Avellaneda de Marcelino Menéndez Pelayo, la autoridad literaria por excelencia, considerado además por su amiga Blanca de los Ríos como el maestro, aunque la discípula también disienta abiertamente de él en lo que con-

3. El análisis exhaustivo de todos estos textos se ha publicado en la revista *Rilce* en un artículo titulado "Evas curiosas vs. damas servidas: las primeras cervantistas y los estudios biográficos sobre Cervantes" (Navas Ocaña, 2022b).

cierne a la autoría del *Quijote* apócrifo (Ríos, 1897-1898). Precisamente este artículo sobre el *Quijote* apócrifo marca, a mi juicio, un punto de inflexión en la posición de Emilia Pardo Bazán respecto al cervantismo de la época, porque expresa más a las claras que nunca su disconformidad, al oponerse con firmeza al principal representante de la erudición académica del momento, Menéndez Pelayo, y sobre todo al no esconderse ella misma bajo una serie de expresiones de humildad y evidenciar sin tapujos el profundo conocimiento que posee de todas las hipótesis sobre el *Quijote* de Avellaneda, es decir, lo mucho que sabe y lo al día que está del trabajo de los eruditos. Esto la convierte también a ella en una erudita, por mucho que pretenda negarlo, y sobre todo la convierte en una de las más destacadas cervantistas de su tiempo.

Bibliografía

Burgos, Carmen de (1905). "La resurrección de don Quijote". *Unión Ibero-Americana*, año xix, n.º extra (16 de junio), p. 62. En: Sawa, Miguel; Becerra, Pablo (eds.). *Crónica del centenario de Don Quijote*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo, pp. 275-276.

— (1911). "La Gloria. Diálogo entre Cervantes y un periodista". En: *La voz de los muertos*. Valencia: F. Sempere y Compañía, pp. 97-103.

Ezama Gil, Ángeles (2013). "Las conferencias como método pedagógico. Las mujeres conferenciantes en la Unión Ibero-Americana y el Centro Ibero-Americano de Cultura Popular Femenina". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 91-92, pp. 125-150.

González Herrán, José Manuel (1986). "Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 36, 101, pp. 325-342.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1942). "El *Quijote* de Avellaneda. Introducción". *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. i. Ed. de Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC, pp. 357-420.

Navas Ocaña, Isabel (2008). *Las mujeres del Quijote y la crítica*. Madrid: Editorial Fundamentos.

— (2020). "El *otro* Centenario: Visiones femeninas del *Quijote* en 1905". *Anales Cervantinos*, 52, pp. 85-116.

— (2022a). "*En sus brazos se ahoga todo heroísmo.* La crisis del 98 y los personajes femeninos del *Quijote*". *Mélanges de la Casa de Velánzquez*, 52, 2. Disponible en: http://journals.openedition.org/mcv/18034.

— (2022b). "Evas curiosas *vs.* damas servidas: las primeras cervantistas y los estudios biográficos sobre Cervantes". *Rilce*, 38, 2, pp. 721-748.

Pardo Bazán, Emilia (1902). "La leyenda de Cervantes en Esquivias". En: *Por la Europa católica*. Madrid: Est. Tip. Idamor Moreno, pp. 204-210.

— (1905a). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, 1205, p. 74.

— (1905b). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*. xxiv, 1211, p. 170.

— (1905c). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*. XXIV, 1217, p. 266.
— (1905d). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*. XXIV, 1221, p. 330.
— (1905e). "Dª Emilia Pardo Bazán". *Unión Ibero-Americana*, XIX, n.º extra (16 de junio), pp. 62-64.
— (1905f). "Cervantes, periodista a la moderna". *El Centenario del Quijote en Galicia*. La Coruña: Liga de Amigos de La Coruña, p. 5.
— (1911). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, 1535, p. 350.
— (1916a). "Crónicas de España. Los enigmas literarios. El *Quijote* de Avellaneda". *La Nación* (4 de febrero), p. 4. En: SINOVAS MATÉ, Juliana (ed.) (1999). *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en* La Nación de Buenos Aires *(1879-1921)*. Vol. 2. La Coruña: Diputación Provincial, pp. 1078-1083.
— (1916b). "Crónicas de España". *La Nación* (10 de junio), p. 5. En: SINOVAS MATÉ, Juliana (ed.) (1999). *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en* La Nación de Buenos Aires *(1879-1921)*. Vol. 2. La Coruña: Diputación Provincial, pp. 1115-1119.
— (1917). "El veneno del *Quijote*". *La Nación*, 265 (16 de julio), pp. 1-2.
PATIÑO EIRÍN, Cristina (2001). "Cervantes en la obra de Pardo Bazán". En: BERNAT VISTARINI, Antonio (ed.). *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Vol. 2. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 1219-1228.
PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1897-1902). *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
QUESADA NOVÁS, Ángeles (2004-2005). "Emilia Pardo Bazán en los centenarios del *Quijote*". *Siglo XIX (Literatura Hispánica)*, 10-11, pp. 77-113.
RÍOS, Blanca de los (1897-1898). "Algunas observaciones sobre el *Quijote* de Avellaneda". *La España Moderna*, 101, pp. 37-89; 107, pp. 84-145; 112, pp. 103-140.
SAWA, Miguel; BECERRA, Pablo (1905). *Crónica del Centenario del* Don Quijote. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Antonio Marzo.

En torno a la primera obra traducida al japonés de Emilia Pardo Bazán por Daigaku Horiguchi

Eizo Ogusu
Universidad Meiji

La sorpresa fue grande cuando en el congreso internacional "Emilia Pardo Bazán, 100 anos despois" la profesora Ana María Freire se refirió a la primera traducción al japonés que se hizo de una obra de Pardo Bazán en vida de la autora. ¡Pero si en Japón, estando en el siglo XXI, sigue siendo una escritora prácticamente desconocida! Ese acto de traducir y publicar, en cierta medida, podría ser aducido como un tipo de crítica evaluativa de doña Emilia (1851-1921) en el contexto internacional del fin de siglo. Ciertamente Freire había indicado:

> La única traducción al japonés que conocemos en vida de la escritora es *La sed de Cristo*,[82] aquel cuento tan controvertido cuando doña Emilia lo publicó por vez primera en *El Imparcial* (12-IV-1895), después recogido en *Cuentos sacroprofanos*, que Japón conoció en 1920, en una colección de novelas y obras de teatro extranjeras (Freire López, 2005: 35) (Figura 1).

[82] 堀口大学訳)　「基督の渇」　『小説戯曲翻訳集』　天祐社. *(Kirisuto no kawaki,* traducido por Daigaku Horiguchi, Editorial Tenyuu-sha), 1920. Después de 1922 sí que se han traducido al japonés varias obras de Emilia Pardo Bazán.

Figura 1. Nota 82.

Aquí consta que la versión japonesa de "La sed de Cristo", que fue titulada "Kirisuto no kawaki", había sido recogida "en una colección de novelas y obras de teatro extranjeras" —su verdadero título era *Mizuiro no me* ("Los ojos azul claro")—, la cual se publicó en 1920, y que quien tradujo las obras recopiladas se llama Daigaku Horiguchi.

Lo que nos asombra es el nombre del traductor, ya que se trata de nada menos que el célebre poeta contemporáneo y traductor de poesía francesa moderna, que falleció en 1981. Algunos de sus poemas ("La voz de mi madre", por ejemplo) suelen aparecer en los libros escolares y él mismo salía en programas televisivos, de modo que es una figura familiar en Japón, tanto que se le llamaba con simpatía por su nombre: Maestro Daigaku ("Daigaku" en japonés significa "universidad").

Atraído por esta figura, a continuación, trato de encontrar explicaciones que desvelen algo las dos dudas: por qué razón Daigaku tradujo la obra de doña Emilia y por qué motivo escogió "La sed de Cristo".

1. Nuevos datos bibliográficos

En el *Suplemento II* de las *Obras completas* de Daigaku Horiguchi (1892-1981), hemos encontrado un curioso dato bibliográfico: la versión japonesa de "La sed de Cristo", antes de ser agrupada en la colección, apareció por primera vez en la revista *Mita Bungaku*, en el número 2 del volumen 9 (febrero) del año 7 de la era Taisyo (año 1918 de la era cristiana) (Horiguchi, 1984, *Suplemento II*: 772) (Figura 2). Con ello se adelanta dos años la primera traducción al japonés de la obra pardobazaniana.

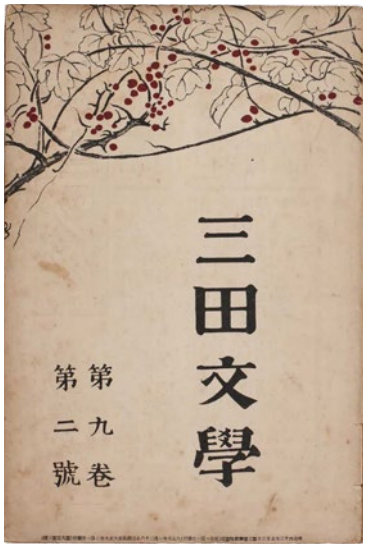


Figura 2. Cubierta de *Mita Bungaku* (febrero de 1918).

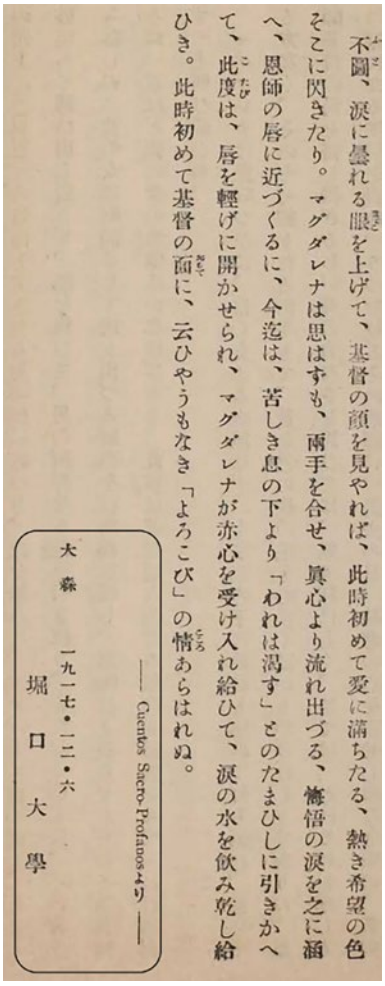
Así tenemos dos versiones de "La sed de Cristo" en japonés, la de 1918, en la revista *Mita Bungaku*, y la de 1920, en la colección *Mizuiro no me*, ambas publicadas en vida de la escritora. Entre ellas se puede hallar una diferencia y una coincidencia en el entorno del texto, en sus partes paratextuales.

Lo que nos llama primero la atención son los datos referentes a la traducción que aparecen al final del texto de 1918, que no tiene el de 1920 (Figura 3):

> —Con base en *Cuentos Sacro-Profanos*—
> en Omori, el 6 de diciembre de 1917
> Horiguchi Daigaku[1]

Daigaku precisa el libro original, el lugar y la fecha de la traducción. Debe notarse que Daigaku poseía el volumen XVII de las *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán: *Cuentos sacro-profanos*, que se publicó por primera vez en 1899. Lo terminó de traducir el 6 de diciembre de 1917. Daigaku, nacido el 8 de enero de 1892, era entonces un joven de veinticinco años. Y fue en Omori donde se dedicó a la traducción, según su propia confesión (Seki, 2010: 305-306), en el Hotel Bousuirou, su hotel preferido de aquellos días.

1. He vertido todas las citas en lengua extranjera al castellano con el deseo de facilitar la lectura.



不圖、涙に曇れる眼を上げて、基督の顏を見やれば、此時初めて愛に滿ちたる、熱き希望の色そこに閃きたり。マグダレナは思はずも、兩手を合せ、眞心より流れ出づる、悔悟の涙を之に添へ、恩師の唇に近づくるに、今迄は、苦しき息の下より「われは渴す」とのたまひしに引きかへて、此度は、唇を輕げに開かせられ、マグダレナが赤心を受け入れ給ひて、涙の水を飲み乾し給ひき。此時初めて基督の面に、云ひやうもなき「よろこび」の情あらはれぬ。

—— Cuentos Sacro-Profanos より ——

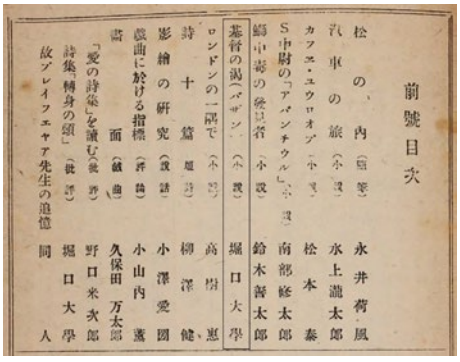
大森　一九一七・一二・六

堀口大學

Figura 3. Página 52 de *Mita Bungaku* (febrero de 1918).

三田文學第九卷第二號目次

Figura 4. Índice de *Mita Bungaku* (febrero de 1918).



前號目次

Figura 5. Página 137 de *Mita Bungaku* (marzo de 1918).

Ahora fijémonos en el índice de *Mita Bungaku* (febrero de 1918) (Figura 4), donde aparecen el título “Kirisuto no kawaki”, el nombre de la autora y el género literario “novela” entre paréntesis, y el del traductor. Si enfocamos la ortografía del apellido de la autora, incomprensiblemente está escrito como [bazan], igual que se pronunciaría en francés, no como en español [baθán]. Esta escritura [bazan] de Bazán se repite en el “índice del anterior número” que está impreso en el siguiente número de *Mita Bungaku* (marzo de 1918) (Figura 5). Al observar la recopilación de 1920, se encuentra en el índice y la página-portada (Figura 6) del cuento la misma escritura [bazan], y además en ambos lugares se comete otro error respecto al título nobiliario de la autora: en vez de “condesa” está escrito:

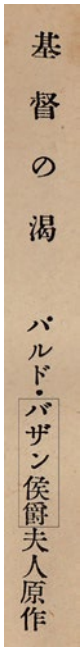

基督の渇
バルド・バザン侯爵夫人原作

Figura 6. Página 91 de *Mizuiro no me* (1920).

"la marquesa". Como se repiten los mos errores en varios lugares, no se de una simple errata de imprenta.

Según su propia confesión y sus biografías (Hasegawa, 2009; Seki, 2010), Daigaku, acompañando a su padre Kumaichi, que era uno de los primeros diplomáticos de Japón, residió en México un año y medio (entre octubre de 1911 y marzo de 1913) y durante la primera guerra mundial permaneció en España dos años y cuatro meses (entre agosto de 1914 y noviembre de 1916). De este modo, en Japón se hizo pionero en escribir ensayos sobre varios temas de México y España.

Sin embargo, hay tres razones por las que podemos suponer que Daigaku no dominaba el español tanto como el francés. En primer lugar, al ir a los países donde estaba destinado su padre, dejando la carrera universitaria, la meta de Daigaku era dominar el francés, por el enorme interés que le despertaba la poesía francesa moderna (Seki, 2010: 254). Para el propósito de su padre, que era convertir a su primogénito Daigaku en diplomático, también convenía que su hijo lo dominara. Así que incluso durante las estancias en México y en España, él recibía clases particulares de francés.

En segundo lugar, en la familia de Horiguchi la lengua de comunicación siempre era el francés. Su madrastra, Stina Juttelland, que era belga, no comprendía el japonés, y sus hermanastros pequeños, Iwako y Yoshinori, solamente hablaban palabras sueltas en japonés. Además, en México y España Daigaku residía en la Legación japonesa, y era el francés la lengua común que se usaba en el mundo diplomático y aristocrático de ambos países.

Por último, a lo largo de los sesenta y cinco años de su trayectoria como traductor, Daigaku tradujo solo tres obras de la literatura española: "La sed de Cristo", en 1918; la primera parte de *El Quijote* de Cervantes, en 1965; y la mayor parte de *Senos*, de Gómez de la Serna, en 1969, 1970 y 1980, sucesivamente. De hecho, en el prefacio de la versión japonesa de *El Quijote* (Horiguchi, 1965: 10), Daigaku confiesa:

> La lengua de Cervantes me es tan familiar desde hace mucho tiempo que hice esta traducción, recordando los días pasados y consultando las versiones francesas. He utilizado la de la Pléiade publicada en 1956 por Librairie Gallimard y la de Francis de Miomandre publicada en Stock. Y como texto original he usado el de la edición y notas de Francisco Rodríguez Marín publicado por Espasa-Calpe.

Igualmente en la traducción de *Senos*, Daigaku especifica: "Esta traducción se ha realizado con base en la versión francesa de Jean Cassou" (Horiguchi, 1984, *Suplemento II*: 686).

Así, las observaciones de las partes paratextuales del texto en japonés y las demás informaciones adicionales confirman que la traducción de "La sed de Cristo" fue efectuada consultando alguna versión francesa del relato.

A este respecto, Eva Acosta anota que ya apareció en 1895, en el número de septiembre de *La Revue* con el título de "La soif du Christ" (Acosta, 2007: 394). Sin embargo, recientemente lo rectifica[2] remitiéndose a un interesante dato que recoge Rocío Charques (2016: 78), quien cita el artículo de Jacques Porcher "Écrivains espagnols contemporains. Madame Pardo Bazan" (*Revue Politique et Littéraire*, 15/4/1899). En este artículo, al final del primer párrafo, Porcher le presenta al lector francés el cuento de doña Emilia: "Ese año, el Viernes Santo, el *Imparcial* regaló, entre otras cosas, un cuento muy original, muy pintoresco, muy patético, titulado *La sed de Cristo*" (Porcher, 1899: 459). El segundo párrafo entero lo dedica a detallar su argumento, y a continuación, en el cuarto párrafo, pasa a referir de modo conciso la enorme polvareda que levantó el relato a partir del siguiente día de su publicación.

Este modo de introducir el cuento pardobazaniano nos hace pensar forzosamente que en aquella fecha próxima a 1889 no habría existido la versión francesa. Acosta, asimismo, nos emite su parecer de que este artículo o el recuerdo detallado sobre el revuelo levantado por "La sed de Cristo" en la España de 1895 acaso despertara el interés por la traducción y la consiguiente publicación en francés. Aunque hasta ahora no hemos confirmado la existencia de la versión francesa, cabría suponer que Daigaku hizo la traducción basándose en el texto de *Cuentos sacro-profanos* y, a la vez, consultando algún texto en francés que se habría publicado en la fecha cercana a su estancia en Europa (1913-1916).

2. ¿Por qué traducir a Pardo Bazán?

De mayor, Daigaku recuerda los años juveniles como lo siguiente:

> Yo, a los 20 años, no hacía más que leer poesía francesa. La mayoría eran poemas que servían de mediadores entre la poesía moderna y la contemporánea [...]. Y a veces me encontraba con algunos poemas que me gustaban de un modo inaguantable. Me brotaba en el interior un deseo hacia esos poemas. Era lo mismo que el deseo masculino hacia la bella mujer, que son ganas de apropiarse de ella. Me di cuenta de que para apropiarse de un poema no había más remedio que hacer esto: quitarle al poema original el vestido del francés y, una vez desnudo, ponerle el vestido de mi lengua [...]. En aquellos años el traducir poemas era simplemente la meta de mi vida, mi puro placer (Horiguchi, "Relatos rebosados de la traducción", 1958; 1982, *OC* VI: 550-552).

2. Conste aquí mi agradecimiento a María Luisa Guardiola (Swarthmore College), quien me ayudó a ponerme en contacto con la biógrafa Eva Acosta. Lo mismo a Acosta, quien con descomunal amabilidad y generosidad me ha transmitido nuevas referencias.

De hecho, según la "Lista de todas las publicaciones" (Horiguchi, 1988, *extra*: 5-127), las traducciones hechas por Daigaku anteriores a "La sed de Cristo", que llegan a ser un total de sesenta y una obras, todas sin ninguna excepción son de la literatura francesa. Aparte de las diez obras que están en prosa, las demás son poemas, más específicamente, poesía francesa moderna.

Por otra parte, la revista *Mita Bungaku*, donde se publicó la versión japonesa por vez primera, desde su fundación, en mayo de 1910, hasta febrero de 1918 no había publicado ni una traducción de la literatura española. Así, resulta insostenible que Daigaku hubiera recibido encargo o consejo por parte de la dirección de la revista para que escogiera el cuento. Entonces, ¿por qué razón tradujo a Pardo Bazán? A continuación, trato de averiguar el fundamental motivo de Daigaku en sus relaciones personales.

2.1. Marie Laurencin (1883-1956)

La primera hipótesis es que Daigaku, durante su estancia en Madrid, conociera personalmente a doña Emilia a través de su relación con la pintora francesa Marie Laurencin, exiliada en España por estar casada con el pintor alemán Otto von Wätjen.

Al exiliarse en Madrid en 1914, la reputación de Laurencin, bien ganada como pintora cubista en París, había llegado a la capital y a la aristocracia madrileña, la cual, ya amante de sus cuadros originales, deseaba tener trato con ella (Groult, 1989: 132). Aparece entonces en su vida la figura de Cecilia Madrazo, de la bien conocida saga artística de los Madrazos, a la que Laurencin pintaría en más de una ocasión: *Marie Laurencin, Cecilia de Madrazo et le chien Coco* (Tate Gallery), que representa a Cecilia con la artista autorretratada, y *L'infante* (colección privada), en el que la retratada es Cecilia, ambos pintados en Madrid en 1915. Y según Faus (2003, II: 400), dos retratos de la familia de Pardo Bazán —de la abuela materna y de su segundo marido— fueron pintados por Federico Madrazo, el elegante pintor de la corte de Isabel II, antepasado de Cecilia Madrazo.

Por otra parte, ni en la biografía de Groult (1987) ni en la de Pierre (1988) aparece referencia alguna a la relación entre Marie Laurencin y Daigaku Horiguchi. Sin embargo, sus biógrafos, Seki y Hasegawa, y su hija, Sumireko, e incluso Daigaku mismo atestiguan la intensa amistad entablada en aquel Madrid bajo la Guerra Mundial.

En "Diosa del cubismo" (1917), Daigaku describe el encuentro con Laurencin: "Fue en Madrid, el viernes 20 de enero de 1915, al visitar el taller de la pintora inglesa, Miss Nelly Harvy para encargar el retrato de mi hermanastro menor que acababa de cumplir 7 años" (Horiguchi, 1982, *OC* VI: 148-158). Allí había un pintor joven que se llamaba Peña y, sabiendo que Daigaku escribía poemas, le preguntó si deseaba ver los cuadros de Laurencin, puesto que era una pintora siempre amada por los poetas y que tenía su estudio cerca. Daigaku, fas-

cinado como nunca por sus cuadros, le pidió a Peña que concertara una entrevista con ella. Unos días después fue el primer encuentro: "Apareció una mujer todavía joven con la cara tan transparente como el cristal". Ella, de treinta y un años, y Daigaku, de veintitrés, sostuvieron una larga conversación sobre varios temas, particularmente sobre la poesía y la novela, en la que descubrieron que los dos tenían un gusto, pensamiento y sentimientos muy parecidos. Precisamente fue Laurencin quien le enseñó "la existencia del poeta Guillaume Apollinaire" (1880-1918), cuyos poemas iba a ser Daigaku pionero en traducir y presentar en Japón. Recuerda Daigaku aquella tarde de enero: "Anduvimos juntos por la calle del Barquillo llena de gente a esa hora, hacia la calle de Alcalá, hablando sobre la belleza y el arte. El camino que no se anda con prisa se acaba más pronto. Así, sin darnos cuenta, ya estábamos en la puerta del Hotel Sevilla". En efecto el Hotel Sevilla era el alojamiento improvisado del matrimonio Wätjen en Madrid (Groult, 1989: 130). En "Paseo con Marie" (1927) se narra que Daigaku visitaba a menudo el estudio de Laurencin, con la que acostumbraba a dar paseos por Madrid (Horiguchi, 1982, *OC* VI: 553-56) y recuerda en "Marie Laurencin" (1948) que la acompañaba a las tiendas de anticuarios y al rastro madrileño (Horiguchi, 1982, *OC* VI: 606-614). Como Laurencin se marchó a Málaga con su esposo en primavera de 1915 y después a Barcelona (Groult, 1989: 134-147; Pierre, 1991: 371) y Daigaku partió para Japón a finales de noviembre de 1916, sus encuentros habrían sido de un año y pocos meses. Pero en "Un día con Marie Laurencin" (1928) describe el ansiado reencuentro en París en 1924, cuando Daigaku se dirigía a Rumanía después de su estancia en Brasil (Horiguchi, 1982, *OC* VI: 158-165). Precisamente es en esa ocasión cuando Laurencin le nombró "ruiseñor japonés". Por último, cuando ella falleció, el 8 de junio de 1956, Daigaku publicó un artículo en su memoria en una revista japonesa de agosto de ese mismo año (Horiguchi, 1982, *OC* VI: 606-614).

A través de este enlace descrito hasta aquí, Daigaku habría podido gozar de la fantástica ocasión de conocer a doña Emilia, lo que de momento no ha sido confirmado por noticias de la época.

2.2. Stina Juttelland (1868-1938)

Ahora desviemos la mirada hacia la familia Horiguchi, uno de cuyos miembros adquirió destacado protagonismo en el mundillo aristocrático del Madrid de aquellos años. Se trata de Stina Juttelland, la hija del magistrado de la Cour de Cassation Charles Rigur, quien participó en el juicio de Paul Verlaine. El padre de Daigaku, Kumaichi, había contraído con ella segundo matrimonio en Bélgica en 1899.

Como mencionamos antes, Kumaichi Horiguchi era uno de los primeros diplomáticos de Japón, cuyo nombre naturalmente aparece en las páginas de la *Guía oficial de España* del periodo en que Kumaichi estuvo acreditado en la Legación japonesa de España, entre septiembre de 1913 y octubre de 1917. En la

sección del "Cuerpo diplomático extranjero: acreditado en Madrid" ocupa sin falta una línea el "Sr. Kumaichi Horigoutchi, Primer Secretario".

Ahora bien, referente a la marcha del ministro de Japón en España, *El Heraldo de Madrid* lo anuncia del modo siguiente:

> En la Legación japonesa, y como despedida de M. y Mme. Arakawa, que el próximo día 20 saldrán para su país, se celebró ayer tarde una animada recepción, asistiendo á despedir al ilustre matrimonio diplomático una lucida representación de la sociedad madrileña [...]. El ministro del Japón y Mme. Arakawa, con el primer secretario M. Horigoutchi y su bellísima esposa y el "attaché" á la Legación, M. Yamazaki, hicieron los honores amablemente (*El Heraldo de Madrid*, 10/1/1914).

El noticiero resalta la belleza de Stina con un tono anormal. Después de un mes, la misma prensa emite una noticia bastante oficiosa sobre ella: "Con motivo de hallarse gravemente enfermo en Bruselas el padre de madame de Horigoutchi, esposa del encargado de negocios del Japón en esta corte, ha salido para la citada capital la distinguida dama" (*El Heraldo de Madrid*, 4/2/1914). Y dos meses después anuncia su regreso: "En el sudexpreso de hoy ha llegado á Madrid la bella esposa del encargado de Negocios del Japón, Mme. Horigoutchi" (*El Heraldo de Madrid*, 2/4/1914). Dado que es posible encontrar con facilidad noticias sobre Stina en la prensa madrileña de la época, parece que los reporteros estaban interesados en seguirla.

Referente a la madrastra de Daigaku, no hay que olvidar que era una dama culta e inteligente, como recuerda el hijo menor, Yoshinori: "Mi madre, educada en casa de un jurista, era del antiguo tipo de mujer europea. Tenía buena mano para cocinar y coser, y sobresalía por su inteligencia y su perspicacia". También comenta: "Tengo un vivo recuerdo de que en Madrid mi hermano [Daigaku] y mi madre, sentados en el mismo sofá, leían juntos libros en francés durante largas horas" (Yoshinori Horiguchi, 1987: 146-148). Además, parece que Stina ayudaba a veces a Daigaku a traducir las obras francesas, por ejemplo, el dificilísimo texto de *Ouvert la nuit* (1922) de Paul Morand (1888-1976), cuya traducción japonesa publicó Daigaku en 1924.

También gracias a la hábil mano de madame Horiguchi, en aquel Madrid bajo las dolorosas circunstancias creadas por la guerra, la Legación de Japón se convertía en uno de los pocos lugares al que podían acudir sin recato las distinguidas personas de la sociedad madrileña.[3] Así, con motivo de la coronación del nuevo mikado, Yoshihito, organizaron una recepción, sobre la cual *La Época* da a conocer al público en su portada:

3. *La Época* (1/1/1916) nos informa de la cena de fin de año que "el encargado de Negocios del Japón y Mme. Horigoutchi" organizaron en el Hotel Ritz para obsequiar a sus amigos. Dice que por las circunstancias fue la única que celebró la solemnidad entre las residencias diplomáticas.

> Pocas veces ha podido reunirse la sociedad madrileña desde que comenzó la guerra [...]. Por esto la recepción celebrada ayer tarde en la legación japonesa ofrecía verdadero interés; pues en ella volvía á verse la sociedad aristocrática, después de largo paréntesis del verano [...]. El encargado de Negocios de Japón, M. Horigoutchi, y su esposa, una distinguida dama belga, recibían á la entrada á sus amigos, haciendo los honores con gran distinción. Mientras tanto, su hija, encantadora joven de diez y siete años, reunía á las muchachas en el salón de baile; [...]. Por cierto que la señorita de Horigoutchi, que habla muy bien el español, por haberlo aprendido en Méjico, es una violinista consumada [...].
>
> La concurrencia de señoras fué muy numerosa. De ella formaban parte la esposa del presidente de Consejo, con las bellas señoritas de Dato; la condesa de Romanones, [...] la duquesa de Canalejas, la generala Mille, las marquesas de Torrelaguna [...] (*La Época*, 11/11/1915).

En esta crónica se presta especial atención a "la señorita de Horigoutchi". Se trata de la hermanastra Iwako, que nació en Bélgica en 1899, y se demuestra que ya desempeñaba cierto protagonismo en el mundillo madrileño de la alta sociedad por ser una "violinista consumada" y, sobre todo, por su dominio del español.

Y entre las damas invitadas se encuentran "la condesa de Romanones" y "la duquesa de Canalejas". Son esposas de los políticos más brillantes de la época, que, como es sabido, formaban un círculo amistoso con doña Emilia: Canalejas, por ser también gallego, y Romanones, al que le unen lazos de parentesco (Faus, 2003, II: 219, 240 y 440). Sobre todo, al conde de Romanones le debió doña Emilia el nombramiento de consejero de Instrucción Pública en junio de 1910.

Así se revela que el círculo de relaciones amistosas de las dos familias coincidía en la sociedad madrileña de aquel tiempo. El 16 de noviembre de 1915, por ejemplo, en casa de los marqueses de Torrelaguna, que celebraban el santo del marqués, entre una concurrencia muy distinguida se ve "a la condesa y al conde de Romanones" y "a [*sic*] encargado de Negocios del Japón, a Mme. Horigoutchi y a sus hijos" (Boyd, 1916: 264). En esto de "sus hijos", ¿se cuenta la asistencia de Daigaku? No lo sabemos. Puede que se refiriera a la hermanastra, Iwako, y al hermanastro menor, Yoshinori, que nació en Estocolmo en 1909 y hablaba muy bien el español.

Por otra parte, el mes anterior, el 25 de octubre de 1915, en casa de los señores de Sarthou, donde don Rafael Sarthou celebraba sus días, desfiló por sus salones de la cuesta de Santo Domingo "una buena parte de la sociedad madrileña —aristocracia, política, milicia, letras y arte". Dicen que eran "marquesas de Casa-López, [...] condesa de Romanones, [...] señoras y señoritas de Suárez Inclán, [...], Cavalcanti [...]. El ministro del Japón, madame Horigoutchi y sus dos hijos" (Boyd, 1916: 241). La señora de "Cavalcanti" mencionada aquí sería la hija mayor de doña Emilia, Blanca (María de las Nieves, 1879-1970), que se casó en 1910 con José Cavalcanti.

Asimismo, el 2 de diciembre, cuando en casa de los marqueses de las Atalayuelas hacían presentación del enlace matrimonial de su hija, entre los concurrentes figuran "la esposa del encargado de Negocios del Japón, Mme. Horigoutchi; las señoras y señoritas de Sarthou, [...] Cavalcanti, Rábago, [...] Quiroga, Cejuela, [...], algunas damas más y una buena representación del sexo fuerte" (Boyd, 1916: 274). Aquí aparecen "las señoras y señoritas de [...] Cavalcanti [...] Quiroga". La "señorita de Quiroga" debe de ser la hija menor de doña Emilia, Carmen Quiroga Pardo Bazán (1881-1935?).

A una reunión celebrada en la legación japonesa cerca del 27 de enero de 1916 concurrieron "sólo algunas de las amistades de M. y Mme. Horigoutchi y de su bellísima hija", entre las que vuelve a aparecer la "señorita de Quiroga": "Asistieron a fiesta tan agradable e improvisada: la condesa de Alcubierre y la marquesita de Espinardo, [...] Bermúdez de Castro y señorita de Quiroga, la marquesa de Caicedo" (*El Heraldo de Madrid*, 27/1/1916).

Por último, el 19 de marzo de 1916, a la fiesta de San José que se celebraba en casa de los señores de Sarthou, concurrieron nada menos que "Pardo Bazán y su hija la señorita de Quiroga", y al mismo tiempo "madame Horigoutchi, la esposa del encargado de Negocios del Japón" (Boyd, 1916: 361).

No hay noticia que atestigüe el encuentro de Daigaku con doña Emilia. No obstante, mientras el padre de Daigaku estaba al frente de la Legación japonesa en Madrid (entre septiembre de 1913 y octubre de 1917), la familia Horiguchi y la familia Pardo Bazán mantenían contacto habitualmente. Por tanto, es muy probable que, al visitar la Legación del Japón, que estaba en la calle Alcalá 103, o en alguna casa aristocrática, doña Emilia o Blanca o Carmen obsequiaran a la familia Horiguchi con algún tomo de las obras completas que se editaban en aquel tiempo. Y seguramente habría sido el volumen de *Cuentos sacro-profanos* que consultó Daigaku en 1917.

3. ¿Por qué traducir "La sed de Cristo"?

Ahora bien, entre los treinta y seis cuentos agrupados en dicho volumen, ¿por qué Daigaku escogió precisamente "La sed de Cristo"?

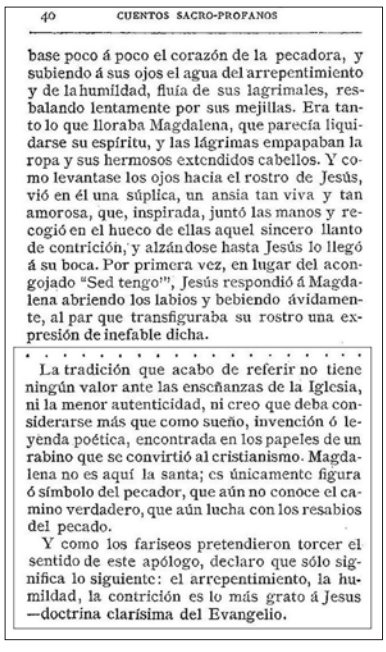
Este cuento toma como protagonistas a Cristo crucificado en el patíbulo y a María Magdalena, la pecadora. La historia parte de la enigmática frase: "Sed tengo". Cuando Cristo exhala la frase, Magdalena primero se lanza en busca de agua que aplaque su sed. Trae el agua "fría, helada casi" y se la acerca a los labios a Jesús. Sin embargo, Jesús la rechaza y repite: "Sed tengo". Magdalena, adivinando que Cristo desea "otra bebida más exquisita y rara", trae un "falerno añejísimo" y se lo ofrece. De nuevo es repetido el lastimoso: "Sed tengo". En el desconsuelo, Magdalena, recordando su "escandalosa juventud", a duras penas localiza "un licor transparente, rosado, de fragancia embriagadora", al que Jesús hace "un gesto de violenta repulsión". Ya a la cuarta vez, Magdalena pien-

sa que Cristo aceptará "el vino de la venganza y de la ira". Así, hiriendo a uno de los sayones en el cuello, le ofrece a Cristo la sangre empapada en una esponja. Lo que obtiene ella es nada más que: "Sed tengo". Por último, son las lágrimas que fluyen de los ojos de Magdalena lo que logra "aplacar la sed de Cristo". Y bebiéndolas ávidamente, el rostro de Jesús transfigura "una expresión de inefable dicha".

Se trata de un relato "bellamente poético e idealista (Paredes Núñez, 1990: 20). Al agruparlo en un volumen, no obstante, la autora recuerda en el prólogo "la pavorosa tormenta que levantó" en el momento de su primera aparición. Según "la tormenta" seguida detalladamente por Paredes Núñez (1990: 489-490), sin duda, era el texto más "controvertido" (Freire López, 2005: 35) entre las narraciones recopiladas, "censurado por sus presuntas heterodoxias" (Sánchez Llama, 2010-2011: 149).

¿Daigaku habría escogido este relato por lo polémico que resultó en su momento? Como explica Paredes Núñez, la causa de duras críticas la debería buscar "sólo en la estructura específica de aquella época nimiamente escrupulosa donde, y especialmente en lo tocante a religión, todo era analizado al milímetro" (Paredes Núñez, 1990: 20). Por tanto, no es concebible que este relato le despertara interés a Daigaku, hombre alejado de su tiempo y nada religioso.

3.1. Un epílogo no traducido



40 CUENTOS SACRO-PROFANOS

base poco á poco el corazón de la pecadora, y subiendo á sus ojos el agua del arrepentimiento y de la humildad, fluía de sus lagrimales, resbalando lentamente por sus mejillas. Era tanto lo que lloraba Magdalena, que parecía liquidarse su espíritu, y las lágrimas empapaban la ropa y sus hermosos extendidos cabellos. Y como levantase los ojos hacia el rostro de Jesús, vió en él una súplica, un ansia tan viva y tan amorosa, que, inspirada, juntó las manos y recogió en el hueco de ellas aquel sincero llanto de contrición, y alzándose hasta Jesús lo llegó á su boca. Por primera vez, en lugar del acongojado "Sed tengo", Jesús respondió á Magdalena abriendo los labios y bebiendo ávidamente, al par que transfiguraba su rostro una expresión de inefable dicha.

. . . . . .

La tradición que acabo de referir no tiene ningún valor ante las enseñanzas de la Iglesia, ni la menor autenticidad, ni creo que deba considerarse más que como sueño, invención ó leyenda poética, encontrada en los papeles de un rabino que se convirtió al cristianismo. Magdalena no es aquí la santa; es únicamente figura ó símbolo del pecador, que aún no conoce el camino verdadero, que aún lucha con los resabios del pecado.

Y como los fariseos pretendieron torcer el sentido de este apólogo, declaro que sólo significa lo siguiente: el arrepentimiento, la humildad, la contrición es lo más grato á Jesus —doctrina clarísima del Evangelio.

Figura 7. Página 40 de *Cuentos sacro-profanos* (1899).

Al comparar los dos textos de "La sed de Cristo", uno original de *Cuentos sacro-profanos* y el otro de la versión japonesa, se nota a simple vista el rigor de Daigaku a la hora de traducir. Ni una línea ni una frase del original se salta en el texto japonés, más bien, es añadida alguna que otra frase para la mejor comprensión del contenido por parte del lector japonés. Esto, sin embargo, ocurre hasta el final de la narración, más concreto, hasta los puntos de separación. En el texto (1899), debajo del signo, sigue el epílogo de la autora (Figura 7):

> La tradición que acabo de referir no tiene ningún valor ante las enseñanzas de la Iglesia, ni la menor autenticidad, ni creo que deba considerarse más que como un sueño, invención ó leyenda poética, [...]. Magdalena no es aquí la santa; es únicamente figura ó símbolo del pecador, que aún no conoce el camino verdadero, que aún lucha con los resabios del pecado.

> Y como los fariseos pretendieron torcer el sentido de ese apólogo, declaro que sólo significa lo siguiente: el arrepentimiento, la humildad, la contrición, es lo más grato a Jesús —doctrina clarísima del Evangelio (Pardo Bazán, 1899: 40).

Sin embargo, ni en la versión japonesa de 1918 (*Mita Bungaku*) ni en la de 1920 (*Mizuiro no me*) está traducido nada del epílogo. Como mencionamos en el primer apartado, al traducir el cuento, Daigaku habría consultado también alguna versión francesa, la cual puede que no tuviera epílogo traducido. No obstante, lo cierto es que Daigaku poseía el volumen de *Cuentos sacro-profanos* en Japón a finales del año 1917. Así que, a partir de este hecho, un epílogo no traducido, nos atrevemos a dar paso a una interpretación bastante personal para atisbar el propósito de Daigaku.

3.2. Rotundo fracaso

Nos desplazamos a aquel Japón del mes de octubre de 1917. Encontramos a un Daigaku de veinticinco años, que había regresado solo desde España a principios de enero para las oposiciones:

> En 1917 participé en las oposiciones a diplomático. Tenía 26 años.[4] No es porque tuviera ganas de ser diplomático, pero, como me lo recomendó mi padre, lo acepté. Me dijo que escribiendo poesía y "tanka" no me podía ganar el arroz de cada día y, por tanto, mejor era tener otra profesión, que sería idealmente la suya, la de diplomático. Una vez le puse la objeción de que era imposible a uno como yo que no había estudiado ni derecho ni economía, pero mi padre insistió en que había bastantes posibilidades de aprobarlo si me preparaba por mi cuenta 2 años a fondo y así me presentaba a las oposiciones. Como yo comprendía muy bien lo que realmente sentía mi padre, preocupado por el futuro de su hijo, no lo pude rechazar y comencé a prepararme [...]. Lo difícil de las oposiciones atizaba las pasiones de uno. Me sentía animado pensando que sería divertido si un don Quijote de una especialidad distinta superara la dificultad estudiando solo. Así, durante 2 años enteros me entregué a la preparación (Horiguchi, "Una anécdota guardada", s.d.; 1983, *OC* VII: 761-763).

Aquí Daigaku dice que para las oposiciones dedicó dos años a prepararse en cuerpo y alma. Pero no es cierto. En la "Lista de todas las publicaciones" (Horiguchi, 1988, *Extra*: 5-127) se observan numerosas traducciones que hizo durante su estancia en España, aparte de muchos más poemas y ensayos propios que escribió. Además, después de regresar a Japón, Daigaku pasó los días bastante aje-

4. Daigaku anota la edad por el método oriental de calcular la edad "kazoe toshi", en el que se cuenta también el año de nacimiento.

treados dedicándose a la actividad literaria, o sea, escribiendo poesía y ensayo y traduciendo poemas y *contes* franceses.

Las oposiciones de aquel entonces eran de carácter potencialmente eliminatorio. Daigaku superó la primera y la segunda fase de las oposiciones: "Hubo unos 140 opositores que habían superado el ejercicio de composición. Y como resultado del ejercicio de escritura, se redujeron a unos 30 candidatos". Y el 3 de octubre le tocó "el examen de resumir adecuadamente por escrito lo que el examinador leía en voz alta durante diez minutos con rapidez. Si mal no recuerdo, el tiempo del examen era de una hora" (Horiguchi, 1983, *OC* VII: 761-763).

Lo que cuenta Daigaku sobre lo ocurrido durante esta prueba no parece real, más bien ficticio. Pero uno de sus biógrafos atestigua haberlo oído del propio Daigaku (Hasegawa, 2009: 246):

> Como no estaba acostumbrado a escribir con un pincel oriental, apenas llegaba a la mitad del contenido cuando llegó a mis oídos: "Faltan solamente diez minutos". En cuanto comencé a pensar que todos mis esfuerzos de estos 2 años se quedarían en agua de borrajas, ya no se movía la mano con la que escribía y comenzaron a temblarme las rodillas. En un momento, cuando me di cuenta, algo templado fluía hacia abajo por mis muslos y piernas. Yo me orinaba. Atónito y desconcertado intenté pararlo, pero la orina fluía sin parar. Me avergonzaba de mi propia flojedad (Horiguchi, "Una anécdota guardada", s.d.; 1983, *OC* VII: 761-763).

A mediados de noviembre del mismo año, cuando toda la familia Horiguchi regresó de España, el padre, siendo diplomático, ya se habría enterado del resultado y del suceso acaecido a su primogénito. En el reencuentro, ¿qué palabras dirigiría el padre Kumaichi a su hijo? Y ¿con qué cara se presentaría Daigaku ante el padre generoso que le había dejado hacer todo lo que quiso durante años? A los ojos de su hermanastro, Yoshinori, que estuvo presente, se representaba: "Cuando mi hermano abandonó la carrera diplomática, no se podía ver lo decepcionado que estaba mi padre" (Yoshinori Horiguchi, 1987: 146-148).

Si nos ponemos en el lugar de Daigaku de aquel noviembre, no sería un disparate interpretar que el joven viera su propia imagen en la figura de María Magdalena, la pecadora, y que en la del Nazareno viera la imagen de su padre. Ese reencuentro sería, como explica López Quintáns, "la combinación del sufrimiento del Mesías y la ardiente culpa que sofoca a una María Magdalena, aquejada aún con los males de un pasado que no ha sido superado" (2013). En ese momento, lo que Daigaku realmente quería comunicar a su padre sería lo mismo que expresaba claramente Pardo Bazán en el epílogo. Magdalena, es decir, Daigaku, es "símbolo del pecador, que aún no conoce el camino verdadero" y "que aún lucha con los resabios del pecado". Y, por consiguiente, Daigaku intentaba mostrar "el arrepentimiento, la humildad, la contrición" a su padre. Cabría suponer, creo yo, que en aquel epílogo del texto original (1889) se entreveía

con tanta evidencia este mensaje de "arrepentimiento" que tal vez Daigaku lo omitieera a propósito en la traducción.

4. A modo de conclusión: *Sakujitsu no hana* (*La flor de ayer*, 1918)

En un cuaderno de creación, Daigaku tiene apuntado el acontecimiento de finales de 1917 de un modo incomprensiblemente objetivo, como si se tratara de otra persona: "mi padre renunció al sueño de hacer al primogénito Daigaku banquero o diplomático, y le ha permitido dedicarse a la poesía" (Horiguchi, 1986, *OC* VIII: 269-278). Y el 6 de diciembre Daigaku terminó de traducir "La sed de Cristo", y lo mandó a *Mita Bungaku* para que se publicara en el número de febrero del año siguiente.

Ya en 1918, el día 20 de enero, Daigaku visita al excatedrático de la Universidad Keio, Kafu Nagai. Según el diario de Nagai: "Hoy, día 20, me visitó Daigaku Horiguchi y me rogó que le escribiera el prólogo a su libro *Sakujitsu no hana*", y el 23 del mismo mes: "Por la noche escribí el prólogo a la colección de poemas del señor Horiguchi" (Nagai, 2010, *OC* XXI: 22). Por otra parte, en "La publicación de mi primera obra" (1953), Daigaku recuerda: "Hasta escoger y negociar el papel, la imprenta, la encuadernación, las letras en relieve de color de oro... todo lo hice por mí mismo corriendo de aquí para allá" (Horiguchi, 1983, *OC* VII: 232).

Por fin el 15 de abril de 1918 se publica el primer libro de Daigaku, *Sakujitsu no hana*, con el prólogo del escritor de su época Kafu Nagai (Horiguchi, 1981, *OC* II: 744). Es una edición limitada de doscientos ejemplares, publicados por cuenta del autor, que recoge sesenta y tres poemas de la poesía francesa moderna, de diecinueve poetas: Albert Samain (1858-1900), Remy de Gourmont (1858-1915), Paul Verlaine (1844-1896)...

Con los datos expuestos aquí podemos suponer que a finales de diciembre de 1917 o a principios de enero de 1918 ya estaba determinada la publicación de su primer libro, hasta el título. Quien se lo sugirió a Daigaku y financió la publicación fue, sin duda, su padre Kumaichi, lo cual nos gustaría interpretar como contestación inmediata de Kumaichi a "el arrepentimiento, la humildad, la contrición" mostrados metafóricamente en la versión japonesa (por cierto, en ese momento todavía estaría en manuscrito) de "La sed de Cristo"; esto es, que la traducción de "La sed de Cristo" sirvió de potencial empuje para que Daigaku se determinara a seguir "el camino verdadero" para él, que era vivir nada más que de la literatura.[5] No caería en la exageración decir que la traducción fue un paso decisivo para el futuro nacimiento en Japón de uno de los más célebres poe-

5. Daigaku, a pesar de que dominaba tanto el francés como la literatura francesa, no había sido admitido en el mundo académico universitario de Japón. Era simplemente el "hijo libertino del famoso diplomático". Por tanto, no tenía más remedio que vivir literalmente de la literatura, excepto en pocas ocasiones: desde 1925

tas contemporáneos y, a la vez, de un traductor sin par de la poesía francesa moderna.

Por último, sería nuestro placer que las observaciones de este artículo pudieran atestiguar la posibilidad de un nuevo campo de investigación emprendido por Ana María Freire: "la proyección internacional de Emilia Pardo Bazán", que nos ha ampliado tanto los horizontes de la investigación.

Bibliografía

Acosta, Eva (2007). *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Barcelona: Lumen.

Boyd, León [véase *Casal, Enrique*].

Casal, Enrique [Boyd, León] (1916). *El año aristocrático: compendio de la vida elegante: 1914-1916*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de J. Blass y Cía.

Charques Gámez, Rocío (2016). "Emilia Pardo Bazán en la prensa francesa. *Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue*". *La Tribuna*, n.º 11, pp. 73-85.

Faus, Pilar (2003). *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*. 2 vols. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Freire López, Ana María (2005). "Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazán en la vida de la escritora". *La Tribuna*, 3, pp. 21-38.

— (2006). "Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto". En: Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.). *Traducción y traductores: del romanticismo al realismo*. Berna: Peter Lang, pp. 143-57.

Gómez de la Serna, Ramón (2014 [1917]). *Senos*. Ed. de José-Carlos Mainer. Madrid: Biblioteca Nueva.

Groult, Flora (1989 [1987]). *Marie Laurencin*. París: Mercure de France. Tr. jp. de Yoko Kudo; Tokio: Shincho sya.

Hasegawa, Ikuo (2009). *Horiguchi Daigaku: shi ha isshouno nagaimichi (La poesía es el largo camino de la vida)*. Tokio: Kawade Shobo Shinsya.

Horiguchi, Daigaku (trad.) (1918). "Kirisuto no kawaki (La sed de Cristo)". *Mita bungaku* (Universidad Keio), 9-2 (febrero), pp. 46-52.

— (trad.) (1918). *Sakujitsu no hana (La flor de ayer)*. Tokio: Librería Momiyama.

— (trad.) (1920). *Mizuiro no me (Los ojos de azul claro)*. Tokio: Tenyuu Sha.

— (trad.) (1965). *Don Quijote*. Tokio: Shincho Sha.

— (1981-1988). *Obras completas*. 13 vols. Tokio: Librería Ozawa.

Horiguchi, Sumireko (1987). *Niji no yakata (Casón de arco iris)*. Kamakura: Kamakura Shunju Sya.

Horiguchi, Yoshinori (1987). "Sobre mi madre Stina, etc.". En: *Omoide no Horiguchi Daigaku*. Kamakura: Kamakura Shunju Sya, pp. 146-148.

---

desempeñó la cátedra de Poesía Francesa Moderna en el Instituto de Cultura solamente tres años (Hasegawa, 2009: 8 y 15).

Kashiwakura, Yasuo (2008). *Yabureshi kunino akinohate (Biografía crítica de Kumaichi Horiguchi)*. Tokio: Sayusha.

López Quintáns, Javier (2013). "Recuperación de textos olvidados de Emilia Pardo Bazán: 'Balada' y 'Muerte de cruz'". *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 24.

Nagai, Kafu (2010). "Dantchoutei nichijo". *Obras completas, XXI-XXVI*. Tokio: Librería Iwanami.

Pardo Bazán, Emilia (1895). "La sed de Cristo". *El Imparcial* (12 de abril), p. 3.

— (1899). *Obras completas*. Vol. XVII. *Cuentos sacro-profanos*. Madrid: Administración calle de S. Bernardo 37, principal.

— (1990). *Cuentos completos I*. Ed. de Juan Paredes Núñez. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Pierre, José (1991 [1988]). *Marie Laurencin*. París: Somogy. Tr. jp. de Yoshio Abe; Tokio: Bijutsu Kouronsha.

Porcher, Jacques (1899). "Écrivains espagnols contemporains. Madame Pardo Bazan". *Revue Politique et Littéraire*, 15 (15 de abril), pp. 459-462.

Sánchez Llama, Íñigo (2010-2011). "La interpretación de la modernidad al hispánico modo en la obra ensayística de Pardo Bazán: análisis de una formación discursiva". *La Tribuna*, 8, pp. 139-166.

Seki, Yoko (2010 [1980]). *Nihon no uguisu: Horiguchi Daigaku kikigaki (Ruiseñor japonés: biografía oral de Horiguchi Daigaku)*. Tokio: Iwanami.

Shirai, Koji (1987). "Su experiencia grave". *Omoide no Horiguchi Daigaku*. Kamakura: Kamakura Shunju Sya, pp. 37-39.

De la crítica a la cátedra: *El lirismo en la poesía francesa* de Emilia Pardo Bazán

Marisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

Mi carrera académica, que ya va alcanzando su final, se inició en esta Universidad con la tesis doctoral *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921)*. El objetivo era estudiar los fundamentos de la crítica literaria en los múltiples trabajos en prensa recogidos o no en libro por la autora coruñesa. Años más tarde, en los simposios dedicados a Pardo Bazán organizados por el grupo de profesores de la Universidad de Santiago de Compostela, el Dr. González Herrán, la Dra. Ermitas Penas y la Dra. Cristina Patiño, participé activamente con un trabajo sobre "Crítica e historia literaria". El título obedecía a la investigación derivada de mi tesis y sustentaba que ambas disciplinas estaban estrechamente unidas en los trabajos de crítica literaria de Emilia Pardo Bazán. El trabajo actual viene a demostrar que el vínculo entre historia y crítica literaria se mantuvo a lo largo de su extensa y fecunda trayectoria crítica y fue fundamental en el desempeño de la cátedra de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas de la Universidad Central de Madrid. Cátedra que le fue concedida a propuesta del ministro de instrucción pública del gobierno de Canalejas, Julio Burell, a pesar de la fuerte oposición de una buena parte del claustro de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Real Academia, tal como ha demostrado recientemente el profesor José Manuel Lucía Megías en *Defensa de lo contemporáneo. Emilia Pardo Bazán, catedrática de la Universidad Central (1916-1921)* (2022).

Fue 1916 uno de los momentos más importantes de la vida intelectual de la autora coruñesa. Se sintió muy orgullosa del nombramiento académico porque, a pesar de que no había podido cursar una carrera, este suponía la incorporación de la mujer a la docencia universitaria. Por ello, consciente de las dificultades que había tenido que vencer también en esta última batalla, no se priva una vez más de evocar irónicamente los consejos que había recibido desde el inicio de su carrera literaria, frente a los que ella siempre practicó un feminismo no retórico, sino de obras y trabajo:[1]

1. En este sentido escribe: "En vez de entregar a la posterioridad, si tanto merecían, diez o doce tomos sobre feminismo, me he limitado a dejar unas cuantas acciones definidas, ejercitadas contra corriente y venciendo la inercia; y esto lo cumplí sin lastimar ningún legítimo interés social, de un modo que, figuradamente,

> Vuelve a mi memoria la retahíla de artículos y sueltos de prensa —en su mayor parte de provincias, pero alguno también de Madrid— en que al empezar mi vida literaria, se me aconsejó reiteradamente, apoyando el dictamen en razones sensatas y al alcance de todos, que me dedicase a zurcir calcetines. Ignoro por qué la labor de zurcir calcetines merecía la predilección de mis consejeros, entre las infinitas que el gobierno de una casa y las labores que llaman propias del sexo comprenden; ello es que de calcetines invariablemente se trataba, a pesar de que ya el adelanto de las máquinas que tejen punto se había iniciado, y el zurcido no era muy remunerado, dado el abaratamiento del género (Pardo Bazán, 1916a: 1).

Desde su constante actitud combativa y orgullosa de la distinción obtenida, firmará siempre sus últimos artículos —me refiero a los publicados bajo el marbete de "Un poco de crítica" en el *ABC* (1918-1921)— como "Condesa de Pardo Bazán", título que había heredado de su padre, añadiendo a continuación el de catedrática de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas.

Entre las conclusiones del mencionado trabajo del primer simposio coruñés de 2004 (Sotelo Vázquez, 2005: 135-180), conviene recordar que la base del pensamiento crítico de Emilia Pardo Bazán es historicista, tainiana, como ella misma reconoce en su revista *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), al clasificar *La cuestión palpitante*, *La revolución y la novela en Rusia* y *De mi tierra* como obras de crítica e historia. Y practica dicha orientación dedicando especial atención al contexto histórico y cultural, así como también a los datos biográficos de los autores estudiados en relación con otros autores del mismo periodo y de culturas distintas. Pueden servir de ejemplo los estudios dedicados a Alarcón, Valera o Zola. Era el método empleado tanto por Taine en *Ensayos de crítica e historia* como por Sainte-Beuve en sus múltiples trabajos de crítica literaria; dos de los modelos que Pardo Bazán iba a tener muy presentes a lo largo de su fecunda trayectoria literaria.

Su crítica fue ejercida siempre desde una perspectiva comparatista, que la lleva a establecer desde épocas muy tempranas continuas relaciones con la cultura europea, singularmente francesa, y en menor medida inglesa, portuguesa, italiana y alemana. Buena muestra de ello son tanto los primeros artículos de *El Heraldo Gallego* o *La Revista de Galicia*, como sus múltiples colaboraciones en prensa nacional: *La Época*, *El Imparcial*, *ABC*, *Blanco y Negro* o *La Ilustración Artística*, entre otras publicaciones en las que colaboró. "La crítica vive de comparar", sentenciará en el artículo "La fortuna española de Heine", publicado en la *Revista de España* (Pardo Bazán, 1976: 691).

Ejerció la crítica también sin obediencia dogmática o de escuela, sino más bien en consonancia con los diferentes movimientos literarios. Y sin perder nunca de vista el afán divulgativo acabará desembocando en un eclecticismo armó-

---

llamaré incruento, y sin figura puedo calificar de perseverante y firme" (Archivo Emilia Pardo Bazán, Real Academia Galega: Caixa 279/10, en Lucía Mejías, 2022: 189).

nico, del que es un buen ejemplo el *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893), verdadera menestra polígráfica y crítica en la que se evidencia una de sus características esenciales: su insaciable curiosidad, no solo por el pasado sino también y sobre todo por el presente y el devenir de la literatura. Es, pues, una crítica intuitiva y anticipadora, atenta a "lo que deviene, lo que alborea, lo que germina", tal como dejó dicho en la "Presentación" (Pardo Bazán, 1891: 10) de su revista, que enlazará con su interés por lo contemporáneo, como demuestra la preparación de sus lecciones para el ejercicio de la docencia universitaria.

Es también importante subrayar que su tarea crítica se sustenta en un criterio semejante al concepto de gusto dieciochesco, basado en la imitación de los modelos, el estudio y la familiaridad con el arte que posibilite y contribuya a la educación de la sensibilidad del público lector. Doña Emilia aspira a ejercer una crítica que alumbre y enseñe basada en criterios sólidos derivados de abundantes lecturas y ejercida con imparcialidad y serenidad. Se trataba, como indica en el *Nuevo Teatro Crítico*, de convencer demostrando para dejar al público, o persuadido, o más ilustrado siquiera.

Desde estas conclusiones rápidamente sintetizadas quiero abordar la materia de este trabajo, es decir, comprobar cómo su fecunda tarea crítica será materia fundamental y fértil en las clases universitarias, aunque quizá sería más acertado decir en sus apuntes de clase, dadas las dificultades que tuvo para impartirlas desde 1916 a 1921, a pesar de haberlas preparado con sumo rigor, tal como se desprende de los datos contenidos en *El lirismo en la poesía francesa*, publicado póstumamente por Luis Araujo Costa[2] en 1926, es decir cinco años después de la muerte de la escritora. Antes de llegar a esos apuntes que, en lo que se refiere al siglo XIX, son claramente deudores de los tres volúmenes dedicados a la *Literatura francesa moderna*, *El Romanticismo*, *La Transición* y *El naturalismo*, conviene tener en cuenta que Emilia Pardo Bazán, en el esquema de su primera lección, concede identidad propia a la literatura contemporánea. Y lo hace siguiendo el modelo de los críticos franceses Brunetiere,[3] Sainte-Beuve[4] o Faguet,[5] así como

2. Luis Araujo Costa (Madrid, 1885-1956), escritor de signo conservador y abiertamente antisemita: colaboró en periódicos españoles y franceses. Redactor de *La Época* y *ABC*, con artículos relacionados con la vida y la historia de Madrid.

3. Ferdinand de Brunetière (1849-1906), crítico e historiador de la literatura francesa, autor de *L'évolution des genres dans l'histoire de la litteratura. Leçons professées a l'Ecole normal superieure*. Colaboró frecuentemente en la *Revue de Deux Mondes* entre 1877-1893. Defensor del clasicismo racionalista, se opuso abiertamente a las doctrinas de Zola y también fue muy crítico con Flaubert.

4. Sainte-Beuve (1804-1869), crítico literario. Consideraba que la obra de un escritor es reflejo de su vida y que puede explicarse a través de ella. Es decir, se basa en la búsqueda de la intención poética del autor (intencionismo) y el estudio de sus cualidades personales (biografismo). Marcel Proust se opuso abiertamente a este sistema crítico en su ensayo *Contra Sainte-Beuve*.

5. Émile Faguet (1847-1916), crítico literario y profesor de literatura en l'École Normal Supérieure. Publicó numerosos artículos en el *Journal de Debats*.

también el ejemplo del crítico portugués Teófilo Braga.[6] Y por encima de estos modelos europeos, observamos siempre la referencia a Feijóo, autor muy admirado y emulado por ella desde el principio de su carrera literaria y muy especialmente en su revista *Nuevo Teatro Crítico*. Del ejemplo de todos ellos arranca la defensa de que los estudios universitarios, además de atender a la historia literaria, se ocuparan de la literatura contemporánea, entendiendo por tal la literatura del siglo XIX y las primeras décadas del XX. En consecuencia, escribe:

> Hay tópicos que convendría rectificar. Afirmar que el estudio hondo de lo contemporáneo es inferior en mérito al de lo antiguo, forma parte de esos tópicos. De lo contemporáneo poco se sabe (aunque parezca extraño) y lo que se sabe suele ser confuso y hasta contradictorio. Un ejemplo: la figura de Renan. Renan publicó su *Vida de Jesús.* Se habló mucho de la obra, con reprobación, pasión, y en medio de la zambra, la significación literaria y científica de Renan quedó oculta, envuelta en nieblas. En este caso ni siquiera por las herejías de su libro se supo que existía Renan; de otros escritores, bien dignos de ser conocidos, apenas se tuvo noticia. Y si esto puede afirmarse de los literatos franceses, ¿qué diré de los italianos y portugueses? Y dentro de España misma, ¿conocen muchos, que no sean catalanes, la literatura catalana? ¿Quién ha leído en Madrid libros catalanes? (Pardo Bazán, 1916b: 595).

Lamenta la escasa atención que suscitaban en España las demás culturas peninsulares, en este caso la catalana, por la que ella siempre había mostrado extraordinario interés (Sotelo Vázquez, 1008: 31-70), y le extraña también la escasa relevancia que se concedía en el mundo cultural y universitario español a la literatura contemporánea, mientras que sí parecía interesar estar al día de las nuevas corrientes en otras disciplinas, como la ciencia, el arte o la filosofía:

> Oigo con extrañeza las afirmaciones de que no hace falta profundizar en lo contemporáneo [...]. Si nos interesa estar al corriente de nuevas direcciones de la mentalidad y la intelectualidad en filosofía, ciencia, arte, sociología y derecho, ¿será la literatura contemporánea que lleva todavía viva y fresca la huella del espíritu que la produjo, lo único indigno de ser dado a conocer con los métodos, nuevos también, de la crítica? (Pardo Bazán 1916b: 595).

Y desde esta reflexión pasa a evaluar el concepto de sabio que se tenía en su época y que no se atribuía nunca a quien ejercía la crítica y la historia literaria con rigor y método: "Se llama sabios a los paleontólogos, a los arqueólogos, a los numismáticos, a los geólogos, a los filólogos, a los bacteriólogos... y nadie lla-

6. Teófilo Braga (1843-1915), notable ensayista y primer presidente provisional de la República portuguesa. Autor de numerosos trabajos sobre historia, política, literatura, entre los que destaca *Camões e o sentimento nacional* (1891).

ma sabio a un crítico, a un historiador de las letras. ¿Por qué? Sabio es el que sabe, sepa de lo que sepa" (Pardo Bazán, 1916b: 595).

Reconoce el importante papel que desempeñó Menéndez Pelayo en la tarea de historiar la literatura con sus estudios sobre los *Orígenes de la novela* y, sobre todo, en la *Historia de las ideas estéticas*, pero señala que, aunque realizó un trabajo ingente, no llegó a lo contemporáneo. De manera que en el panorama español de su tiempo solo encuentra un ejemplo: *La historia de la literatura contemporánea* del padre Blanco García, quien le dedicaba un extenso párrafo a Pardo Bazán en el que subrayaba su conocimiento de la cultura francesa, así como la influencia de Sainte-Beuve en su tarea crítica.

Todas estas reflexiones están motivadas por el interés de Emilia Pardo Bazán en aprovechar la oportunidad que le brindaba la docencia universitaria para ejercer una crítica "serena", que alumbre y enseñe, como había defendido en la "Presentación" del *Nuevo Teatro Crítico*, pues reconoce la dificultad de hablar con objetividad y sin animosidad ni prejuicios extraliterarios de las obras de autores contemporáneos.[7] Ella había experimentado esa animosidad y arbitrariedad en diversas ocasiones a lo largo de su carrera literaria. El escándalo de los artículos de *La cuestión palpitante*, más allá de la oposición al naturalismo del sector más tradicional y conservador de la cultura española, se explica sobre todo por la condición femenina de la autora y la publicación de los artículos en prensa periódica. Se consideraba de pésimo gusto que una mujer interviniera en aquellos debates. Por ello, ya en la última vuelta del camino y con pleno conocimiento de causa, escribe doña Emilia:

> Yo quisiera, al explicar el movimiento contemporáneo de las Letras situarme en una región de serenidad crítica, a la cual no lleguen esos oleajes, ni esas preocupaciones, ajenas a lo propio y verdaderamente literario y estético. Y esto, naturalmente, es más fácil y más comprensible, en la cátedra que en el periódico. El libro de crítica suele ser recopilación de artículos de prensa (Pardo Bazán, 1916b: 595).

Partiendo de la evidencia de que los libros de crítica literaria eran prácticamente siempre recopilación de artículos periodísticos, tanto en su caso como en el de Clarín, por citar un ejemplo señero, reivindica la cátedra como plataforma para un ejercicio riguroso y documentado de la crítica literaria basado en la lectura. Todas estas consideraciones que tienen todavía vigencia en nuestros días se completan con la reflexión sobre dos errores muy frecuentes en su época, que ella se permite denunciar incluso contraviniendo el criterio y la autoridad intelectual de Menéndez Pelayo, para quien era más valiosa una traducción del latín que una del francés. Pardo Bazán las juzga igualmente valiosas, pues "el mérito

7. En otro momento, en los artículos de *La Ilustración Artística,* dirá que se propone solo hablar de los autores muertos para no herir susceptibilidades; véase: Sotelo Vázquez, 2015: 311-321.

de una traducción no estribará en el idioma del cual se traduce [...] sino en lo exacto y elegante de la versión" (Pardo Bazán, 1916b: 595). Y el segundo error tiene que ver con una cuestión muy importante y moderna: el concepto de clásico, y en este sentido escribe: "En las colecciones de *Clásicos* solo figuran escritores antiguos, proscribiendo a los modernos" (Pardo Bazán, 1916b: 595). El juicio de doña Emilia en esta cuestión también se distanciaba del de Menéndez Pelayo, al sostener que: "Un clásico es, a mi entender, un escritor que ha manejado con maestría el idioma, y cuyos escritos pueden servir de modelo y lección a las generaciones venideras". Y sin establecer comparaciones que considera estériles sostiene: "Cada generación tiene sus escritores consagrados, y los clásicos no se acaban en el punto crítico en que termina el siglo XVIII" (Pardo Bazán, 1916b: 595).

Esta última reflexión la lleva a plantearse la arbitrariedad que se observaba en los estudios de literatura, pues no parecía fácil justificar ni saber por qué debía ser materia de enseñanza Tirso de Molina y no Benavente o Echegaray; Villegas y no Bécquer, pues al cortar arbitrariamente la cadena histórica, pasado un tiempo "los que hoy son modernos vendrán a ser antiguos, y en retrospectivo se convertirá lo actual" (Lucía Megías, 2022: 219). Certera reflexión que autoriza apoyándose una vez más en las doctrinas de Hipólito Taine cuando escribe: "una obra literaria no es mero juego de imaginación, capricho aislado de una caldeada mente, sino una copia de las costumbres y señal de un estado del espíritu" (Lucía Megías, 2022: 219). Suscribe las ideas del historiador francés y sostiene que si eran útiles para juzgar el pasado histórico también deben poder aplicarse al presente: "Cuanto más cerca tenemos a un escritor, mejor se presta a la investigación de lo que significa dentro de su época, su personalidad" (Lucía Megías, 2022: 219).

De ahí su interés en que la crítica formase parte fundamental de la enseñanza de la literatura contemporánea, con el objetivo de contribuir a la formación del criterio de los alumnos. El modelo propuesto iba a ser nuevamente Francia y con estas palabras justifica su elección:

> [...] para empezar a desempeñar mi cometido debí reconocer un mérito de Francia, que consiste en haber utilizado la crítica para engrandecer no solo su pasado, sino su presente literario. Esa íntima familiaridad en que vive Francia son sus grandes talentos, con sus genios, con sus escritores, poetas, autores dramáticos; ese cariño filial con que, incesantemente, los recuerda, incesantemente refresca su memoria, obra son de la crítica directa o indirecta, que ha ido insiriéndose hasta en las clases populares, y ha creado el culto de los ilustres muertos y los eminentes que viven (Lucía Megías, 2022: 221).

A esto añade el mérito impensable en España de rectificar cuando un escritor ha sido ignorado o mal entendido con reparaciones póstumas, tales como las de Stendhal o Alfred de Vigni. De ahí que, apoyándose en el estudio *Les évolu-*

tions de la critique française[8] de Ernesto Tissot, defensor de la importancia de la crítica en la cultura, se muestre una vez más partidaria de su necesaria inclusión en la tarea docente. A pesar de que autores tan relevantes como Caro, D'Aurevilly o Paul Bourget sostenían que la crítica literaria estaba acabada y no ejercía influencias, ella rebate esos argumentos precisamente con referencias concretas a las obras de Bourget, del que dice: "los estudios psicológicos, crítica literaria son, y valen más que la mayor parte de sus novelas" (Lucía Megías, 2022: 224). Y vuelve sobre una idea vertebral en estos últimos trabajos, crítica y docencia universitaria:

> La crítica no es, en realidad, sino educación que va esparciéndose [...]. Si consideramos lo que constituye una enseñanza de literatura en una universidad, reconocemos que la integran, a partes proporcionadas, la historia y la crítica. Es elemento histórico la biografía, el estudio de los datos concretos; es crítica la apreciación y el valor e influencia de la obra literaria (Lucía Megías, 2022: 225).

A juicio de doña Emilia este es el terreno que corresponde a la literatura en la docencia universitaria y "en él han de encerrarse, forzosamente, lo mismo los que hablen de nuestros Siglos de Oro [...] que los que, más de cerca, estudien el siglo XIX y los años que han transcurrido del XX" (Lucía Megías, 2022: 225), pues no hay ni debe haber dos maneras de enseñar literatura. Abunda así en una idea que ya había expuesto en la "Presentación" del *Nuevo Teatro Crítico*: "Sé también que mi época me interesa tanto como las pasadas, y todavía no percibo en el cerebro esa petrificación de celdillas que nos circunscribe a no simpatizar más que con un período dado" (Pardo Bazán, 1891: 16).

Y, por último, justificará una vez más su interés por la literatura francesa, que elige, entre todas las neolatinas, por su innegable influencia social, política e intelectual no solo sobre la cultura española sino también sobre la América española. De manera que en los albores del siglo XX podía considerarse a Francia como "nación guía". Y en cuanto a la elección del tema de sus apuntes de clase —el lirismo—, confiesa que se trataba de elegir un tema unitario con el que poder intensificar algunos aspectos planteados con carácter general en los tres volúmenes dedicados a la *Literatura francesa moderna*. De ahí el estudio del lirismo que le permitirá hablar tanto de poesía rimada como de prosa para ejemplificar

8. Tissot sostenía que la crítica literaria estudia las manifestaciones artísticas desde el punto de vista estético y las juzga como perfectas o imperfectas, según se ajusten o no a su código de belleza. Estudia la obra en sus procesos, en su espíritu, no encontrando allí signos de inteligencias creadoras, ni causas de futuras influencias. La obra se le aparece como constituida independientemente, y no como algo inevitable en la larga sucesión de causas y efectos; lo estudia en sí mismo y por sí mismo, juzgándolo por una autoridad superior supuestamente indiscutible, ya sea esa autoridad la literatura griega o la del siglo XVII, o la de la época romántica, o la de los naturalistas modernos.

Fruto de una selección realizada entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia, la Colección XIX pretende introducir textos clásicos y menos clásicos en las mejores ediciones del siglo XIX.

todo aquello que cabría llamar la vida moral, social e intelectual de una época, "porque los poetas de cada edad y los novelistas de cada hora encarnan el período en que crean" (Lucía Megías, 2022: 243).

Por último, solo dos pinceladas sobre la estructura de sus lecciones, que siguen siempre el mismo patrón metodológico: las inicia con el análisis del contexto atendiendo a la evolución y desarrollo de los movimientos literarios; y dedica atención a los autores del canon y también a otros escritores secundarios que ayudan a entender el valor de las figuras más destacadas y el ambiente literario de un periodo completándolo. Un ejemplo es el capítulo XXVI, dedicado por la autora al estudio de los escritores secundarios del romanticismo Moreau, Galloix y Nerval.

En la estela de Sainte-Beuve, prosigue con el estudio equilibrado de la biografía de los diferentes autores que, sostiene, puede ayudar en el ejercicio de la crítica, aunque una excesiva dependencia también puede ser un obstáculo. Y suele culminar con el análisis de las obras, estableciendo siempre comparaciones con otras obras y otros autores de la cultura francesa, pero sobre todo también poniéndolos en relación con la literatura española y europea. El contenido de estas lecciones se centra en el análisis del lirismo-individualismo desde finales del XVIII y a lo largo del romanticismo con una especial atención a Schiller, Chateaubriand, Vigni, Lamartín, Victor Hugo, Jorge Sand. También merecen atención las escritoras de este periodo, en los capítulos dedicados a "Los salones", "Las damas novelistas" o "Madame Stäel", entre otras más desconocidas pero que desempeñaron un importante papel en el desarrollo del feminismo francés, como la duquesa de Duras[9] o *madame* de Krüdener.[10]

Queda mucho por hacer, este trabajo ha sido solo una rápida aproximación. Habrá que ver cómo se refiere al lirismo en autores que ya había estudiado en los volúmenes citados sobre la *Literatura francesa moderna*; tal es el caso de Flaubert, del que escribe unas páginas de extraordinaria agudeza crítica subrayando cómo los diversos elementos de su alma se revelan en *Madame Bovary*, obra que a doña Emilia le parece "magistral" y que define como:

> [...] la sátira del lirismo como fue el *Quijote*; la sátira, no de los libros de caballerías, sino de un ideal caballeresco de la Edad Media; pero la misma oculta y misteriosa devoción que hay en Cervantes por ese ideal burlado, hay en Flaubert por el que satiriza. La imaginación, el corazón de Flaubert, ni un momento dejan de estar de parte de su heroína romántica (Pardo Bazán, 1926: 366).

9. Su nombre era Claire Louise Rose Bonne de Coëtnempren de Kersaint, duquesa de Duras (Brest, Finistére, 1777 – Niza, 1828). Su obra más conocida, que doña Emilia cita y comenta, es su novela *Ourika*, sobre la discriminación social y sexual de la mujer. Se la considera una de las precursoras del feminismo francés.

10. *Madame* de Krüdener, baronesa Barbara von Krüdener (Riga, Letonia, 1764 – Bilohir, 1824), era ocultista y su obra más destacada es *Valeria* (París, 1804); sobre su obra escribió abundantemente Sainte-Beuve.

Suscribe el juicio de Sainte-Beuve sobre *Madame Bovary* y sostiene que a través del personaje de Emma "estudia Flaubert la lenta invasión del mal en el alma de la romántica, bajo la desorganizadora acción del aburrimiento y de la prosa que la abruman por todas partes" (Pardo Bazán, 1926: 367). El extenso comentario sobre la novela lo va trazando en paralelo al *Quijote*:

> Los lectores que no ahonden, ven, sencillamente, en Emma Bovary una esposa infiel más, de las innumerables que en la novela encontramos; pero, mejor mirado, es, sobre todo, una criatura humillada y mortificada por la posición social que ocupa, y trata de salir de ella por cuantas puertas ve. Este instinto de la elevación, tan marcado en los héroes líricos, no lo echó en olvido Cervantes, y su Caballero de la Triste Figura, por redentorista y humanitario que sea, y reconocedor hasta exagerado de la universal dignidad humana, no deja de soñar con ínsulas y reinos [...] él, pobre hidalgüelo de aldea, entre próceres y magnates, ni de recordar a cada momento la diferencia entre su condición y la de Sancho, villano y escudero (Pardo Bazán, 1926: 369).

También es necesario comprobar las múltiples referencias bibliográficas que incluye al final de cada capítulo y que evidencian una vez más su curiosidad, su extraordinario bagaje de lecturas y su capacidad para distinguir la originalidad de la mera imitación.

Me ha parecido interesante ocuparme de investigar hasta qué punto y de qué manera el ejercicio de la crítica literaria es un sustrato indispensable para la docencia universitaria, sobre todo, si se acompaña de un ejercicio de reflexión, de serenidad, más allá de las urgencias o dictámenes de la prensa diaria. Aquí, dicho objetivo solo lo he podido esbozar, tendré que volver sobre él en el futuro; pero insisto en que me ha parecido oportuno reivindicar en los últimos años de su vida la tarea crítica de la escritora coruñesa al compás de su tarea docente, pues este libro agrupa investigaciones realizadas por profesores y por jóvenes investigadores que, quizá, serán también profesores algún día.

Bibliografía

Primaria

Pardo Bazán, Emilia (1891). "Presentación". *Nuevo teatro crítico*. Barcelona; Madrid: La España Editorial, pp. 5-20.

— (1910). *Obras completas*. Vol. xxxvii. *La literatura francesa moderna I. El Romanticismo*. Madrid: Renacimiento.

— (1911). *Obras completas*. Vol. xxxix. *La Literatura francesa moderna. La Transición*. Madrid: Renacimiento.

— (1914). *Obras completas*. Vol. xli. *La literatura francesa moderna. El naturalismo*. Madrid: Renacimiento.

— (1916a). "Saludo a la *Revista de Filosofía y Letras*". *Revista de Filosofía y Letras*, 4 (marzo), pp. 1-2.
— (1916b). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística* (29 de mayo), pp. 593.
— (1926). *Obras completas*. Vol. XLIII. *El lirismo en la poesía francesa*. Madrid: Renacimiento.
— (1973). "La fortuna española de Heine". En: *Obras completas*. Vol. III. Ed. de Harry L. Kirby. Madrid: Aguilar, pp. 689-698.
— (2006). *Un poco de crítica. Artículos en el ABC de Madrid (1918-1921)*. Ed. de Marisa Sotelo Vázquez. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Secundaria

Brunetière, Fernidand (2016). *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. *Leçons professées a l'École normal supérieure*. París: Hachette.
Lucía Megías, José Manuel (2022). *Defensa de lo contemporáneo. Emilia Pardo Bazán, catedrática de la Universidad Central (1916-1921)*. Madrid: Guillermo Escolar.
Sotelo Vázquez, Adolfo (2009). "Emilia Pardo Bazán, historiadora de la crítica literaria francesa del siglo XIX". En: González Herrán, José Manuel (coord.). *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. La Coruña: Fundación Caixa Galicia. pp. 707-716.
Sotelo Vázquez, Marisa (2005). "Emilia Pardo Bazán: Crítica e historia literaria". En: González Herrán, José Manuel; Patiño Eirín, Cristina; Penas Varela, Ermitas (eds.). *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*. La Coruña: Real Academia Galega, pp. 135-180.
— (2008). "Emilia Pardo Bazán y los escritores catalanes". *La Tribuna. Cuadernos de Estudio de la Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 6, pp. 31-70.
— (2015). "Emilia Pardo Bazán en *La ilustración Artística*: los artículos necrológicos". En: Palomo Vázquez, Pilar; Vega Rodríguez, Pilar; Núñez Rey, Concepción (coords.). *Emilia Pardo Bazán, periodista*. Madrid: Arco Libros, pp. 311-321.
Taine, Hipólito (1922). *Filosofía del arte*. 3 vols. Madrid: Calpe.
— (1977). *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. Madrid: Aguilar.
Tissot, Ernest (2016). *Les évolutions de la critique française*. París: Nabu Press.

Emilia Pardo Bazán y la crítica biográfica

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Rennes 2, Université de Pau et des Pays de l'Adour

En 2004, cuando se conmemoraba el segundo centenario de Sainte-Beuve, Blas Matamoro justificaba el "insistente" retorno de aquel "abuelo" por las razones siguientes:

> La primera es que Sainte-Beuve tal vez sea el primer crítico en sentido moderno del término. Hasta entonces había habido teóricos de la poética, doctrinarios de las poéticas y escritores de tendencia que editaban gacetas, mercurios y almanaques. Sainte-Beuve abrió el espacio de la crítica al periodismo, al indefinible público que se supone lector de libros, de cualquier tipo de libros [...], vindicó la primacía del lector en el ejercicio de las letras y, en consecuencia, el carácter del arte —no de ciencia ni de técnica— de la crítica. En esto, sigue siendo actual [...].
>
> La tarea del crítico es buscar el inhallable centro del artista y resolver la búsqueda en epigramas. No la biografía exhaustiva sino los datos biográficos que sirvan para trazar aquel doble y contradictorio —cuando no incoherente— retrato del escritor (Matamoro, 2004: 201).

Si nos hemos tomado la licencia de empezar nuestra exposición con una extensa cita —por ende, del presente siglo— es porque refleja pertinentemente la modernidad de Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), célebre crítico francés, y, a modo de imagen en espejo y salvadas las distancias, la de Emilia Pardo Bazán. No hay por ello que suponer que Pardo Bazán siguiese al pie de la letra el pensamiento del padre de la crítica como disciplina independiente en Francia ni que fuese la única que conociese sus aportaciones. También lo hicieron otros críticos de reconocida nombradía, tales como Leopoldo Alas, Clarín, y Marcelino Menéndez Pelayo. Ahora bien, existen interesantes concomitancias entre Sainte-Beuve y Pardo Bazán que responden a los factores indicados por Blas Matamoro: la reivindicación de la crítica como una disciplina independiente, el interés por la presencia, aun inconsciente, del autor en su obra y en la fragua de su estilo, la importancia concedida al lector y el uso de la prensa como plataforma de difusión de una nueva disciplina orientada a dar a conocer obras y autores, en definitiva, a la vulgarización y a la democratización de la literatura. To-

dos estos factores siguen sin perder su actualidad. Para analizarlos teniendo en cuenta el desarrollo de la crítica como arte y no como ciencia, y en el espacio de que disponemos, circunscribimos el presente estudio a sus escritos sobre literatura y crítica francesas, las fuentes principales en las que Emilia Pardo Bazán bebió.

La escritora no nos dejó un texto teórico sobre su concepto de crítica literaria porque, por razones personales, le interesó más está disciplina en el ejercicio práctico que en su mera concepción teórica. No obstante, contamos con importantes volúmenes, tales como *La cuestión palpitante*, *La novela rusa en España* —en el que recogió los materiales de sus conferencias en el Ateneo— y los tres volúmenes de *La literatura francesa moderna* (Sotelo, 2009), junto con *El lirismo en la poesía francesa* —donde compiló los materiales sus clases de la Cátedra de Universidad Central—, amén de los numerosos artículos desperdigados en la prensa o los concebidos entre 1891-1892 para su *Nuevo Teatro Crítico*. En la trilogía francesa, las fuentes críticas, las correspondencias y las biografías constituyen sus principales fundamentos, además de la lectura directa de muchas de las obras citadas que, a todas luces, conocía bien. Esta dispersión en el tiempo y en los soportes de publicación nos obliga a realizar una lectura que podría parecer entrecortada o desordenada. No obstante, llama la atención la clarividencia y la unidad de criterio que dominan en el quehacer crítico de la escritora durante su trayectoria, como se podrá ir observando.

1. El nacimiento de la crítica literaria: la biografía como metodología

El eterno debate sobre la naturaleza representativa o inmanente del arte y la relación que mantiene con el autor conlleva unas implicaciones fundamentales que repercutieron en el nacimiento y en la evolución de la crítica literaria. Hubo obviamente que esperar el amanecer del Romanticismo, la afirmación del individuo y las reivindicaciones sobre el genio creativo para que pudiese nacer una disciplina personal, interpretativa y subjetiva que analizase las obras literarias, ajustándose a las características y a las necesidades inmediatas de sus circunstancias. Bien lo sintetizaba Emilia Pardo Bazán: "Aislose de la ciencia el romanticismo, que no solicitaba certidumbre, sino emancipación" (Pardo Bazán, 1911: 301); la cual, le condujo a Charles Sainte-Beuve. Dicha emancipación irradió en todos los aspectos del circuito de comunicación literaria, convirtiendo al autor y, en cierto modo, al receptor, en el centro en torno al que gravitaron la expresión creativa y el estudio de la misma. Era a todas luces demasiado temprano para defender la inmanencia exclusiva del arte o la independencia del artista, aunque doña Emilia nunca la excluyó en aquellos autores que denominó "autores puros", concentrados en buscar la belleza, aislados en su torre de marfil, y de quienes más interés despertaba la obra que su interrelación con sus respectivas biografías.

En el Romanticismo en el que empezó Sainte-Beuve, la sensibilización hacia la cultura y la creación de otro gran relato de la historia contribuyeron a la afirmación y a la legitimación de los jóvenes Estados nacionales. Escritores y críticos pudieron contar, en el día a día de su trabajo, con el desarrollo de la prensa, que influyó sobremanera en el sesgo de la exégesis literaria. Esta hizo accesible a las mayorías —minorías lectoras, a decir verdad— el acervo cultural según unas perspectivas individuales y subjetivas, las cuales introdujeron las trayectorias vitales de los autores como referencias analíticas. Estas fueron las bases que asentó Charles Sainte-Beuve, como periodista y estudioso literario, para la crítica en Francia. Con ellas se consolidó la idea de la que la biografía de un autor puede ayudar a entender, interpretar y apreciar mejor una obra de arte (Ferri, 2021; Thion Soriano-Mollá, 2021).

De formación clásica y estética creativa romántica, Charles Sainte-Beuve propuso desde temprano el análisis de la relación del texto con su autor y con su medio. Pensaba con ello favorecer la creación de un *continuum* que contribuyera a crear la historia nacional. En tales relaciones, el circuito literario, hasta entonces circunscrito al texto, a las preceptivas y a las estéticas, se enriquecía con la vida de sus autores y el presente de la sociedad en la que nacían y se desenvolvían. Ahora bien, Sainte-Beuve no tenía en cuenta el medio social como criterio metodológico o estético filosófico personal, sino simplemente porque era "germen" ya presente en la atmósfera del Romanticismo, según exponía doña Emilia:

> La explicación de la obra por el medio, la herencia, el momento histórico, etc., flotaba, por decirlo así, en el aire, esperando a convertirse en cuerpo de doctrina.
>
> Madama de Staël, haciendo observar los caracteres peculiares de las literaturas del Norte; Chateaubriand, con su color local americano, falso y todo, y sus evocaciones de las luchas entre los galos y los francos; Walter Scott, con su intuición de lo ancestral, de la tradición amasada con el terruño; Thierry, aplicando ya a la historia documental el criterio de razas; Fauriel y los popularistas, buscando los orígenes del arte y de la poesía, y encontrándolos en el alma de los pueblos, en la sugestión de la tierra natal y sus influencias oscuras y persistentes; Villemain, estudiando los caracteres de las diversas épocas literarias, y los fundamentos de su concepción filosófica del arte (Pardo Bazán, 1911c: 351).

Al tratar sobre las obras del pasado, el crítico carecía de documentación privada o estudios de primera mano, por lo que tuvo que forzosamente limitarse a las funciones de comentarista de la obra analizada. A diferencia de ellas, disminuyendo la diacronía, las creaciones del pasado todavía reciente y del presente ofrecían un interesante campo de trabajo, muchas veces asociado a los actos y a las relaciones de sociabilidad de la alta burguesía y de la aristocracia o, simplemente, al ejercicio del periodismo ya evocado.

Harto conocido es que lo que caracteriza el estudio de la literatura y la producción de Emilia Pardo Bazán es su polifacético quehacer, como escritora, como lectora y estudiosa, y como periodista. Siempre atenta a la escuela crítica y a la literatura francesas, cuyas fuentes siempre la acompañaron, sostuvo que la individualidad del autor es el eje rector que articula fundamentalmente los modos de trabajar en literatura. Si Emilia Pardo Bazán adoptó el método crítico biográfico de Charles Sainte-Beuve como principal referente sin duda fue por motivos personales, y, porque siendo autodidacta, encontró en la visión que de la crítica tenía Sainte-Beuve una metodología capaz de aportarle rápida y eficazmente nuevos conocimientos para el desarrollo y perfeccionamiento de su propio quehacer literario, a tenor de lo que ocurría más allá de los Pirineos. Poco después, también serían fuente de inspiración Jules Lemaître e incluso Anatole France, quienes desarrollaron el método crítico impresionista o de autor que prevaleció en el fin de siglo. Corroboran estas ideas las propias declaraciones de doña Emilia, quien se declaraba lectora de Stendhal en *La literatura francesa moderna*, precisamente: "parte por gusto, parte por razonar su influencia y darme cuenta de sus méritos; cada vez me he persuadido más de que es un escritor que no se saborea: se masca y se traga" (Pardo Bazán, 1911c: 42). ¿Y cómo "mascaba y tragaba" doña Emilia, recogiendo su metáfora a Stendhal? Ya se pueden vislumbrar algunas diferencias respecto del maestro Sainte-Beuve, quien relegaba el estudio del estilo al estudio de la historia, mientras que a ella le interesa sobremanera la fragua del discurso artístico:

> Hace pensar; suscita ideas; y se acabó. La gracia y la seducción de la frase; la envolvente suavidad; la dignidad; la opulencia; el movimiento; la amplitud; la armonía; el colorido; la delicadeza; la felicidad de expresión; los varios y ricos dones del escritor, en suma, faltan a Beyle. Su figura, en realidad, mejor que en la historia de la literatura, donde tanto influye la forma, encaja en la del pensamiento. Es un pensador y un psicólogo, que se manifestó por medio de la novela y de la crítica, en vez de producir solamente tratados y ensayos, donde condensase sus observaciones (Pardo Bazán, 1911c: 42-43).

A través los estudios de las individualidades y de las proyecciones del autor en su obra, Sainte-Beuve intentaba definir un espacio propio que distinguiese a la crítica de las demás disciplinas de la literatura, tanto de la historia como de la estética, esta última, más teórica y cercana a la filosofía. Para doña Emilia, el objetivo del estudio histórico residía en la búsqueda de la verdad y no de la belleza, y achacaba a Sainte-Beuve el uso de un doble rasero en función de la naturaleza de los textos:

> El sutil ingenio de Sainte-Beuve, tan bien organizado para sentir la belleza de obras, no sólo distintas, sino contrapuestas en todo, al llegar a una de carácter histórico-literario cesa de tener dos pesos y dos medidas, se reviste de severidad, y se opone al

> principio de libertad artística, hoy imperante en el gusto, al de la unidad en lo necesario científico. Puede, en efecto, la belleza surgir de la página del historiador como de la estrofa del poeta o la descripción del novelista; pero no es la belleza, sino la verdad, objeto principal de la obra histórica; la verdad que trae de la mano la enseñanza fecunda (Pardo Bazán, 1973: 1035).

Por una parte, frente a las preceptivas y a las estéticas clásicas, doña Emilia apreciaba que la crítica biográfica, de la mano de estudiosos como Sainte-Beuve, Vitney y Villemain, entre otros, hubiese dejado de ser una disciplina normativa. Las valoraciones clásicas de tipo cualitativo, ajustadas a unos criterios preestablecidos, abstractos y arbitrarios que servían para indicar cómo "debieron ser en opinión del preceptista" (Pardo Bazán, 1973: 1035), carecían para ella de valor. Al respecto sostenía doña Emilia en *La literatura francesa: La Transición* que el método procedía de Sainte-Beuve, quien se basaba en la práctica y la observación, los dos pilares de su personal código metodológico, el cual:

> [...] prescribe no aislar la producción literaria del productor, y procurar conocer, en los autores, la tierra natal y la raza, los atavismos, los datos de familia, las influencias de sus estudios y de sus compañerismos, sus ideas religiosas, su modo de ser en cuanto al amor y al dinero, sus debilidades y sus vicios (Pardo Bazán, 1911c: 329).

Por otra parte, los objetivos de la crítica biográfica, centrada en conocer "cómo ellos se manifestaron" (Pardo Bazán, 1984: 324), distaban mucho de los anticuados "corregir y distribuir palmetazos". El crítico debía ser un exégeta y prestar apoyo eficaz para el conocimiento de las creaciones literarias, concentrándose en "estudiar y tratar de comprender y explicar lo que existe" (Pardo Bazán, 1984: 324). En su opinión, si la poética —centrada en las especulaciones teóricas sobre el arte— y la crítica andaban bastante separadas era porque esta última, a imagen de la obra de arte, era fruto de la personalidad y de la sensibilidad del crítico, una nueva figura de mediador o de intermediario creador. No obstante, ello no quiere decir que Emilia Pardo Bazán concediese una absoluta o improvisada libertad al crítico, o incluso al escritor, desprovista de una base reflexiva, de conocimientos sólidos y de creatividad personal:

> El talento y el ingenio de un crítico pueden hacer milagros con un sistema, contra él, y a pesar de él; pero el sistema sólo no puede hacernos más que sistemáticos. No es que me parezca humillante seguir las huellas de un maestro, que es maestro cabalmente porque suscita discípulos; creo, al contrario, que hoy hace estragos una enfermedad moral literaria: la pretensión de vivir en casa propia, cuando no alcanza el caudal sino para alquilar un piso modesto en la ajena; realmente, se toma muy al pie de la letra aquello de buscarse a sí mismo como si tanto abundase la originalidad (Pardo Bazán, [1906]: 42-43).

En efecto, para Sainte-Beuve la crítica era "une *invention*, une *création* perpétuelle".[1] Ese trabajo de recreación se realiza, en gran medida, sostenía el crítico francés, con los conocimientos de la época, gracias a la intuición personal, a la intervención de la subjetividad del individuo. En este paradigma, el acto de lectura vendría a ser equiparable al acto de creación. Así lo sostenía Sainte-Beuve en *Derniers portraits littéraires*: "Le critique n'est qu'un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres" (Antoine, 1993: 123). Frente al concienzudo ensayo, la crítica nacía, por consiguiente, liviana, ligera, puntual y breve. Este fue uno de los puntos que sin duda atrajo a la escritora, dadas sus naturales y perspicaces dotes de comunicadora y la capacidad docente que atribuía al arte literario.[2] El receptor que ella buscó desde la hoja volandera del periódico se ubicaba entre el público curioso y culto de las mayorías burguesas, a diferencia, por ejemplo, del lector académico y especializado de Marcelino Menéndez Pelayo.[3] Por ello comentaba Emilia Pardo Bazán el buen sentido de Francisque Sarcey, quien había conquistado al público como un "don sanchopancesco, en prosa", cualidad a la que se unían otras secundarias que:

> [...] dan por resultado una crítica que se difunde y se lee y forma opinión. La lucidez en exponer; el enlace de las ideas; la persuasión, que se obtiene con la familiaridad; la realidad diaria, con sus limitaciones, pero con su solidez; la llaneza; la noción de la utilidad; nada de esto faltó a Sarcey en sus críticas (Pardo Bazán, 1911c: 342).

A tenor de la obra crítica pardobazaniana relativa a la crítica biográfica, se puede afirmar que Emilia Pardo Bazán hizo las veces de crítica puente y orientó la crítica biográfica del Romanticismo y del positivismo hacia el paradigma de la modernidad. Asistimos, pues, al cambio de la figura del crítico periodista a la del crítico autor y pedagogo, quien maneja perfectamente las artes del clásico *trivium* o, en términos actuales, de la comunicación, y que anuncia la figura del crítico autor, que encuentra en la lectura y la crítica impresionista fuente asimismo de inspiración y de creación.

1. Con el omnipresente estructuralismo en Francia, se han menospreciado las aportaciones de este crítico romántico que quiso contribuir a la creación de una historia literaria nacional y conceder la primacía a la libertad y creatividad del individuo como creador. Por ello, se ha hecho burla de sus obras, menospreciándolas con aquel marbete en que degeneró la crítica facilona con el tan usado "Vida y obra del autor". De haber dotado a las aportaciones de Sainte-Beuve de mayor perspectiva se habrían valorado aportaciones que ahora se suelen remitir a otras escuelas del siglo xx, en especial, a la escuela de Constanza y sus teorías de la recepción.

2. Retomemos el didáctico ejemplo que proporcionó Emilia Pardo Bazán cuando recordaba la importancia del arte de la composición a la hora de la representación de la personalidad, es decir, la amenidad y el efecto dramático que se consiguen si el biógrafo imita con verismo la vida para que sus figuras se comporten y evolucionen —como explicaba Gladstone— según esa vida misteriosa que el arte es capaz de infundir (Thion Soriano-Mollá, 2021).

3. En una carta se lo hacía saber: "Mis libros no tendrán nunca la riqueza erudita de los de usted: serán —si a tanto alcanzan— libros de no ingrata lectura, jamás libros de consulta, ni arsenal de datos, ni fuente de nueva luz para el conocimiento histórico de nuestras letras" (en González Herrán, 1984: 192).

Emilia Pardo Bazán otorgó un sentido de continuidad a la biografía —muy a menudo sin claras fronteras con la disciplina de la historia a la que superpuso, al igual que había recriminado a Sainte-Beuve—, porque el epicentro de todas estas controversias no era más que un remanente de la antigua querella de los antiguos y de los modernos; a saber, la afirmación, ante todo, de la individualidad. Hija de su presente, doña Emilia quiso comprender cómo la personalidad y la trayectoria vital de un autor condicionaban la creación o su producto final, la obra. Este asunto volvió a aflorar con fuerza con el agotamiento de los moldes realistas y naturalistas y con el peso que el psicologismo adquirió a partir de 1880 en toda Europa, merced a los desarrollos científicos. También repercutió el distanciamiento del arte francés respecto de la estética y de la filosofía alemanas, faros importantes de la cultura francesa, a raíz del sentimiento de crisis que había generado la guerra franco-prusiana.

Dado el carácter histórico y psicológico del método de Sainte-Beuve, forzoso era que el realismo y el materialismo positivista lo ajustasen a sus propios presupuestos. El crítico ya había contemplado de antemano algunos aspectos derivados de la herencia darwinista, por lo que no resultaba muy complicado orientar el método crítico hacia el cientificismo. Bastó con introducir algunos criterios del positivismo, como el fisiográfico o el médico, y sobre todo se necesitó la teorización del determinismo como lo hizo Hippolyte Taine, con sus tres componentes: la raza, el medio y el momento. Doña Emilia incluso terció en sus escritos en la polémica que mantuvieron Taine y Sainte-Beuve para legitimar las aportaciones del padre de la crítica, en defensa de este último, alegando que las aportaciones de Taine se limitaban a aplicar el positivismo cientificista a la literatura, determinado él mismo a su vez por el efecto de época. Era entonces cuando el modelo de medicina experimental de Claudio Bernard se impuso incluso en la novela. En este contexto, explicaba nuestra crítica:

> La ambición de Taine es escribir la "historia natural" de los creadores en arte o en letras. En esto ve el fin sumo de la crítica, definitivamente elevada a ciencia. Y, en su entender, es la fórmula misma de la imparcialidad, pues, así como el científico no conoce pasión, ni se cree en el caso de juzgar y condenar, bastándole estudiar a fondo la materia y aportar los datos que recoge, el crítico, no menos sereno, analiza las obras, sin preferencia ni amor. Como el botánico que estudia con igual interés el naranjo y el pino, estudia el crítico toda obra humana (Pardo Bazán, 1911c: 351).

Ahora bien, los intereses y la psicología de Taine cambiaron el sesgo de la disciplina. La difícil afirmación de la crítica como ciencia no pudo escapar del exacerbado positivismo científico a ultranza, del determinismo teórico y, como ilustra la cita anterior, del limitado concepto de imparcialidad. Algunas páginas de Emilia Pardo Bazán de *La literatura francesa moderna. La Transición*, que venimos citando, plantean estos asuntos. La interpretación forzosamente retros-

pectiva que la escritora realizó tuvo que influir en estas páginas y en su rechazo del método propuesto por Hippolyte Taine.

Emilia Pardo Bazán pensaba que a Taine solo le interesaba estudiar lo individual para demostrar lo abstracto "por encima de lo relativo y contingente" (Pardo Bazán, 1911c: 368). Su objetivo residía, por lo tanto, en inducir una ley general de un sistema natural o modelo científico. No obstante, en su opinión este pecaba de racional y de conceptual por no tener en cuenta el corazón humano. Estos rasgos eran incompatibles con una disciplina como la crítica, la cual, al basarse en valoraciones e interpretaciones, no puede ser considerada *per se* como científica.

Taine había convertido el sencillo método de Sainte-Beuve en un sistema cerrado con el que ella no se identificaba. Además, el peso que Taine había otorgado a la teorización aproximaba el ejercicio de exégesis al de la especulación, dominada por "una concepción filosófica. Y los que sentimos el arte, no como un teorema, sino como algo viviente, humano y libre, a pesar de todo nos quedamos con Sainte-Beuve" (Pardo Bazán, 1911c: 344). A pesar de que Emilia Pardo Bazán no desdeñase el papel del autor, de su carácter o de su temperamento y de su trayectoria vital en la creación, a partir de distintos ejemplos, ella pergeñó en demostrar que no todas las producciones artísticas están sistemáticamente condicionadas por la herencia, por el medio, por el momento o por la raza del autor. Así, por ejemplo, al intentar contrarrestar las opciones de Hippolyte Taine respecto de George Sand, subrayaba doña Emilia la calidad de la biografía de la escritora francesa por su dramatismo y por ser "la biografía romántica entre todas" (Pardo Bazán, 1911a: 240). Nuestra crítica, tajante, escribía:

> Sin llegar al extremo a que llega Hipólito Taine, cuando sostiene que lo único importante que hay detrás de un libro es un hombre o una mujer, paréceme que la significación de los libros se completa muchas veces con la de la vida; y cuando los libros son, como los de Jorge Sand, esa vida misma —interna o externa— derramada por las hojas del manuscrito, y si además esa vida concentra la substancia de las ideas y de las esperanzas y ensueños que agitan al siglo y subvierten profundamente su mentalidad, no cabe dudar que interesa lo biográfico tanto o más que lo libresco (Pardo Bazán, 1911a: 240).

De entre los distintos escritores que desfilan por estos volúmenes resulta representativo y singular el caso de Henry Beyle o Stendhal (1783-1842), a quién Pardo Bazán ya había dedicado algunas páginas en *La cuestión palpitante*. En el panorama de la literatura francesa moderna, ella lo valoraba como un caso paradójico: era un autor fuera de su tiempo, un gran precursor quien, habiéndose formado en el Neoclasicismo y confirmado en el Romanticismo, representaba un caso anticipador de la simbiosis entre literatura y ciencia. Pardo Bazán no desperdició ningún aspecto de su trayectoria con el fin de restar originalidad a

Zola.[4] En su opinión, los documentos biográficos conservados de Stendhal, en especial la correspondencia, ponían de manifiesto importantes criterios de análisis: el corazón, al que también se refirió Flaubert, y el del hombre de personalidad fuerte. Emilia Pardo Bazán concluía que esta documentación era testimonio de una fisonomía cuyos rasgos principales eran la ambigüedad y la complejidad:

> [...] cosa muy del agrado de los contemporáneos, que se inclinan a desdeñar la sencillez como signo de inferioridad. Stendhal fue un sujeto misterioso y enigmático, en quien se juntaron facultades que suelen excluirse, elementos que riñen: el ejercicio tenaz del análisis y el culto de la acción, o, según hoy se dice, la apoteosis de la energía (Pardo Bazán, 1911c: 29).

En la vida de ese tipo de perfil, maridaje del hombre reflexivo y del hombre de acción, "no hay grandes páginas, hay muchos incidentes y episodios que explican la obra literaria" (Pardo Bazán, 1911c: 34), a tenor de la biografía que de Stendhal realizó su amigo R. Colomb y que tanto Sainte-Beuve como Pardo Bazán extractaron. Ambos intentaron documentar el determinismo que pesó sobre el futuro hombre de armas y letras, debido a su ingrato entorno familiar de infancia y juventud. Este influyó en su talante y en su fortaleza, y, sobre todo, en la elección de "la estrella napoleónica" como "norte de su vocación", al punto de que "hasta le señaló el rumbo de novelista", el culto del héroe y al "gran caudillo" (Pardo Bazán, 1911c: 29). Fue, a su entender, el fundador de "la religión de la energía", una especie de genialidad, de superhombre que ella identificó con la filosofía de Schopenhauer y "la voluntad de poder" (Pardo Bazán, 1911c: 30). Solo la vida de Beyle, deducía doña Emilia, podía explicar aquella exaltación de un individuo que "se abre camino por la voluntad, despreciando obstáculos —la suprema fórmula del anarquismo—" (Pardo Bazán, 1911c: 32), o de aquel "napoleonismo" que fue cristalizando en otros autores y en otras creaciones a partir de Stendhal. Al hilo del desarrollo de Emilia Pardo Bazán, este tipo de caracteres:

> [...] extendió sus raíces por toda Europa. El estudiante criminal de Dostoyewsky, en su célebre novela *Crimen y castigo*, Raskolnikof, no es sino un *napoleonista*, un sectario de ese dogma de los fuertes, que no reparan en medios. Hoy, tal religión es una de las grandes corrientes de pensamiento en la juventud literaria francesa. Así como en los comienzos del romanticismo se *osianizaba*, se aspiraba a pasar por alma melan-

4. Emilia Pardo Bazán añadía otros casos, lo que la llevó a concluir que: "Ya en 1838 Balzac, al exponer sucintamente en el prólogo de la *Comedia humana* sus ideas estéticas, se declaraba penetrado del criterio evolucionista de Geoffroy Saint-Hilaire, anticipándose a Flaubert, el cual no podía perdonar al *papá Huyo* que despreciase la ciencia, y daba a sus novelas verdadera base científica, realizando estudios clínicos y psicológicos (*Madama Bovary*) o históricos, teológicos y etnográficos (*Salambó*, *Herodías*, *Tentación de San Antonio*). Como se ve, Zola no soñaba en lanzar manifiestos, cuando hasta en forma reflexiva, crítica, estaba fundada la estética positivista" (Pardo Bazán, 1911b: 299-300).

> cólica, ahora se aspira a pasar por alma de acero, capaz, como Nerón, de abrasar Roma para calentarse y divertirse (Pardo Bazán, 1911c: 44).

Todo ello se traduce en Stendhal, Nietzsche o Max Stirner *avant la lettre*, en un estilo al principio "árido, secatón y sordo —y a menudo no es ni claro ni natural—" (Pardo Bazán, 1911c: 45) que fue iluminándose. Doña Emilia se demoró en un jugoso estudio de sus novelas, destacando como rasgo principal la capacidad analítica del carácter del escritor. Al autodefinirse como "observador del corazón humano", apostillaba nuestra crítica:

> Observación anatómica, dolorosa, que le inspiraba estas palabras, dirigidas a su hermana Paulina, y que son una profesión de fe literaria: "Cuanto más ahondamos en nuestra alma, cuanto más nos atrevemos a expresar un pensamiento muy secreto, más temblamos al verlo escrito: parece extraño, y en esta extrañeza consiste su mérito. Por eso es original, y si además es verdadero, si las palabras reflejan bien lo sentido, es sublime". He subrayado la última cláusula, entendiendo que encierra el credo de Beyle (Pardo Bazán, 1911c: 49).

Dado su talante conciliador, doña Emilia demostró en estas páginas que los textos íntimos de Stendhal ayudan a aprehender la capacidad estética de este nuevo estilo sublime, que ella cifra en la expresión justa de lo hondo, de lo sentido y de lo psicológico. No es extraño, pues, que Pardo Bazán, a contracorriente en *La cuestión palpitante*, ya hubiese acentuado las cualidades que el novelista poseía como psicólogo. Este fue, insistamos, su principal dardo contra el positivismo de Zola, no tanto por su ferviente catolicismo, sino más bien por razones de orden metodológico:

> Stendhal analiza y diseca el alma humana y aunque a Zola no le cuadre, el que acierta en este género de estudio se coloca muy alto. Es como el disector que trabaja en las partes más delicadas e íntimas del organismo, necesarias para la vida; o como el cirujano que opera sobre tejidos recónditos, llenos de venas, arterias y nervios (Pardo Bazán, 1983: 212).

El método "interiorista" de Stendhal, que Emilia Pardo Bazán planteó de manera temprana, a la par que divulgó el naturalismo y sus límites, encontró también importante eco cuando preparó sus conferencias sobre *La revolución y la novela rusa* para el Ateneo (1887). El naturalismo espiritualista y la importancia que Dostoievski, Tolstói y Turguéniev, entre otros autores rusos, concedieron al autor, al artista y a sus condiciones de creación son ideas que más tarde fueron confortadas por la evolución estética y por la nueva crítica francesas.

2. La crítica psicológica o impresionista: la afirmación del individuo

Con la crisis del naturalismo en el seno de la misma escuela de Medan tras la publicación de *La terre* en 1887, las nuevas orientaciones de la novela se fueron diversificando: hacia lo aristocrático y refinado con los Goncourt, hacia el subjetivismo y el psicologismo con Maupassant y Bourget, hacia el simbolismo con Huysmans, hacia el clasicismo y el moralismo con Brunetière y el último Bourget, en vistas a conferir a la prosa una nueva y moderna identidad. De su balance sobre la novela moderna, concluía doña Emilia que esta avanzaba desorientada por tantos derroteros porque, como expresivamente lo ilustraba, había vuelto a "la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas del sentimiento natural después de tanta mostaza y tanto peleón. El diablo, harto de carne —decimos por acá—, se hizo fraile" (Pardo Bazán, 1891: 43-44). Es más, las reacciones antipositivistas y la afirmación de la individualidad hicieron que se manejaran, hasta "la confusión, términos como idealismo, moralismo, espiritualismo, novela de ideas, psicologismo" (Barajano, 1989: 338). Todo ello quedó además corroborado por los epígonos de la escuela: por los novelistas Edouard Rod, Léon Bloy, Paul Adam, Marcel Prévost, Pierre Loti y Maurice Barrés, y por los críticos Anatole France, Jules Lemaître y Ernest Renan, a quienes también dedicó su atención doña Emilia con criterio totalmente independiente.

A la sazón, reaparecerá "en la crítica, el ideal romántico, y se llamará impresionismo", dirimía analépticamente Emilia Pardo Bazán para concluir *La literatura francés moderna. El Romanticismo* (Pardo Bazán, 1911a: 365). El impresionismo resultó ser suficiente estímulo para que la crítica valorase al autor como una figura sensible y creativa —en vez de aquel fatalista producto histórico de Hipólito Taine— y, como consecuencia, para que la obra literaria fuese observada sociológicamente y comentada estéticamente a la luz de la psicología tanto de su autor como de sus lectores. Pardo Bazán abogaba por que se estudiase la historia externa e interna de la vida de un autor para determinar qué relación entablan con el carácter humano que da vida a las creaciones textuales. En otras palabras, para ella la vida de un autor ofrecía el calado moral de la época y la actitud del artista desde su individualidad.

Siempre atenta a la actualidad, los conocimientos de doña Emilia se enriquecieron con la lectura de los críticos psicológicos, tales como Emile Hennequin y Paul Bourget, además de los del evolucionista, moralista y comparatista Ferdinand Brunetière, con sus estudios sobre la evolución de los géneros. En los dos primeros, nuestra crítica constataba la importante focalización en el estudio del reflejo de la sociedad, al socaire de los avances de la sociología y de la psicología; orientaciones que ella enjuició con cierta templanza y escepticismo relacionándolas con actitudes sobre todo decadentistas.

Desde las perspectivas asimismo psicológicas de Jules Lemaître, de Anatole France, e incluso de Ernest Renan, Emilia Pardo Bazán analizó los conceptos

"crítica impresionista" y "literatura personal", según los cuales el crítico era un "viajero sentimental" a través de los libros (Pardo Bazán, 1911b: 354). Su misión, a diferencia de la que definía Brunetière, no residía ya en explicar ni guiar a los lectores, dado que el objetivo de la crítica impresionista residía en crear un "ensayadero de ideas, que luego aplican y desenvuelven en poemas o dramas; y estas ideas son, necesariamente, más que ideas, impresiones artísticas" (Pardo Bazán, 1911b: 355).

La crítica impresionista se fundamentaba en el concepto de "literatura personal", fruto de la percepción de la vida como una ilusión o de figuraciones subjetivas, las cuales, ilustraban precisamente aquella "resurrección del lirismo romántico" (Pardo Bazán, 1911b: 354). La sensibilidad, la ironía, "la templanza en el goce", el "diletantismo alado" prevalecían ahora frente a los criterios de buen gusto, de corrección gramatical y de retórica. El nuevo crítico se expresaba sugestivamente, en contacto con la vida, con "el mundo y con los problemas universales", de modo que su sensibilidad se reflejaba en la de sus contemporáneos. Ahora bien, el peligro, como precisaba doña Emilia dando la razón a Brunetière, era la formación y el talante del crítico, sin los cuales se podía abundar en la pose del diletante y del aficionado que concluiría en la superioridad de la medianía o incluso en el ignorantismo. Cierto es que siempre la impresión corre el riesgo de ser:

> [...] el campo abierto que ofrece a la ignorancia, permitiendo al primero que llega que exhiba sus antojos en el periódico o en el libro. En mi concepto, si todos los impresionistas ostentasen el saber, el ingenio, el lastre de cultura literaria, la gracia y sal ática de Lemaître y France, o siquiera la mitad, aplaudiríamos. Lo temible es la cola impresionista. Y esta cola serpentea y rabisalsea por doquier (Pardo Bazán, 1911b: 355).

Nunca fueron más certeras estas palabras, y los testimonios de los improvisados críticos de la prensa son un buen testimonio de ello. La crítica se había distanciado de la rigurosa disciplina y se había erigido en filosofía de la vida.

Aunque "la ortodoxia crítica" abogase por la consideración solo estética de la literatura, Emilia Pardo Bazán relativizaba tales perspectivas indicando la necesidad de tener en cuenta los factores temporales, ya que en la historia "hay momentos, o por mejor decir épocas, en las cuales lo histórico se sobrepone, y las obras de arte no pueden mirarse con el elevado desinterés con que miramos hoy una estatua griega, un vaso ítalo-etrusco o un tríptico medioeval" (Pardo Bazán, s.f.: 267). Exponía la escritora que, aun centrándose en la belleza literaria, en algunos periodos históricos resultaba imposible separarla de elementos externos, de causas e implicaciones históricas y sociales. Si la biografía es la reafirmación del yo con el que se abrió el siglo xx, hacía hincapié doña Emilia en las declaraciones de Anatole France en un artículo titulado "¿Por qué estamos tristes?", cuando intentaba explicar la causa de la tristeza y de la melancolía de la civilización moderna, afirmaba:

> Es que hemos comido los frutos del árbol de la ciencia, y nos sabe la boca a ceniza; es que el peor mal es haber perdido, con la ignorancia, la creencia; es que no tenemos esperanzas; que nos falta lo que consolaba a nuestros padres, y no hay pena mayor, pues era dulce creer hasta en el Infierno [...]. ¿Quién nos dará una fe, una esperanza y una caridad nuevas, que lleven a nuestras pobres almas sobre el océano del mundo? (Pardo Bazán, 1911b: 354).

La crítica biográfica, inevitablemente hija de las circunstancias y de las creaciones artísticas, acabó subsumiendo el célebre mal de siglo al que hacía alusión Anatole France. Pese a estas nuevas tendencias críticas, no por ello dejó Emilia Pardo Bazán de aplicar sus criterios biográficos con el fin de ceñir la individualidad de los autores y, a tenor de su eclecticismo, nunca optó por una ley general o una norma tajante, incluso al estudiar la relación entre la vida y la obra del autor. En sus textos críticos cada autor, cada periodo, es observado de manera individual porque la crítica, ya lo indicamos antes, nunca podría ser una ciencia exacta. Los criterios de análisis, en última instancia, tenían que ser flexibles, adaptarse a las circunstancias y al objeto de estudio porque, en la estela de Hegel, ella pensaba que la realidad la crea el hombre, por lo que está hecha por lo uno y por su contrario. Por lo tanto, no defendía, como a veces se ha escrito, la exclusiva inmanencia artística: "La estética pura murió con Luis XV. Resucitará algunas veces; vendrán las 'torres de marfil', pero la marea lo arrastrará todo" (Pardo Bazán, 1911a: 20). Pardo Bazán argüía que si se respetan los objetivos del artista se puede incluso llegar a negar el interés de la biografía de "los grandes artistas puros", ya aludidos al principio, lo que no excluía que existiesen otros casos en los que "la biografía y la individualidad adquieren importancia, sólo comparable a la que revisten los escritos por su influencia en los sucesos" (Pardo Bazán, 1911c: 20).

En suma, la crítica literaria nació asociando la vida del autor a su producción literaria, y la figura del crítico, como la de un exégeta, fue reclamando su libertad interpretativa frente a las perceptivas y retóricas clásicas. Ante las polémicas entre las distintas escuelas y tendencias, en última instancia, Emilia Pardo Bazán siempre antepuso la obra y solicitó el respeto de la individualidad del artista creador. En el modelo de Sainte-Beuve, el de Taine, en el de Brunetière, el de Lemaître o el de France, la biografía fue siempre la fuente que, a su juicio, mejor podía revelarnos las claves de la personalidad del escritor y dar el pulso de la sociedad en la que escribió, enriquecer nuestra comprensión y estimular el goce de la obra de arte.

Bibliografía

Antoine, Gérald (1993). *Sainte-Beuve: Portraits littéraires*. París: Robert Laffont.

Ballano Olano, Inmaculada (1989). "El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán". En: Lafarga, Francisco (ed.). *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 335-343.

Ferri Coll, José María (2021). "Las incursiones de Emilia Pardo Bazán en el género biográfico". *Architetras Científica: Revista de Investigación de Lengua y Letras*, vol. 5, n.º 2, pp. 161-174.

González Herrán, José Manuel (2003). "Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura". En: Freire, Ana María (ed.). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 81-100.

Matamoro, Blas (2004). "El abuelo Sainte-Beuve". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 201, pp. 211-222.

Pardo Bazán, Emilia ([s. f.] 2002). *El lirismo en la poesía francesa*. Madrid: Editorial Pueyo, [s.a.]; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1887). *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Imp. y Fundición de M. Tello.

— (1892). "Un monje historiador de las Letras contemporáneas en España. El padre Francisco Blanco Garcia". *Nuevo Teatro Crítico*, n.º 15-16 (marzo-abril),.

— ([1906?] 2022). *Lecciones de literatura*. Madrid: Editorial Ibero-Americana; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1911a y 2002). *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. Madrid: V. Prieto y Cía.; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1911b y 2002). *La literatura francesa moderna. El naturalismo*. Madrid: V. Prieto y Cía.; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1911c y 2002). *La literatura francesa moderna. La Transición*. Madrid: V. Prieto y Cía.; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

— (1973). "Apuntes autobiográficos". En: Kirby, Harry (ed.). *Obras completas*. Vol. iii. Madrid: Aguilar, pp. 692-732.

— (1984). *La cuestión palpitante*. Ed., estudio introductorio, notas y apéndice de José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2009). "Emilia Pardo Bazán, historiadora de la crítica francesa del siglo xix". En: González Herrán, José Manuel; Patiño Eirín, Cristina; Penas Varela, Ermitas (ed.). *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. La Coruña: Real, Academia Galega; Fundación Caixa Galicia, pp. 707-715.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2021). "Emilia Pardo Bazán a la luz de sus biografías". *Architetras Científica: Revista de Investigación de Lengua y Letras*, vol. 5, n.º 2, pp. 31-45.

De críticos y de crítica

Un hombre que amaba las montañas: la crítica paisajística de Francisco Giner

Ana González Tornero
Universitat de Barcelona

En 1917, el escritor norteamericano John Dos Passos visitó España. Cinco años después, daba cuenta de la experiencia en las estampas de *Rocinante vuelve al camino* (1922). El narrador de una de ellas, asombrado por la popularidad de la sierra de Guadarrama, interrogó a su anfitrión como sigue:

> —¿Adónde demonios irán?
> —Al puerto de Navacerrada —contestó mi amigo.
> —Pero parece que habrían de encontrarse más a gusto tomando té en Molinero que chapoteando ahí arriba en la nieve.
> —Seguramente; pero es la moda... Deportes de invierno... y todo porque un hombrecillo flaco que murió hace dos años amaba las montañas. Antes de él ningún madrileño supo que la sierra existía.
> —¿Quién era ese señor?
> —Don Francisco Giner (Dos Passos, 2003: 174).

De la expresión con que el creador de *Manhattan Transfer* (1925) recordó al fundador de la Institución Libre de Enseñanza y de una selección de artículos sobre crítica paisajística, arranca este trabajo que profundiza, desde la óptica ecocrítica, en la imagen de la naturaleza que se desprende de la prosa de Francisco Giner de los Ríos.

Mediante conceptos como la *falacia patética* —expuesta por el crítico John Ruskin—, la huella de la *stimmung* —acuñada por el sociólogo Georg Simmel— o las *tres ecologías* —presentadas por el filósofo Félix Guattari—, se descubre en estos textos un componente interrelacional que acerca la dimensión ético-estética del krausoinstitucionismo a la ecocrítica, a la *naturacultura* o a la ecosemiótica del paisaje. Además, por su temática, se insertarían en la corriente de la "escritura sobre naturaleza" o *nature writing* que entronca con *Walden* (1854), de Henry David Thoureau, y *Naturaleza* (1836), de Ralph Waldo Emerson. Sin embargo, el modo en que el escalpelo crítico de Giner preconiza el acercamiento del ser humano al paisaje va más allá: resulta de la práctica en la síntesis armónica

krausista y se acerca a una dimensión que concibe las relaciones entre naturaleza y especies fuera de la óptica antropocéntrica.

Leer los artículos paisajísticos de Francisco Giner bajo esta luz permite captar en ellos resonancias que sitúan a su autor como uno de los precursores de la mirada ecológica en España y acercan su crítica a generaciones más jóvenes o a la de quienes enarbolan la bandera de lo sostenible. Este trabajo es, pues, un ejercicio de análisis cultural y un recorrido por la crítica de quien es, en palabras de Miguel de Unamuno y sin ambages, el "Sócrates español" (Unamuno, 1917: 58) o, para Alfonso Reyes, "el inventor del Guadarrama" (Reyes, 1956: 393): un hombre que, además de amar las montañas, promovió los vínculos entre el individuo y la naturaleza desde una "integración no excluyente" (Navarro de San Pío, 2015: 51) en sintonía con la ética medioambiental contemporánea. Esta investigación parte de un corpus de artículos de *La Ilustración Artística* y el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* (*BILE*) del último cuarto del siglo XIX, ya que dichas publicaciones contienen piezas relevantes sobre la materia y, en el caso del *BILE*, se trata de una tribuna del pensamiento gineriano.

La Ilustración Artística, vinculada a la editorial Montaner y Simón en Barcelona, fue una revista ilustrada para la difusión de letras, artes y ciencias. Su dilatada trayectoria comprende los años 1882 a 1916, y en su nómina de colaboradores contó con plumas como las de Leopoldo Alas, Emilio Castelar, Emilia Pardo Bazán o Benito Pérez Galdós, entre otras figuras. De este semanario se han seleccionado cuatro artículos de Giner:

- "El Real Sitio de El Pardo" (1/1/1883)
- "Rejas españolas" (16/7/1883)
- "Paisaje" (primera parte) (8/3/1886)
- "Paisaje" (segunda parte) (15/3/1886)

El *BILE* arrancó el 7 de marzo de 1877, recién iniciada la singladura de la Institución. Desde el primer número, se expuso su línea editorial, inspirada en el artículo 15 de los preceptos fundacionales del centro: era una revista "ajena a todo espíritu e interés de comunión religiosa, escuela filosófica o partido político", que se guiaba por "el principio de la libertad e inviolabilidad de la ciencia" (*Boletín*, 1877: 1). Junto con los institucionistas, en la redacción del *BILE* colaboraron expertos en artes y en ciencias. Se siguió publicando intermitentemente en el siglo XX y la Fundación Giner de los Ríos continúa editándolo hoy. Esta sección del corpus consta de once artículos:

- Diez entregas del curso sobre estética de Giner divulgadas entre 1877 y 1878
- "Espíritu y naturaleza" (30/6/1897)

Para estudiar los textos, se han creado *ad hoc* tres categorías de análisis que vertebran el corpus: por una parte, la "estética geológica" desarrollada por Francisco Giner en el artículo "Paisaje" de *La Ilustración Artística*; por otra, la experiencia o recepción ético-estética del entorno; y, finalmente, la síntesis armónica entre naturaleza y espíritu.

En el capítulo de *Múltiples moradas* (1998) titulado "El hombre invisible: literatura y paisaje", Claudio Guillén distinguía dos modos de entender el paisaje en la creación: como *parergon* o mero decorado (Guillén, 1998: 100) y como *ergon*, protagonista o "paisaje total" (Guillén, 1998: 109). Desde esta aproximación comparatista y sistémica, las conjunciones y disyunciones del individuo con el paisaje no solo reflejan un proceso ontológico, sino que además permiten "percibir mejor la complejidad dinámica [...] propia también del devenir histórico de las artes" (Guillén, 1998: 176). Así pues, a primera vista, la concepción del paisaje en los textos ginerianos parecería deudora de la estética romántica por la que el individuo establecía conexiones emocionales con la naturaleza para ahondar en su propia experiencia. Sin embargo, entrado el siglo, y en el caso de Francisco Giner, la vivencia del medio se distancia de este contexto. Acorde con los planteamientos pedagógicos del institucionismo, la persona sale al encuentro del *ergon* para descubrirlo, aprehenderlo y cuidarlo. El artículo "Paisaje" puede leerse en esta clave:

> [...] si dejamos a un lado el antiguo paisaje llamado "histórico", donde se representan a un tiempo, equilibrando su interés, perspectivas campestres y escenas de la vida social, en el paisaje puro y sin aditamentos, la figura humana no entra sino como un ser físico, como una forma, como una nota de claro-oscuro o de color, aunque siempre ofrezca a nuestros ojos cierto valor ideal de un tipo, de una clase, de un género de vida determinado; v. g., aldeanos, caminantes, cazadores, pastores, artistas (Giner, 1886: 91).

Dada la proximidad de la capital —en la que los efectos atmosféricos de la contaminación eran ya perceptibles entonces— con los montes de El Pardo y la sierra de Guadarrama, los profesores de la Institución Libre de Enseñanza, guiados por Francisco Giner y Manuel Bartolomé Cossío e imbuidos por el afán higienista de la pedagogía moderna, comenzaron a introducir las excursiones y el ejercicio físico en las actividades del alumnado que acudía a su establecimiento. Algunos de esos estudiantes, andando el tiempo, lideraron iniciativas, como la fundación de la Sociedad de Alpinismo Peñalara (1915) —primer club alpino español— en el caso de Constancio Bernaldo de Quirós; o, en el marco legislativo y gracias al desempeño de Rafael Altamira, impulsaron la creación de los parques naturales españoles.

Según Raymond Williams en su imprescindible *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976), el término "naturaleza" tal vez sea "la palabra más compleja del idioma" (Williams, 2016: 164) por la relación que establece con el

desarrollo sociocultural de cada época histórica y por las variaciones que de ella se derivan en su definición y tratamiento. Para abordarla desde la atalaya de su presente, Giner elabora el concepto de "estética geológica", es decir, "un cierto sentido de donde nacen a su vez ciertas formas" (Giner, 1886: 92) vinculadas a la perspectiva con que se interpreta el paisaje y al hecho de contemplarlo. Por eso:

> [...] es incalculable el mundo de factores que intervienen para constituirla, tantos como fuerzas, seres y productos despliega la naturaleza ante nuestros ojos: la tierra y el agua en sus formas; el mundo vegetal con sus tipos, figuras y colores; la atmósfera con sus celajes; el hombre con sus obras; los animales y hasta el cielo con sus astros y con el juego de tintas, luces y sombras que matizan diversamente el cuadro a cada hora del día y de la noche. Ahora bien, de todos estos elementos, hay uno en el que tal vez no siempre se repara bastante: el suelo (Giner, 1886: 92).

En este punto del artículo, entre los elementos del medio enumerados por su interrelación, el autor subraya la importancia del terreno, de ahí que, al describir el origen granítico de la sierra, muestre su complejidad en una expresión geológica formal y significativamente profunda:

> El granito, por su composición y estructura, presenta una cierta resistencia [...] a los agentes atmosféricos; merced a lo cual, no se deja destruir sino en un cierto sentido, de donde nacen a su vez ciertas formas. Doquiera que aflora al descubierto, el agua, al resbalar sobre sus masas, las redondea, produciendo, en las pequeñas, esas superficies ásperas, rugosas, cubiertas de líquenes, que interrumpen la continuidad de la tierra vegetal; y en los grandes cantos, la configuración peculiar de las "piedras caballeras", monolitos a veces enormes y que en ocasiones oscilan como otros tantos monumentos megalíticos naturales; hasta que, la radiación del calor, que las dilató durante el día, las contrae por la noche, las hiende, las raja en mil grietas, que luego, al hincharse dentro de ellas el hielo, estallan, desprendiendo gigantescas esquirlas (Giner, 1886: 92).

De esta manera, la crítica paisajística de Giner adquiere una dimensión cultural que la acerca a presupuestos de la ecosemiótica —disciplina iniciada con los trabajos de Kalevi Kull y Winfried Nöth a finales de los noventa del siglo xx— en cuanto que tiende a prescindir de la falacia patética y de la mirada antropocéntrica para aproximarse holísticamente al medio natural. Desde este punto de vista, la concepción del paisaje es deudora "of culture and its role in shaping the environment, including in its definition physical land forms, as well as its cultural image and representation and the influence of the foregoing on physical landscape processes" (Lindström, Kull, Palang, 2011: 19). Por lo tanto, en el modo de comunicar *sobre* y comunicarse *con* el paisaje, la crítica de Giner establece un acercamiento dialógico y estudia comprensivamente las fuerzas de la naturaleza y sus elementos.

En consecuencia, la perspectiva cultural de estos textos, que decodifican el entorno y lo interpretan, muestra de qué manera funciona la comunicación natural en el estudio de sus signos. El autor aplica un método científico-artístico para mostrar las relaciones "between nature and culture [...] on the semiotic aspects of the place and the role of nature for humans, that is, what is and what has been the meaning of nature for us, humans, how and in what extent we communicate with nature" (Kull, 1998: 350). Así pues, por lo que se desprende de los artículos y de la labor de Giner, la Institución Libre de Enseñanza también se situó en la vanguardia ecológica al posicionarse a favor del cuidado del medio y de la comunicación del individuo con la naturaleza en ejercicio de perfectibilidad.

La "estética geológica" no daba cabida a la censurada "falacia patética", como la definió otro crítico eminente: John Ruskin, bastión intelectual del prerrafaelismo en Inglaterra. Para él, esta figura retórica producía "a falseness in all our impressions of external things" (Ruskin, 1904: 205), por lo que determinó una escala de logros en la creación según la transferencia emocional entre el creador y la naturaleza representada: dicha gradación recompensa a quienes "feel strongly, think strongly, and see truly" (Ruskin, 1904: 209) por su "acuteness of feeling, and command of it" (Ruskin, 1904: 215). La obra de Ruskin ejemplifica este modelo artístico, pues pintó entornos naturales, escribió sobre ellos y denunció, ecológicamente, las implicaciones del progreso mal entendido. En *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century* —ensayo escrito para unas conferencias pronunciadas en la London Institution en 1884—, describió minuciosamente procesos de transformación climática a través de la alteración morfológica de las nubes, el comportamiento del viento o los cambios de luz solar en un periodo que representa, para autores como Paul Crutzen, el origen de la era antropocénica.

Sobre el autor de *Modern Painters* (1843-1860), tuvieron conocimiento los institucionistas, tradujeron algunas de sus obras —a comienzos del xx, *Sésamo y azucenas*, vertida al español por Julián Besteiro, o *Ética del barro*, por Elisa Morales de Giner— y el *BILE* se hizo eco de su código escolar. Es por esto que las correspondencias entre presupuestos críticos de Ruskin y de Giner no sorprenden en el caso de la conciencia medioambiental. Asimismo, la prensa daba cabida a esas inquietudes afines y el periodista Vicente Almela constataba en *La Esfera* que:

> Para cuantos viven en fábricas y talleres sometidos a las fatales consecuencias de emanaciones pestilentes, venenosas o de aires viciados; para los que consumen las horas del diario trabajo en oficinas lóbregas, respirando en densas atmósferas de humo de tabaco, encorvado el cuerpo, baja la cabeza y lejos de las caricias fortificantes del sol; para cuantos convierten su existencia en un culto grosero al placer, la Sierra es un tónico de alegría y de salud (Almela, 1917: 13).

La misma pieza —sobre la sierra de Guadarrama y la Sociedad Peñalara, que promovía el montañismo, el higienismo y el conocimiento del medio natu-

ral— abría con un perfil de Francisco Giner que lo recordaba en su faceta de "explorador infatigable de las cimas del pensamiento [...] que sólo en las cumbres de los elevados montes hallaba el medio adecuado para las amplitudes de sus investigaciones filosóficas" (Almela, 1917: 13). En 1917, cuando se publicó este artículo, Giner había fallecido, pero su magisterio perduraba incluso en la vivencia de los paisajes.

En los textos aquí analizados, más allá de la "estética geológica" y en la frontera de la falacia ruskiniana, se aprecian descripciones que parten del campo semántico emocional. Sobre los parajes de montaña y llano, se apunta en "Paisaje":

> En ambos se revela una fuerza interior tan robusta, una grandeza tan severa, aun en sus sitios más pintorescos y risueños, una nobleza, una dignidad, un señorío como los que se advierten en el Greco o Velázquez, los dos pintores que mejor representan este carácter y modo de ser poético de la que pudiera llamarse espina dorsal de España (Giner, 1886: 92).

Sin embargo, ese filtro no responde tanto a los efectos de la efusión del sentimiento —al *pathos* en sentido aristotélico— como a un segundo estadio en la percepción del entorno —próximo al *ethos*— que el autor considera "el momento ideal, de las representaciones libres, que extiende nuestro goce más allá del horizonte del sentido" (Giner, 1886: 92). Habría que situar dicho instante en la categoría conceptualizada como recepción ético-estética, que sigue lo apuntado por Giner sobre la obra del jurista Karl Salomo Zachariae (1769-1843) en cuanto a la correlación ontológica del paisaje con el individuo. Así, se lee:

> Esta relación entre la constitución geológica, el relieve del suelo, el clima, el medio natural, en suma, y el hombre, relación que se imprime en la constitución de nuestro cuerpo como en la de nuestra misma fantasía, de donde trasciende a nuestros gustos, hábitos, artes, a la obra y modo entero de la vida, se advierte por extremo en la región que se despliega sobre la falda Sur de este tramo central de los montes Carpetanos. La raza, las ciudades, las habitaciones, el modo de vivir, el carácter, se corresponden en unidad perfecta (Giner, 1886: 103).

Por lo tanto, experimentar la realidad natural entraña una corriente de ideas que genera una comunicación profunda con el medio físico. En el contexto decimonónico, aun a sabiendas del peso del *Volksgeist* y del panenteísmo, no es posible desligar de la filosofía de la historia estas reflexiones. Cabe, pues, destacar la tríada raza, medio y momento, o la influencia del medio en el desarrollo de pueblos e individuos que Hippolyte Taine expuso, sobre todo, en la introducción a su *Historia de la literatura inglesa* (1864) o en *De la inteligencia* (1870).

Francisco Giner había tratado extensamente el tema, entre otras obras, en *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna* (1876), en la que apunta la necesidad de estudiar esa esfera "más personal e íntima, donde el es-

píritu humano se revela con más espontaneidad y libre acción, sin tener causas extrañas que coarten sus vuelos" (Giner, 1876: 168) para explicar los hechos históricos. Además, la interlocución entre el medio y sus habitantes entronca con el binomio *historia externa* e *historia interna* que Julián Sanz del Río, maestro de Giner, expuso en los prolegómenos de su traducción del *Compendio de historia universal* (1853) de Georg Weber. Desde esta óptica, la intimidad con la naturaleza es consecuencia del marco cultural o "estado de la cultura" (Sanz, 1853: 29) que los envuelve, es decir, de "los hechos mismos que componen la vida interior" y que "tienen su historia latente (psicológica)" (Sanz, 1853: 29). El pensador de Illescas indicaba que "la historia interna de un pueblo se refiere principalmente a determinar las causas" de una "vida interior" con "un fondo inagotable" basado en "el ejercicio de la vida o industria a que se inclina el pueblo, las artes que cultiva [...] sus costumbres y usos", por los que el historiador "todavía penetra más en la vida del pueblo, su sentido y carácter moral" (Sanz, 1853: 29). De estas consideraciones obtendríamos una primera respuesta para las preguntas, retóricas, con que don Francisco Giner concluye el artículo "Rejas españolas":

> ¿Será debida esta diferencia, que se nota asimismo entre los escultores castellanos y los andaluces (v.g. Berruguete y Montañés), al diverso carácter del pueblo y medio a que unas y otras obras corresponden? ¿Representan un diverso modo de sentir y componer, un distinto ideal, que pudiera decirse? (Giner, 1883: 232).

Semejante punto de vista abre las reflexiones de la segunda entrega de "Paisaje":

> La raza, las ciudades, las habitaciones, el modo de vivir, el carácter, se corresponden en unidad perfecta. Repárese, por ejemplo, en el traje, con su reducida gama de colores. El negro, el blanco, el pardo preponderan despóticamente, y sobre este fondo, luego se destacan sobrias notas de azul oscuro y rojo. Más al Sur todavía, esta gama se va aún reduciendo, hasta apagarse en el negro vestido de los toledanos, y desde allí comienza a abrillantarse más y más, culminando en el iris espléndido de las andaluzas. Al Norte de la Sierra, en Ávila, en Segovia, en Salamanca, se reproduce igual fenómeno; nuevas notas añaden, sobre todo visibles en el pintoresco atavío de las charras, y sigue así creciendo y enriqueciéndose más por León, Asturias y Galicia, aunque sin llegar a las pompas del Mediterráneo. ¿Hay mayor prueba del organismo de la vida? (Giner, 1886: 103).

El influjo del medio llega a tal punto que repercute no solo sobre el cuerpo, sino también sobre la mente y el espíritu, de modo que a la "estética geológica" y al beneficio orgánico hay que añadir el provecho espiritual y ético o "el vivo estímulo con que favorecen la expansión de la fantasía, el ennoblecimiento de las emociones, la dilatación del horizonte intelectual, la dignidad de nuestros gustos y el amor a las cosas morales que brota siempre al contacto purificador de la Naturaleza" (Giner, 1886: 103). El análisis de dicha vivencia, entre sublime y meta-

física, se completa con el término "stimmung", expuesto por Georg Simmel en obras como "Los Alpes" (*Philosophische Kultur*, 1911) o "Filosofía del paisaje" (*Die Gueldenkammer*, 1913).

La *stimmung* es una categoría que define el "tono espiritual" (Simmel, 2018: 54), en este caso del paisaje, partiendo de "la unidad de la existencia natural" y de su experimentación en "un acto que mira y un acto que siente, un acto que solo cabe desgajar en virtud de un ejercicio del pensamiento" (Simmel, 2018: 23). Esta se ilustraría, asimismo, con la expresión que da título al ensayo de Robert Macfarlane *Las montañas de la mente* (2003), pues, para este autor, "leemos el paisaje, lo interpretamos a la luz de nuestra experiencia y cultura propias, y de la memoria cultural compartida" (Macfarlane, 2021: 30). Por tanto, en los textos de Giner como en los de Simmel, la organicidad articula la trama entre naturaleza y especies, la máxima "somos hijos de la medida" del sociólogo alemán (Simmel, 2018: 58) y, simultáneamente, la incongruencia intelectiva con que se presenta el paisaje alpino ante el ser humano. Así, en "Los Alpes", Simmel afirma:

> En esto radica la paradoja de la alta montaña: aquí la impresión de altura no sólo se presenta incondicionada, no sólo no necesita de lo bajo, sino que, por el contrario, alcanza toda su grandeza al desaparecer toda visión de lo bajo. De ahí el sentimiento de liberación que, en momentos solemnes, transmite el paisaje nevado: la sensación de estar más allá de la vida. Pues la vida es incesante relatividad de oposiciones, permanente condicionamiento recíproco de los contrarios, fluida movilidad en la que todo ser sólo existe como ser condicionado. La alta montaña produce una impresión de la que se derivan tanto la intuición como el símbolo de que la vida puede elevarse hasta liberarse de la forma, hasta trascender y contraponerse a la forma (Simmel, 2018: 60).

De esa querencia existencial parte la voluntad ético-estética y pedagógica con que el ámbito institucionista exploró la geografía española. Ese espíritu alentó, por ejemplo, la memorable excursión de 1883 que, durante casi tres meses, se desarrolló entre la sierra de Guadarrama, los Picos de Europa y localidades de Galicia y Portugal (Otero, 2004: 10). El *BILE* dio cuenta de ella por entregas e integraron la expedición Francisco Giner, Manuel Bartolomé Cossío y Jerónimo Vida, junto con alumnos de la Institución entre los que destacan, por su posterior relevancia histórica, Julián Besteiro o José María Garay Rouwart.

Desde la perspectiva de Giner, la impronta del medio en el individuo tiene un hondo efecto que, tal como reza el título del artículo de José Ortega y Gasset en *Los Lunes de El Imparcial* del 17 de septiembre de 1906, podría sintetizarse como "la pedagogía del paisaje". En esta pieza —recreación de un diálogo entre el autor y el místico Rubín Cendoya, trasunto del fundador de la Institución Libre de Enseñanza—, el acercamiento a la naturaleza implica la perfectibilidad del individuo. Como la *stimmung*, la *pedagogía del paisaje* invita a un estar espiritual y consciente en el medio, a un "[d]ime el paisaje en que vives y te diré quién eres"

(Ortega, 1906: 3), porque, como señala Cendoya, crea la mitad mejor del alma y forma a las personas en sinceridad y serenidad, ya que:

> [...] ambas las enseña la naturaleza mejor que todos los maestros del mundo. Cuanto no es el hombre es más sincero que el hombre. De aquí que apenas nos hallamos solos en medio de un panorama natural unos dedos menudos e invisibles comienzan a tejer en torno nuestro ese misterio de la sinceridad, que une en un mismo tapiz animales, plantas y piedras. A poco nos sentimos insertos en la vida unánime de los campos, el paisaje solitario va destilando quietud en nuestro pecho, armonía, benevolencia (Ortega, 1906: 3).

Obsérvese aquí la interrelacionalidad con el medio característica de la mirada de Giner, no solo en su propia obra, sino también en la exégesis que otros transmiten de la misma. Tanto es así que, unas líneas más adelante, se lee: "[n]o creo que hoy pueda nadie jactarse, sin embargo, de una íntima relación con la naturaleza, porque la humanidad se ha ido apartando de ella, humanizándola, es decir, pedantizándola" (Ortega, 1906: 3). Por lo tanto, a medida que la actitud antropocéntrica se apropia del medio, destruye la esencia de la *stimmung*.

El ejercicio de la traducción abrió la puerta a corrientes científicas y artísticas de las que había avidez en el círculo institucionista. Un caso ilustrativo en este contexto fue la obra que tradujeron Bernardo Giner de los Ríos —hermano de Francisco Giner— y José de Fuentes: *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo* (1845-1862). Así, en 1874, la editorial madrileña de Gaspar y Roig publicó los cuatro primeros tomos de la magna obra de Alexander von Humboldt (1769-1859). *Cosmos*, pilar del estudio científico-holístico de la naturaleza, presenta, además, afinidades con aspectos ético-estéticos que definen el pensamiento gineriano. Capítulos como "Reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre. Medios propios para difundir el estudio de la naturaleza" apuntan a la orientación intelectual del fundador de la Institución Libre de Enseñanza:

> Para abarcar el conjunto de la naturaleza, no debemos detenernos en los fenómenos exteriores, sino que es necesario que al menos hagamos entrever algunas de esas analogías misteriosas y morales armonías que ligan al hombre con el mundo exterior, y demostrar cómo al reflejarse la naturaleza en el hombre ha quedado envuelta a veces en un velo simbólico que dejaba apercibir graciosas imágenes, haciendo otras veces que se desarrolle en él el noble germen de las artes (Humboldt, 2011: 196-197).

Este fragmento encapsula el principio idealista de síntesis dialéctico-armónica entre ideas y mundo exterior que entronca, por tanto, con el krausismo y el *Ideal de humanidad para la vida* (1860) de Julián Sanz del Río. Para Elisa Garrido, Sandra Rebok y Miguel Ángel Puig-Samper, en Humboldt se trata de un "arte científico" (Garrido, Rebok, Puig Samper, 2016: 389) que hermana los métodos rigurosos y objetivos de la ciencia con las técnicas y la finalidad de belleza de la

creación. Es más, de la cita anterior se intuye una metafísica por la que, de forma simbólica, la naturaleza se refleja en los seres humanos a través de la expresión artística. Estos investigadores señalan que Humboldt "mediante la combinación de ciencia y estética pretende la comprensión profunda del mundo natural" (Garrido, Rebok, Puig-Samper, 2016: 377). Por eso, en *Cosmos*, "[l]a pintura del paisaje representaba una totalidad abstracta unificada, que mostraba toda la información acerca de una región", es decir, una "impresión total" (Garrido, Rebok, Puig-Samper, 2016: 377) de la naturaleza que articulaba ambas disciplinas —ciencia y estética— para reflejar "lo visible y lo invisible" (Garrido, Rebok, Puig-Samper, 2016: 390). Se trata, en palabras de Nicolás Ortega Cantero, de "un mundo de significados, de valores y cualidades, cuya comprensión puede ayudar sustancialmente a mejorar la educación del hombre" (Ortega, 2015: 31), dado el vínculo entre *historia externa* e *historia interna* señalado anteriormente.

La relevancia que adquieren la estética y la naturaleza como instrumentos pedagógicos en la Institución se aprecia desde los inicios del *BILE*, por ejemplo, en la entrega que firma Giner el 16 de noviembre de 1878. En "Plan de la estética", expone la novena lección del curso que impartía sobre esta materia y destaca dos ejes para abordar su estudio: el conocimiento de la belleza y el de las bellas artes. En el primero, propone un "análisis de la belleza y su acción en nosotros" (Giner, 1878: 162); en el segundo, se plantea examinar, entre otras, "las [e]sferas de la manifestación estética" que se ocupan de "la belleza del mundo natural o físico, así en sus caracteres generales como en las diversas cualidades y órdenes de la naturaleza" (Giner, 1878: 162). Aunque el artículo no ofrezca más detalles al respecto, imbricar belleza artística y natural equipara las producciones creativas con el medioambiente.

Desde el baluarte posthumanista, las relaciones de interdependencia entre el medio y las expresiones culturales pueden definirse como *naturaculturas*. El término completa la interpretación comprensiva de la crítica paisajística de Giner, ya que muestra el modo en que opera el mecanismo interrelacional señalado arriba. Iris van der Tuin subraya que, en la interrelación, la prioridad se sitúa en la perspectiva "on the coming into being of bounded subjects, objects and domains such as the natural and the cultural" (Tuin, 2020: 269) y en los lazos del medio con los individuos, de ahí que, para la autora, en el enfoque *naturacultural* concurran la ontología, la epistemología y la ética.

Dona Haraway apuntó en *The Companion Species Manifesto* (2003) que "[i]n layers of history, layers of biology, layers of naturecultures, complexity is the name of our game" (Haraway, 2016: 94). Así pues, como en los estratos geológicos y en los sedimentos que forman el terreno —el *suelo* que indicaba Giner—, la perspectiva interrelacional permite un acercamiento integrador, es decir, una mirada *naturacultural* que revela que "[t]he modern assumption of the Great Divide between nature and culture was not only ontologically false but also wrongdoing in its gendered, racialized and colonizing effects" (Tuin, 2020: 270). En es-

te sentido, los debates que cuestionan paradigmas epistemológicos no dejan de ser producto de las *naturaculturas* y el siglo XIX no quedó exento de semejantes manifestaciones.

En junio de 1897, Francisco Giner publicó "Espíritu y naturaleza", un artículo del *BILE* en el que exponía las divergencias que confrontaban las doctrinas materialista y espiritualista. El texto perfila el análisis de la crítica paisajística con las reflexiones sobre el estudio de la naturaleza en su acepción física, pero también en la trascendental y armónica. Lejos de creer en compartimentos estancos para el espíritu y la materia, el equilibrio propuesto por el autor se encuentra en fragmentos como el siguiente:

> En nuestro mismo cuerpo, la actividad tan delicadamente compleja de la célula, no es menos interesante en verdad, ni, desde un punto de vista imaginativo y estético, menos maravillosa que la más fina obra de arte; y en el mundo exterior, el sistema de un Kant, la paciente investigación de un Darwin o de un Wundt, ¿en qué pueden llamarse superiores (aunque inferiores tampoco) al sistema solar, o a la vida de la planta, o a la de la tierra? La atracción universal en sí misma, ¿es menos importante que el pensamiento de Newton, que la formula? Si el hombre es, como Pascal dice, "una caña que piensa", hay en la caña tanto que ver como en el pensamiento (Giner, 1897: 167).

En la corriente que une la naturaleza con las especies, se halla la idea nuclear que atraviesa estos escritos de Giner y su misma concepción de la vida: materia y espíritu no son una superior a otro, ni al contrario, sino que conviven en síntesis armónica. Rafael Altamira lo recordaba en *Giner de los Ríos, educador* (1915) al apuntar que pocos habían admirado y amado más la naturaleza que su maestro:

> [...] no sólo en un sentido estético, sino en otro más amplio y comprensivo, correspondiente a su idea [...] del lugar que en la realidad aquélla tiene y de lo que significa para el orden del mundo y para la obra del hombre [...]. Sus discípulos no sólo aprendieron a ver y admirar la Naturaleza, desde el aspecto externo, rítmico y estético del paisaje a las más internas organizaciones, pero también a respetarla, a ennoblecerla en su consideración y a mirarla como una esencial e insustituible cooperadora de su labor en la vida (Altamira, 2015: 106-107).

De esto se desprende que, si "tan natural es la tela del tejedor como la de araña" (Giner, 1897: 167), las jerarquías de dichos ámbitos se encuentran en la armonía de los opuestos. En "Espíritu y naturaleza", se insiste en esa dilución al plantearse interrogaciones como la siguiente: "Nada hay superior, según Kant, en el mundo, a la vida moral y al cielo estrellado. Pero ¿cuál de estas dos cosas es más grande?" (Giner, 1897: 168). Desde la atalaya *naturacultural* podría responderse que o ambas o ninguna. Con argumento parecido, el propio Giner arguye:

> La familia, la nación, la Iglesia, la Universidad, el Estado, formas todas de la comunión ética social, constituyen grandiosos sistemas, donde se concretan y actúan los fines humanos, que por ellos renuevan su vida perdurable; pero, ¿dónde hallar un criterio que nos permita reputar a esos organismos y su poderosa energía como superiores a la energía solar, que mantiene el vigor de las ricas creaciones planetarias? (Giner, 1897: 168).

Para el autor, catedrático de Derecho, esta consideración resulta de gran relevancia. Denota un pensamiento *transversal* —también en el sentido que Félix Guattari imprimió a este concepto en *Las tres ecologías* (1989)—, pues rompe la dualidad que separa la naturaleza de la cultura y sitúa a ambas en un mismo plano. La visión organicista del medio en relación con la sociedad, sus instituciones y los seres que las constituyen fue motivo de reflexión jurídica y filosófica más detenida en obras como *La persona social* (1899). Dentro de la órbita del racionalismo armónico krausista, Giner definió las personas sociales como "organismos constituidos [...] por un ciclo de individuos que forman una comunidad de vida" (Giner, 2008: 19) que no podía abstraerse del contexto en que se insertaba.

Por eso se recoge aquí el aporte de Guattari, ya que el pensador francés señalaba lo imprescindible de recomponer "prácticas sociales e individuales" (Guattari, 1996: 31) a partir de una ecosofía que articulara las ecologías medioambiental, social y mental para "forjar nuevos paradigmas [...] de inspiración ético-estética" (Guattari, 1996: 24) y generar "tomas de conciencia ecológicas" (Guattari, 1996: 45). Semejante perspectiva integral del ser y del estar caracteriza la obra gineriana. Así, Josep Pijoan da cuenta de ella en *Mi Don Francisco Giner (1906-1910)* (1927) al recordar estas palabras del profesor: "Yo no quisiera humanizar el Océano [...] sino ser como él. Solo entonces comprendería su esencia. Acaso los poetas llegan a percibir algo de lo que yo desearía sentir" (Pijoan, 2002: 109). Ahora bien, y recuperando lo señalado sobre la falacia de John Ruskin, se plantea ahora una paradoja inversa al término que acuñó el crítico inglés, pues, en este caso, el creador no transmitiría su mirada al paisaje, sino que este trasladaría su carácter al individuo. De ahí el siguiente fragmento en que Pijoan recuerda otra charla con el maestro:

> Si nuestras obras hubiesen sido verdaderamente humanas. Pero ¿es que lo son? ¿Es que usted y yo hemos abierto nuestro espíritu humanamente, derramado nuestras facultades como este árbol inclina su tronco y extiende sus ramas en todas direcciones, creciendo como un árbol? ¡Mire cómo agita sus hojas, moviéndolas una por una, todas tan vivas, tan perfectas! En la contemplación de un árbol podríamos pasar enteramente nuestra vida. ¡Y qué enseñanzas! ¡Qué humildad! Años y años ha pasado para crecer sano y gigante, y nosotros lo derribamos en un día a hachazos. Si nunca hubiésemos visto una encina como ésta y nos la enseñaran como enseñan un elefante o un rinoceronte en un circo, con qué pasmo no nos maravillaríamos de su belleza. Y aquí las vemos crecer tan justas y nobles, día por día, tan compenetradas con el

> paisaje que las rodea y tan personales e independientes, cada una con su carácter propio (Pijoan, 2002: 69).

Al contemplar la belleza del paisaje, se establece una corriente comunicativa que, tal como muestran los textos de Giner, surge de la interrelación del individuo con el entorno. Recientemente, Stefano Mancuso ha demostrado que existe una conciencia vegetal por la que las plantas se comunican entre ellas y con otras especies: en ensayos como *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (2013), *El futuro es vegetal* (2017), *La nación de las plantas* (2019) o *La planta del mundo* (2021) explora la neurobiología de estos seres y aboga por el respeto hacia todas las formas de vida como expresión del cuidado que requiere el medio natural para su continuidad y para la del planeta. La crítica paisajística de Giner no solo representa un eslabón en la cadena del pensamiento ecológico, sino que se erige como estrato de reflexiones imprescindibles sobre el futuro de la humanidad. El automatismo hedónico a que nos empuja el actual tiempo histórico no puede abstraerse de la ya mencionada "complejidad dinámica" (Guillén, 1998: 176) del pensamiento, pues el coste de olvidarla es inasumible.

Leer estos artículos en clave ecocrítica demuestra la hipótesis del presente trabajo, espolea conciencias, profundiza en el conocimiento de un género discursivo que alcanzó su madurez en la prensa decimonónica e invita a un análisis como el impulsado por otro autor del XIX: José Martí. El escritor cubano señaló que la crítica es "el ejercicio del criterio", porque "[d]estruye los ídolos falsos, pero conserva en todo su fulgor a los dioses verdaderos"; así, "[c]riticar, no es morder, ni tenacear, ni clavar en la áspera picota, no es consagrarse impíamente a escudriñar con miradas avaras en la obra bella los lunares y manchas que la afean [...]. Criticar es amar" (Martí, 1964: 94): ahí es nada.

Bibliografía

Almela, Vicente (1917). "En la sierra del Guadarrama. Peñalara". *La Esfera*, n.º 158, p. 13.

Altamira, Rafael (2015). *Giner de los Ríos, educador*. Pamplona: Analecta.

Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, 1, p. 1.

Dos Passos, John (2003). *Rocinante vuelve al camino*. Madrid: Alfaguara.

Garrido, Elisa; Rebok, Sandra; Puig-Samper, Miguel Ángel (2016). "El arte al servicio de la ciencia: antecedentes artísticos para la impresión total del paisaje en Alexander von Humbold". *Dynamis*, 36, 2, pp. 363-390.

Giner de los Ríos, Francisco (1876). *Estudios de literatura y arte*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.

— (1878). "Plan de la Estética". *Boletín de La Institución Libre de Enseñanza*, 42, pp. 161-162.

— (1883). "El Real Sitio de El Pardo". *La Ilustración Artística*, 53, pp. 6-7.

— (1883). "Rejas españolas". *La Ilustración Artística*, 81, pp. 231-232.
— (1886). "Paisaje" (primera parte). *La Ilustración Artística*, 219, pp. 91-92.
— (1886). "Paisaje" (segunda parte). *La Ilustración Artística*, 220, pp. 103-104.
— (1897). "Espíritu y naturaleza". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 447, pp. 165-169.
— (2008). *La persona social. Estudios y fragmentos*. Granada: Comares.
Guattari, Félix (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
Guillén, Claudio (1998). *Múltiples moradas*. Barcelona: Anagrama.
Haraway, Dona (2016). *Manifestly Haraway*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
Humboldt, Alexander von (2011). *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid: CSIC; Los Libros de la Catarata.
Kull, Kalevi (1998). "Semiotic ecology: different natures in the semiosphere". *Sign Systems Studies*, 26, pp. 344-371.
Lindström, Kati; Kull, Kalevi; Palang, Hannes (2011). "Semiotic study of landscapes: An overview from semiology to ecosemiotics". *Sign Systems Studies*, 39, pp. 12-36.
Macfarlane, Robert (2021). *Las montañas de la mente. Historia de una fascinación*. Barcelona: Literatura Random House.
Martí, José (1964). *Obras completas*. Vol. 13. La Habana: Editora Nacional de Cuba.
Navarro de San Pío (2015). "'Tan práctico es pensar como cavar en la tierra': filosofía, educación y paisaje en Giner de los Ríos". *Anales de Literatura Española*, 27, pp. 45-57.
Ortega Cantero, Nicolás (2015). "Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España". *Anales de Literatura Española*, 27, pp. 23-44.
Ortega y Gasset, José (1906). "La pedagogía del paisaje". *El Imparcial* (17 de septiembre), p. 3.
Otero Urtaza, Eugenio (2004). "Giner y Cossío en el verano de 1883. Memoria de una excursión inolvidable". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 55, pp. 9-37.
Pijoan, Josep (2002). *Mi don Francisco Giner (1906-1910)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
Reyes, Alfonso (1956). *Simpatías y diferencias*. México: Fondo de Cultura Económica.
Ruskin, John (1904). *The Works of John Ruskin*. Vol. v. Londres: Longmans, Green & Company.
Sanz del Río, Julián (1853). "Introducción doctrinal". En: Weber, Georg. *Compendio de la historia universal*. Madrid: Imprenta de Díaz y Compañía.
Simmel, Georg (2018). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
Tuin, Iris van der (2020). "Naturecultures". En: Braidotti, Rosi; Hlavajova, Maria (eds.). *Posthuman Glossary*. Londres: Bloomsbury.
Unamuno, Miguel de (1917). "Comentario". *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 683, pp. 58-60.
Williams, Raymond (2015). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Ontario: Oxford University Press.

La recepción crítica de *Pepita Jiménez* (1874*)*: convergencias y divergencias

Alba Guimerà Galiana
Universitat de Barcelona

1. Breve contextualización: "naturaleza y carácter de la novela" según Juan Valera

Antes de abordar las reacciones de la crítica ante la publicación de *Pepita Jiménez* (1874), veo necesario ofrecer algunas notas acerca de las ideas de Juan Valera sobre el arte de la novela entendiéndolo desde una perspectiva filosófica y estética. Así pues, de un modo sintético, y siguiendo las reflexiones que él mismo nos brindó en algunos de sus ensayos, podemos reducir los postulados de Valera sobre la creación novelística a algunos puntos sustanciales que iré recuperando y matizando, a modo de marco introductorio, a lo largo del presente trabajo.

En primer lugar, que la intención moral y la voluntad de defender una tesis implícita debe ser algo secundario, o incluso prescindible, en la novela, en la poesía y en la creación artística en general. Para Valera, este propósito compete al ensayo, pues una novela no debe pretender probar nada.

De esta premisa fundamental se desprende una concepción artística de la novela muy propia, particularmente ecléctica, que precisó con claridad en ensayos tan esenciales para comprender su novelística como, entre otros, *De la naturaleza y carácter de la novela*, publicado en 1860 en la revista *Crónica de Ambos Mundos*, o *Qué ha sido y qué debe ser la novela*, también de 1860. Para este escritor, claro partidario del arte puro en la novela, la obra no debe tener más propósito que la belleza, que lograr la armonía de espíritu a partir de un ideal que se alcanza y toma corporeidad en la palabra, la cadencia, el color, las escenas, etc.

Este juicio artístico de influencias hegelianas lo manifestó de manera reiterada: "El arte no es, por tanto, la imitación de la naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos del alma" (Valera, 1989: 43). Así, su novelística no solo se aleja de pretender ser espejo fiel de lo real cotidiano —premisa fundamental del realismo—, sino que también admite y explora la poetización de la novela —las novelas son poesía aunque no estén en verso, sostenía—, aceptando en ella elementos fantásticos sobre esa realidad y

permitiéndose y dando rienda suelta a la imaginación poética.[1] "Todo cabe en ella" —decía en *De la naturaleza y carácter de la novela* (Valera, 1961: 190)—, con el fin de potenciar la belleza literaria de la obra. Valera se inclina por la poetización de la novela, en efecto, pero una poetización moderada, coherente, sin desequilibrios ni estridencias; que sirva para alcanzar el "Ideal de armonía" en la obra, un propósito que, a mi juicio, debemos vincular con su inclinación filokrausista y su tendencia regeneracionista liberal, tal como mostró en los "diálogos" que componen *El racionalismo armónico* (1873, obra inacabada). De ahí el propósito implícito de congeniar, con buenas dosis de eclecticismo, liberalismo y europeísmo en sus obras.

En parte, las ideas de Valera sobre la finalidad de la novela moderna son sustancialmente cercanas en algunos aspectos a las que Francisco Giner de los Ríos formula en "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna" (1862), donde manifiesta que el arte debe tener una función individual mediante la cual el creador se realiza espiritualmente, pero, a la vez, también es esencial que cumpla con una función social, aprovechable para el común (Giner, 2007: 110-111). Valera, ya lo hemos apuntado, descree de esta segunda parte —la función social de la novela—, pero comparte la creencia en esa realización personal a través de una belleza subjetiva para el creador, mediante la cual busca eternizarse: la literatura, el arte, debe buscar lo eterno a través de la belleza. Siguiendo con las consideraciones de Giner: "la literatura bella es la que, por los medios de expresión de que dispone, por la casi universal y superior influencia que ejerce, por la inmensa variedad de la esfera en que se mueve, ofrece mayor claridad y precisión, esa feliz armonía de lo general con lo individual, que es el summum de la representación sensible" (Valera, 1989: 110).

Queda claro, pues, que *Pepita Jiménez* quiere ante todo ser una obra bella, no una obra útil, y para lograrlo la realidad observada se disgrega en múltiples partes ante los ojos del creador/observador, que la disecciona para solo elegir aquellas que le convienen para su propósito último, que, por tanto, no es pintar escrupulosamente esa realidad observada, sino alcanzar la belleza ideal a la que aspira en la novela.[2] Y no es que Valera falte con ello a la verdad, sino que no dice toda la verdad: la segmenta, escoge solo unas partes o modifica otras siguiendo un precepto estético subjetivo inspirado en el subjetivismo hegeliano —también en un idealismo neokantiano—. Dicho de otra forma: si la pretensión del realismo galdosiano consiste, sintéticamente, en mostrar la realidad nacional y coetánea de la clase media —las costumbres y la cotidianidad aparentemente nimia, con sus virtudes y sus vicios— y aquello que le es caracte-

1. En *Pepita Jiménez* la distancia con el realismo resulta evidente, por ejemplo, en la idealización de Andalucía como escenario, puesto que se ofrece una imagen poetizada, sustancialmente alejada del principio fundamental de observación, es decir, de la fidelidad del creador con la realidad observada.

2. En definitiva, lo que el profesor Adolfo Sotelo denomina "realismo selectivo" en su introducción a la novela (Valera, 1989, 46) o lo que José Fernández Montesinos calificaba como "ficción libre".

rístico (Pérez Galdós, 1870), Valera, en cambio, extrae de esta misma realidad aquellos modelos que desde un punto de vista estético le son útiles para su propósito literario, que consiste en alcanzar el ideal de belleza como pilar del ideal armónico. Así, los modelos que el autor toma como referencia primera en su proceso creativo parten y se inspiran inicialmente en la realidad, pero los adultera y los modifica de tal forma que tienen ya más de fantasía y de creación libre que de realidad histórica.

Por esa razón las tesis de Valera en torno a la novela están enfrentadas a la preceptiva del realismo que marca el periodo literario por el que transita como creador. Valera se desmarca así del rigor de la observación y del cientifismo.

Juan López Morillas en *Hacia el 98*, *literatura, sociedad e ideología* (1972), siguiendo el recorrido de los distintos caminos por los que atraviesa el género de la novela desde la Gloriosa, sitúa *Pepita Jiménez* en el contexto literario de su publicación (1872), es decir, "cuando está a punto de cerrarse la revolucionaria" (López Morillas, 1972: 39), y entiende muy bien que Valera "no arguye aceptación de una escuela o sistema particular" (López Morillas, 1972: 39), sino que es un escritor situado *au dessus de la mêlée*, distanciado de las escuelas, que solamente responde a "una especie de humanismo armónico" (López Morillas, 1972: 39) que se trasluce en la obra. Un "humanismo armónico" muy cercano al krausismo, que lo entiende como la "síntesis de naturaleza y espíritu". La definición de López Morillas del eclecticismo de Valera cabe sumarla, pues, a la actitud siempre paradojal del escritor, sobre la que también reflexiona: si aceptamos en él este eclecticismo, debemos aceptar también que, en el manejo de la naturaleza en su obra,[3] Valera solamente responde "ante una imagen del hombre idéntica a la propugnada por los krausistas, contra quienes dirigió tan a menudo la suave ironía de su pluma" (López Morillas, 1972: 40).

2. *Pepita Jiménez* y la crítica de su tiempo

A la luz de la publicación de *Pepita Jiménez*, en 1874, fueron varios los críticos que, con mayor o menor acierto, atendieron a esta novela en la prensa del momento. Las reseñas más tempranas y atentas las recogió Adolfo Sotelo en los anexos que acompañan la edición de la novela publicada por la salmantina Ambos Mundos en 2004. Sin embargo, hasta la fecha no se han aprovechado estos materiales, puesto que no se han cotejado los distintos análisis críticos con el propósito de mostrar quién acertó a comprender de una manera más ajustada el sentido último de la obra y el lugar que ocupa en la cosmología literaria del momento. Por ello, me propongo valorar los principales puntos de convergencia

3. Juan López Morillas denomina aquí "naturaleza" a la "síntesis de naturaleza y espíritu" o de "la naturaleza enaltecida por el espíritu y del espíritu atemperado por la naturaleza" (40) encarnado en el amor entre Pepita y Luis.

entre los distintos criterios, los aspectos que suscitaron discrepancias sustanciales o las posibles analogías que estos críticos establecieron con la concepción teórica de la novela que Juan Valera había expuesto ya en ensayos anteriores a la publicación de la obra que aquí nos ocupa, como los anteriormente mencionados o incluso en los diálogos que forman el inacabado *Del racionalismo armónico***,** donde Valera muestra un amplio conocimiento sobre el idealismo alemán, y que, junto con el interés por el misticismo, a mi entender, hay que tener siempre presentes para redondear algunas de las ideas que habitan el trasfondo de sus obras de creación.

Dejando al margen ahora los pareceres del Clarín crítico sobre *Pepita Jiménez* —sus juicios ocuparán íntegramente el tercer punto de este trabajo—, quienes respondieron a la publicación de la obra en la prensa del momento fueron, siguiendo la cronología de sus respectivas reseñas: José Navarrete en *El Orden* (20/6/1874) con "Bibliografía. Pepita Jiménez"; Manuel de la Revilla en *El Imparcial* (22/6/1874) con "Un libro nuevo. *Pepita Jiménez*"; Luis Alfonso en *La Política* (3/7/1874) con la reseña "Crítica literaria. *Pepita Jiménez*"; y, finalmente, Luis Vidart, también en *El Orden*, aunque algo más tarde (5/8/1874), con "Pepita Jiménez", crítica que sirve de réplica a su colega Navarrete, a quien dedica la columna para mostrar las discrepancias con su valoración.[4] De todos ellos, es a buen seguro Manuel de la Revilla quien demuestra en su reseña en *El Imparcial* una lectura más atinada de la novela. Por ello, he optado por centrar la mayor parte de la atención de este análisis en sus argumentos, a pesar de que me iré refiriendo a los juicios que aportan los demás críticos a propósito de las cuestiones que se plantean en la columna de Revilla, contraponiéndolas o bien matizándolas.

La contextualización expuesta en el primer punto del presente trabajo planteaba algunos aspectos fundamentales de *Pepita Jiménez* sobre los que también giran, de manera dispar, los críticos que la atendieron tras su publicación. Manuel de la Revilla, tras deshacerse en elogios, aplausos y alabanzas al calor de la lectura de la obra de "este novelista insigne", hace hincapié precisamente en estas tres cuestiones que, por cierto, coinciden sustancialmente con algunas valoraciones de Clarín en las sucesivas referencias que dedicará a *Pepita Jiménez* a lo largo de su trayectoria como crítico. En síntesis: que Valera es un escritor forzosamente de minorías; que la presencia de la mística en su obra es primordial para comprender su sentido último, a pesar de que, como seguidamente comprobaremos, existen desajustes notables en la comprensión de Revilla sobre el sentido que Valera quiso dotar a ese misticismo; y, como contrapunto —"un solo lunar grave hay en la obra de Valera" (1989: 297)—, que los diálogos entre los protagonistas, Pepita y Vargas, son inverosímiles y se alejan del decoro que les exigen la circunstancias: en los momentos críticos y trascendentes, la conversa-

4. Como he indicado, estas reseñas las recoge Adolfo Sotelo Vázquez en su edición de *Pepita Jiménez* (Salamanca, Ambos Mundos, 2004).

ción es "inverosímil y del todo impropia"; "la escena exigía un diálogo sentido, apasionado, vehemente, cortado y rápido", no una discusión metafísco-amorosa" (Valera, 2004: 297), recrimina el crítico.

Efectivamente, para Manuel de la Revilla, una novela que se adentra de este modo en la observación del corazón humano, en la pintura de caracteres, en tal manejo del habla castellana, ¡cómo va a ser del gusto de las gentes!, ¡cómo va a tener su autor un digno competidor en la novela española!: "no es este, sin duda, el gusto de las gentes" (Valera, 2004: 195-196). Clarín ofrecerá al respecto aún más precisión y controversia, pues se sirve de nombres y apellidos concretos en su argumentario: Valera se desmarca de los "meramente artistas"; Alarcón y Pereda son a su lado "espíritus vulgares" (Alas, 1881: 59) y es incluso más revolucionario que Galdós, a pesar de que su influencia sea menor. Ciertamente, como aduce Manuel de la Revilla, a Valera no le hacía falta trufar el argumento de su obra de adulterios, asesinatos ni orgías; la pura sencillez es sin duda su valor, pero se trata de una sencillez velada, en cuyo trasfondo la novela combina un "admirable estudio psicológico" y un altísimo "conocimiento filosófico y teológico", a la vez que una excelente belleza estilística. Es por eso, a la par de porque "instruye y obliga a pensar" (Valera, 2004: 295), por lo que es un escritor minoritario.

Todo el conjunto, la armonía entre el logro estético y el intelectual, esa reducción a lo esencial de las partes, merece que este crítico la califique como "una de las joyas más ricas de nuestra literatura novelesca" (Valera, 2004: 296), valoración muy similar a la que utilizará Clarín, "la joya de la corona de la novela española", y a la que emplea Navarrete siempre que extirpemos el contenido pecaminoso y "ardiente misticismo" de su contenido: las cartas que componen la novela son, estilísticamente, "riquísimas joyas literarias" (Valera, 2004: 301).

Las referencias a la cuestión del misticismo son las que levantan más polvareda entre los críticos y el aspecto que menos saben entender en su justa medida. Manuel de la Revilla tampoco acaba de encajar del todo la voluntad y el sentido que a este respecto le quiere otorgar el autor en la novela. Las diferencias son evidentes si contraponemos su interpretación en la reseña con la voluntad que más tarde manifestaría Juan Valera en la introducción a la edición neoyorkina de *Pepita Jiménez* de Appleton, ya en 1886, texto clave para desentrañar su intención última y donde explicita más concretamente cómo y en qué sentido toman cuerpo estos propósitos en la obra: para Valera, el misticismo, que es parte esencial de la tradición de la literatura nacional, conectaba muy directamente con el krausismo y con el idealismo alemán, y esta conexión la pretende manifestar en la transición que vive Vargas al renunciar al amor místico por el amor humano —el amor a una mujer—, que también puede ser místico. El caso es que Revilla no comulga con ello, o sencillamente no advierte una intención, quizá, tan forzada o tan alejada de las entendederas comunes que han forjado el concepto de lo místico a partir de una tradición que lo vincula necesariamente a una experiencia con connotaciones exclusivamente religiosas o ascéticas:

> Por más que el sr. Valera, aprovechándose de lo bien que conoce a nuestros místicos, trata de velar sus intenciones bajo el manto de una piedad perfecta; por más que la obra parezca a primera vista, y después de superficial examen, altamente mística y piadosa, es lo cierto (a mi entender al menos) que entraña en el fondo la más acerba crítica del misticismo y la más decidida apología de un naturalismo (y mejor humanismo) un tanto escéptico [...].
>
> El abatimiento de todo ensueño místico, de toda idealidad fantástica; [...] la reivindicación completa y franca de los derechos de la naturaleza y de la humanidad enfrente de las tiranías del espiritualismo dogmático, tal es también, en mi juicio, la lógica consecuencia que se deduce de la lectura de *Pepita Jiménez* (Valera, 2004, 296-297).

No se trataba ni mucho menos de una "acerba crítica al misticismo", sino de abrir caminos nuevos al sentido del misticismo histórico; manifestar que el amor hombre-mujer, el denominado "amor mundano", denostado tradicionalmente por las esferas de la espiritualidad, o más bien de la religión, puede ser también místico y espiritual.

Los planteamientos de la novela a través de la transición de Vargas alimentaban la polémica. Con un tono censurador y agresivo, José Navarrete[5] aborda en *El Orden*, desde una admitida perspectiva religiosa, el controvertido tema de los amores "pecaminosos" en la novela con una advertencia a su autor:

> Congratúlese el señor Valera de que no esté el clero en España a la altura de su misión [...].
>
> Si yo fuera, que no lo espero, llamado a designar un personaje idóneo para obtener de la santa sede el perdón de los agravios que, según cuentan, le ha inferido a España, no recaería ciertamente mi elección en D Juan Valera (Valera, 2004: 300).

Donde Revilla encontraba "alto conocimiento teológico", a Navarrete ese "ardiente misticismo", esa "levadura pecaminosa" de Luis de Vargas, le parecía un "escarnio de la teología", una elección que "destruye con el más cruel de los dardos la escuela teológica" (Valera, 2004: 303).

Esa mirada acusatoria de un "creyente fervoroso" que deplora la ausencia de Dios en la obra —así se autodefine el propio Navarrete en la reseña— lógicamente le impide siquiera poder acercarse a lo que quiso transmitir Valera, como le indicaba Luis Vidart en su réplica, publicada poco después en *El Orden*. Navarrete solamente es capaz de simplificar su significado: las cartas del protagonista a su tío —dice— solo muestran que Vargas "se engolfa [el matiz del verbo

5. José Navarrete y Vela-Hidalgo. Militar, escritor, político y crítico literario. Colaboró en la *Revista de España*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Mundo Militar*, *El Globo* y otros periódicos. Fue diputado en las Cortes durante el Sexenio Revolucionario, en 1872.

es significativo] en los placeres de la vida", "es blanda cera su alma para las impresiones de la belleza", por lo que sucumbe a los encantos de Pepita. Para él, en el proceso de Vargas, Valera simplemente "trueca lo místico por lo erótico" (Valera, 2004: 301), frase a modo de resolución final que demuestra que la lectura de Navarrete ni siquiera se acerca a la intención de Valera: lo erótico puede ser místico.

Navarrete acusa al novelista de destruir sin crear nada: Valera "limpia de fanatismo la inteligencia de Luis de Vargas, le presta alas para que pueda remontarse hasta el cielo de la verdad y lo deja abandonado en el suelo" (Valera, 2004: 302), escribe. Incluso se atreve a augurar el porvenir del "descarriado" Vargas si hubiera una segunda parte de la novela: tras la perdición de casarlo con Pepita, después de dar al traste con la teología y en un profundo "desencanto conyugal", Vargas reanudaría las cartas a su tío pidiéndole el sexto sacramento, "al menos una plaza de capa corta en la Compañía de Jesús". Eso, en el mejor de los casos —añade—, si no se decantara por dejar en mantillas a don Juan Tenorio.

No es de extrañar que pocas semanas después de esta crítica, ante tal crucifixión de la novela y de su autor, *El Orden* publicara una respuesta directamente dirigida a Navarrete. Era el crítico Luis Vidart[6] quien firmaba la réplica:

> Dices que en este libro se condena el misticismo, pero que no se levanta un ideal que venga a sustituir a las antiguas creencias [se refiere a la acusación de destruir sin crear nada] [...].
>
> Créeme, amigo Navarrete, tócale a la ciencia contemporánea buscar entre el revuelto torbellino de verdades y utopías, de creencias muertas y negaciones pavorosas, un rayo de luz que ilumine la inteligencia de las venideras generaciones (Valera, 2004: 311-312).

"Levanta la censura que has fulminado sobre el último libro de don Juan Valera", le advierte Luis Vidart, "porque la enseñanza de lo futuro incumbe a la ciencia que razona, no al arte que siembra" (Valera, 2004: 313).

En la controversia sobre el misticismo, Vidart es quizá quien mejor parece haber comprendido la intención de Valera, la comparta o no:

> Al escribir el sr Valera su interesante novela Pepita Jiménez ha mostrado cómo todos los desvaríos del misticismo caían arrollados ante las exigencias de la naturaleza hu-

6. Luis Vidart. Militar, escritor, historiador de la filosofía y cervantista español. Colaboró en revistas de prestigio como *Revista de España* y *La España Moderna*, entre otras. Frecuentaba las tertulias de Juan Valera desde 1895. Dada la naturaleza de su réplica y la comprensión literaria y filosófica que demuestra en su reseña acerca de los temas y las ideas de *Pepita Jiménez*, creo pertinente indicar que Vidart fue miembro accionista de la Institución Libre de Enseñanza y una persona muy cercana a Francisco Giner de los Ríos.

> mana; ha venido a decir que el matrimonio es un estado mayor al celibato (Valera, 2004: 313).

Vidart sigue en su reproche a Navarrete dinamitando esa mirada fanática y tendenciosa que se ampara en la de muchos otros creyentes para generar sensación de consenso: "Es curioso cómo la práctica del sensualismo, incluso del *vicio*, halla tantos secuaces en nuestra sociedad contemporánea", mientras que apenas se hallan ejemplos de continencia en nuestros místicos del espiritualismo cristiano. Así que, "*el que se halle sin pecado que tire la primera piedra*, y yo creo que la primera piedra no llegaría a tirarse" (Valera, 2004: 315). "El grito de inmoralidad que se lanza frecuentemente contra las obras literarias, en medio de la inmoralidad de las costumbres públicas, tiene para mí algo de hipócrita y de repulsivo".

En la misma línea que Vidart, aunque unos años después, en 1878, Armando Palacio Valdés escribirá en *Revista Europea*: "Dicen que el fondo de Pepita Jiménez es satánico, pero ya pueden ustedes suponer quiénes lo dicen. Es más difícil que estos críticos lleguen a entender ciertas cosas que el que un camello pase por el ojo de una aguja" (Valera, 2004: 317).

Otro punto sustancial de los respectivos análisis reside en todo lo que atañe al estilo de la novela. En este sentido, advertimos mayor consenso entre los críticos. Manuel de la Revilla no solamente muestra una buena comprensión acerca de la denominada idea de la novela de Valera, sino que además la comparte y la celebra. Me refiero sobre todo al "realismo selectivo" o "ficción libre" —eludir lo feo de la realidad para alcanzar el ideal—, y a la consecuente cabida de lo fantástico y lo imaginario, aspectos que ya he abordado en el primer punto de este artículo. Son cuestiones sobre las que también reflexiona en su ensayo "El naturalismo en el arte", publicado en *Revista de España* (1879). La concepción no solo del realismo, sino también del arte en general que manifestaba el crítico tanto a propósito de la reseña de *Pepita* como en los ensayos sobre literatura se muestra acorde con las particularidades de la novelística de Valera: Revilla comprende que el arte debe estar fundamentado sobre la realidad —la realidad como materia primera siempre—, y todo lo que sobre ello aporta el artista para la creación —la personalidad, la idea, el sentimiento, la fantasía, la forma...— tendrá la realidad como punto de partida y la belleza como fin. Pero este fin —el apéndice es relevante— solo se alcanzará con la comunión armónica entre "lo que hay de fecundo y verdadero en la tradición idealista y lo que de verdadero y fecundo tiene la doctrina realista" (Valera, 2004: 51).

Aunque se pueden conjugar estas reflexiones de Manuel de la Revilla con las del propio Valera, el novelista, en este sentido, es un verso libre en el contexto del realismo decimonónico, un precursor que se avanza hacia una idea mucho más moderna en la concepción de la novela en sus múltiples perspectivas. En el importantísimo ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860), es seguramente donde describe con más precisión su postura como novelista —como poeta, diría él, pues las novelas son poesía "aunque no estén en verso"—. Así, el

objetivo de una novela debe ser alcanzar el ideal, la creación de la hermosura, y no ceñirse estrictamente a la historia de la que parte:

> La diferencia que media entre la Historia y la poesía está en que la Historia pinta las cosas como son, y la poesía [se refiere a la novela] como debieran ser [...]. Si la novela se limitara a narrar lo que comúnmente sucede, no sería poesía, ni nos ofrecería un ideal, ni sería siquiera historia digna, sino una historia, sobre falsa, baja y rastrera (Valera, 1996: 76).

Pretender ajustarse de manera estricta a los hechos históricos es, pues, el "principal error teórico de los realistas" (1996: 76) y de la novela tendenciosa, concluía, de quienes evidentemente se desmarca, tanto en el uso de la materia primera, como en el objetivo último de la obra, pues ese "ideal poético" es "condición esencialísima de la poesía" (1996: 76) y no hay que confundir "verosimilitud vulgar y científica" con "verosimilitud artística o estética" (1996: 77). Y en lo artístico, por supuesto, cabe lo sobrenatural, lo fantástico y lo misterioso en la representación estética. Porque... ¿qué es lo real?, ¿qué es lo verosímil?

> ¿Somos acaso poseedores de la verdad infinita? ¿Hemos descubierto acaso todas las leyes de la Naturaleza y señalado con precisión los límites de lo posible? ¿No hay, más allá de todas las regiones y épocas que ha explorado la ciencia, un Universo incógnito e inexplorado que puede el artista poblar a su antojo, sin que no ya el criterio estético, pero ni el propio criterio científico tenga razones valederas y suficientes para negar la realidad de tales creaciones? (Valera, 1996: 80-81).

Asimismo, en el ensayo *Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX* (1860), Valera reitera sus ideas poéticas-novelísticas:

> El arte no es meramente imitación de la bella naturaleza. Para imitar la bella naturaleza es menester saber distinguirla de la fea. Hay pues en nosotros un criterio artístico que precede a la imitación y aun a la observación [...] un ideal de hermosura que nos sirve de norma [...]. El arte no es, por tanto, la imitación de la naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma, revistiendo esta idea de forma sensible (Valera, 1996: 100).

Creo que poco más cabe añadir a estos fragmentos escogidos para entender la concepción novelística de Valera.

3. Clarín, Valera y *Pepita Jiménez*

Quien mejor sabe interpretar el sentido de *Pepita Jiménez* y la aportación de Juan Valera al panorama literario del momento fue otro de los grandes novelistas de-

cimonónicos: Leopoldo Alas, Clarín. Desde su faceta como crítico, Clarín reseña *El comendador Mendoza* y *Doña Luz*[7] (en *Solos*), así como las obras dramáticas de Valera (esto último lo hace en el artículo "Tentativas dramáticas"). Paradójicamente, nunca dedica una reseña explícita a *Pepita Jiménez*, a pesar de considerarla la mejor de sus obras, "la joya de la corona de la novela española". Sin embargo, el parecer de Clarín sobre esta novela y su criterio sobre el lugar que ocupa en la literatura contemporánea lo podemos ir configurando si rastreamos los comentarios que el crítico va diseminando en las reseñas que dedica a otras obras literarias, de modo que, al hilar todas estas referencias, podemos extraer una idea clara y suficientemente explícita de su postura acerca de esta obra y de su autor, que se desmarcaba del realismo y de las novelas tendenciosas.

La reseña de *El comendador Mendoza*, publicada en *Solos* —la novela vio la luz inicialmente en el periódico quincenal *El Campo*, entre 1876 y 1877—, es la primera referencia de Clarín a la obra de Valera y ya es para él —así lo escribe en las primeras líneas— "un autor olímpico", "un aristócrata del talento con títulos indispensables", "el mejor prosista contemporáneo de los que escriben en español" (Alas, 1881: 261). A partir de esta primera referencia, el resto de las consideraciones que dedicará a la obra de este escritor, como veremos, nunca vacilan y nunca descienden de este listón inicial. Para Clarín, "el autor de *Pepita Jiménez* es un observador profundo, un crítico notable". Ya en esta primera reseña, el crítico muestra conocer bien las obras previas que este novelista ha publicado: advierte que sus personajes más notables, Pepita (1874) y el doctor Faustino (1875), "anhelan ante todo la propia felicidad", una felicidad entroncada con las aspiraciones del espíritu, y para ello "se levantan del polvo de la tierra y vuelan por el cielo del ideal" (Alas, 1881: 262). A esta "aspiración al ideal" nos referiremos con cierta detención, puesto que es uno de los puntos esenciales en el carácter de la novela de Valera que Clarín pone de relieve en prácticamente todas las ocasiones en las que se refiere a sus obras, sobre todo, en las referencias a *Pepita Jiménez*.

En el fundamental artículo "El libre examen y nuestra literatura presente", escrito para *Solos*, Clarín recorre los caminos que ha ido tomando la literatura española de la mano de la filosofía y la política liberal, desde el influjo de pensamiento que desembocó en el movimiento nacional del 68 y que supuso un despertar de la conciencia del país, hasta el momento presente (1881) —"desde entonces acá, ¡cuánto ha variado el espíritu general de nuestras letras!", advierte (Alas, 1881: 54)—. Tras referirse particularmente a la novela —la posterior al 68— como vehículo transmisor de las ideas y de la vida moderna, Clarín afirma con una contundencia sorprendente que "ningún autor como Valera señala el gran adelanto de nuestros días en materia de pensar sin miedo" (Alas, 1881: 59)

7. La primera edición de *Solos* es de 1881. La reseña de *El comendador Mendoza* procede de *El Solfeo* (4/10/1877 y 5/10/1877). La de *Doña Luz* vio la luz en *La Unión* (29/5/1879).

y que "Don Juan Valera es en el fondo mucho más revolucionario que Galdós" (Alas, 1881: 58), a pesar de que su influencia sea menor, lo cual es debido —según el crítico— a su misticismo y su filosofía, cuya presencia en la novela la hacen más complicada de entender y reduce a sus lectores a un círculo muy limitado: "hay demasiadas vueltas y revueltas en el pensamiento que se oculta en cada novela de Valera para que puedan penetrar, sin perderse en tal laberinto, los espíritus sencillos y no muy aguzados del vulgo" (Alas, 1881: 58-59). Esta filosofía y este misticismo a los que se refiere, y que identifican la novela de Valera, los irá desentrañando y concretando en posteriores artículos y referencias a propósito de otras cuestiones.

La contraposición anterior entre Galdós y Valera no es trivial, puesto que, a juicio de Clarín, ambos son los grandes estandartes de la literatura del momento: "son ingenios de primer orden" (Alas, 1881: 59), se desmarcan del resto, de los "meramente artistas" —se refería a Alarcón y a Pereda—, "espíritus vulgares" y pretenciosos cuyo pensamiento "no tiene más profundidad que el de cualquier redactor adocenado de *El Siglo futuro* o de *La Fe*" (Alas, 1881: 59-60). La comparación con los primeros, dice, sería un sarcasmo. Es una "lucha desigual" (59).

Precisamente, en *El comendador Mendoza*, Clarín repara también en la comparativa Galdós-Valera, Gloria-Pepita:

> ¡Gloria! ¡Pepita Jiménez! ¡Qué fortuna para nuestra literatura poseer ya estas personificaciones de determinados ideales reducidos a indelebles creencias! ¡Qué nuevo es esto de que los personajes de novelistas españoles modernos sirvan de materia para estos análisis, que críticos expertos, no yo ciertamente, pueden hacer como se ve todos los días que lo hacen con extrañas obras críticos extraños! (Alas, 1881: 264).[8]

En este juego de contraposiciones, Pepita es, para Clarín, una "mujer soñadora" y "de espíritu levantado" (Alas, 1881: 264) que "ama por el placer de amar" y que vive un proceso paralelo al de Vargas: el idealismo sucumbe ante el materialismo mundano; la sensualidad vence a la postura pseudomística y acaba sustituyendo el amor al cielo por el amor al hombre, porque en realidad su amor a Dios es falso y débil y se desvanece para dar paso al amor a un individuo (Alas, 1881: 265). Gloria, en cambio, "vive una fe seria y arraigada en la religión", "es una mujer de principios absolutos" que no busca el amor "para paladearlo" (Alas, 1881: 265), como Pepita; no es ella la que crea o promueve la situación, sino que le viene dada, "es ley que viene de fuera y se impone" (Alas, 1881: 265).

También en *Del estilo en la novela* (*Arte y letras*, 1882-1883) Clarín recuperará dos ideas fundamentales que sostendrá siempre en las distintas referencias a la obra de Valera: en primer lugar, que es un escritor valiosísimo que "por su estilo no puede recomendarse", por eso es un escritor de minorías, y, en segundo

8. Esta cita corresponde a una nota al pie que inserta Clarín en la edición en libro del artículo.

lugar, que Valera se desmarca del realismo puro en todos los aspectos —en la narración, en la descripción, en los diálogos, etc.—, por lo que también por eso es un escritor de minorías:

> En la narración no sigue el movimiento natural de los sucesos, ni cuenta con sinceridad, ni sabe, quiero decir, ni quiere esconderse tras la cortina. Sus narraciones son prolijas o rápidas a capricho, según su humor, no por la ley natural que unas veces pide rapidez y otras prolijidad; en la descripción no ve el mundo desde el lugar que indica la perspectiva propia del novelista que imita a la naturaleza, sino en relación y con miras extrañas a esa realidad imparcial, a ese desinteresado aspecto. En el diálogo, aunque deleite, es falso casi siempre... (Valera, 2023: 347).

"Por culpa de este estilo Valera ve hoy disminuir su fama de novelista", dice Beser (1972: 70) y precisamente por su subjetivismo y su interpretación libre del realismo hasta a Pereda, añade, se le considera más novelista, a pesar de que, a juicio de Clarín, Valera es "mejor literato que todos sus rivales" (Beser, 1972: 71).

La relación de la obra de Valera con el krausismo y, en consonancia, con el panteísmo, el misticismo y el idealismo alemán —con Hegel como mayor referencia— que convergen en su novela es una cuestión que Clarín advierte como uno de los pilares esenciales de la filosofía presente en su novelística. Alude a ello en no pocas ocasiones y a propósito de varias de sus obras —no solo de *Pepita*—. En la reseña que dedica a la primera parte de *Gloria*, de Benito Pérez Galdós, recogida en *Solos*, Clarín apunta con fina ironía al incomprendido misticismo de Valera por parte del público lector; tan incomprendido, según apunta, como lo era el krausismo:

> En España hoy todavía todo filósofo nace krausista, y por ende nebuloso y no muy limpio de conciencia: así lo cree el público grande, que es el gran público; lo cree primero porque sí y luego porque muchos se lo dicen. ¿Quién compra un libro que no se entiende? [...]. Se le dice al pío lector: el vago misticismo inspirado por imprudentes enseñanzas engendradoras de orgullo y aspiraciones falsas, ¿sabes cómo se llama? Se llama D. Luis de Vargas. ¿Y sabes cuál es el destino de ese ideal nebuloso que se cree abocado a imposibles grandezas? Pues es el casarse con Pepita Jiménez (Alas, 1881: 306).

Termina con la siguiente conclusión: "Cuando la filosofía se llama Pepita Jiménez, no se olvida jamás. Es providencial este florecimiento de la novela entre nosotros, auge y resurrección que nadie pone en duda dentro ni fuera de España" (Alas, 1881: 306-307).

En efecto, la convergencia entre misticismo, idealismo y principio armónico presente en *Pepita Jiménez* reside esencialmente en la figura del seminarista Luis de Vargas, a través de su proceso amoroso que acaba encontrando la armonía en Pepita y no en la religión. Vargas se desprende paulatinamente del amor a Dios

para dirigirlo al amor a una mujer —ya hemos dicho que Pepita transita por un proceso paralelo—; reemplaza lo divino por lo terrenal, y no por ello se aleja ese amor de la espiritualidad, del misticismo y del ideal armónico, sino todo lo contrario, logra encontrar una armonía plena: "un misticismo que anega los valores de la personalidad y de la vida activa ahoga a su vez los valores inherentes a tal proceso", como acertadamente sintetiza Adolfo Sotelo en la introducción preliminar que dedica a *Pepita Jiménez* en la edición de Ambos Mundos. Esta es, en gran parte, la razón por la que Clarín reconoce en Valera una valentía insólita, temeraria incluso: este paradójico paganismo religioso —"Valera es un pagano", escribe (Alas, 1881: 58)—, esa libertad con la que trata temas que jamás se habían abordado en castellano y que ningún autor español había sugerido hasta ahora (Alas, 1881: 59), nos conduce a los lectores a regiones del espíritu nuevas, ricas, alejadas de la ortodoxia. Para Clarín, esa es la clave: los caminos poco trillados por los que transita la literatura de Valera convierten a este escritor en "quien más trabaja y más eficazmente por el progreso y la independencia del espíritu" (Alas, 1881: 59).

En "Tentativas dramáticas" (*La Unión*, 1/7/1879), artículo en el que Clarín hace un breve repaso a las obras dramáticas de Valera, se detiene en *Asclepigenia* —por cierto, "una de las mejores que ha producido" después de *Pepita Jiménez*" (Alas, 1881: 271)— para apuntar nuevamente a la misma diana: advierte que en esta obrita dramática Valera "alude al panteísmo moderno de Schelling, Hegel y Krause" (Alas, 1881: 271). Asimismo, la última referencia que dedica Clarín a *Pepita* en *Solos* es a propósito de la publicación de *Doña Luz*, novela de temática similar a la primera —fraile que se enamora de una mujer—, aunque el crítico tiene claro que la "perla de las novelas españolas" (Alas, 1881: 275) —se refiere a *Pepita Jiménez*— eclipsa a Doña Luz.

Pero lo relevante de esta breve reseña de *Doña Luz* es que Clarín vincula esta obra de Valera con una importante reflexión de Giner de los Ríos acerca de la novela como género: Giner argumentaba que los gustos vulgares que manifiestan las almas poco delicadas gozan de espectáculos intranquilos, de pasiones extremadas; no les place las que no tienen (Alas, 1881: 274). La analogía entre esta reflexión de Giner y la obra de Valera reside en que el lector de Valera debe tener como condición un trasfondo contemplativo —entendámoslo en una acepción pseudomística—, porque considera Clarín que "al que no le guste contemplar no puede agradarle esta novela" (Alas, 1881: 274).

Igualmente es muy interesante advertir cómo en los artículos "Del naturalismo" (*La Diana*, 1882), Clarín vuelve a apoyarse en las opiniones de Giner de los Ríos, "crítico excelente que apenas escribe de crítica" (Beser, 1972: 140), sobre el Valera novelista, en este caso concretamente sobre *Pepita Jiménez*:

> Un ilustre catedrático [se refiere a Giner] me decía no ha mucho: Es *Pepita Jiménez* una obra maestra y, sin embargo, como novela, sería absurdo compararla con *La desheredada* [...]. Lo mismo opino, y es porque en ella existe ese reflejo exacto de la vida

> que el naturalismo pide en la novela, cumpliendo todas las reglas impuestas por la naturaleza de la imitación misma, no por retóricas abstractas (Beser, 1972: 140).

Sin duda en estas reflexiones, tanto en la extraída de la reseña de *Doña Luz* como en la que escoge de Giner, se vuelve nuevamente a la idea recurrente de Clarín acerca de que Valera no podía ser otra cosa que un escritor de minorías al desmarcarse del realismo, hecho que injustamente beneficiaba a otros escritores de talento muy lejano al del novelista andaluz.

Ciertamente, el panteísmo, el misticismo y el idealismo alemán que convergen en la obra de Valera son cuestiones que la alejan de la novela de tesis, pero le permiten generar un espacio muy propio y una marcada personalidad en el panorama de la novela española de su tiempo; un espacio "de florecimiento, de auge y resurrección", a juicio de otro de los grandes novelistas contemporáneos, como era Clarín.

El propio Valera, en los diálogos que componen el ensayo *El racionalismo armónico* encuentra un enlace evidente entre el misticismo español y el idealismo alemán, y este enlace está latente en el proceso que vive el personaje, como atestiguan las notas de la edición de Leonardo Romero (Valera, 1988).

Asimismo, en el relevante prólogo que escribe en abril de 1886 para la edición neoyorkina de *Pepita Jiménez* en Appleton, el propio Valera ofrece muchas claves acerca de su novelística y admite abiertamente esa correlación —me refiero a la cercanía a las ideas krausistas presentes en su obra y más concretamente, en *Pepita Jiménez*—, además de manifestarse abiertamente partidario del arte por el arte y detractor de probar tesis y de pretender alcanzar fines didácticos, pues el fin de la novela ha de consistir en deleitar, en crear belleza a partir de la realidad.

En efecto, Valera se refiere a las importantes analogías, "la encadenada transmisión de doctrina y el progresivo enlace de la civilización europea" (Valera, 2004: 289), que advierte entre la tradición mística española y la escuela krausista panteísta —Sanz del Río, como heredero de Krause, Fichte y el idealismo alemán—, afinidades que tienen mucho de poético y que le han servido de empeño e inspiración en la creación de ese estudiante de clérigo —Luis de Vargas— que protagoniza su obra maestra y en el que contrapone sus creencias místicas al amor terrenal. El trasfondo del ejercicio de Valera no se supo interpretar, mayoritariamente, por ninguna de las partes: ni por los racionalistas, que "supusieron que desechaba los ideales", ni por los creyentes, que lo acusaron de "falso profeta":

> Lo cierto es que si alguna consecuencia debe sacarse de un cuento, lo que del mío se infiere es que la fe en Dios y el amor de este Dios, aun cuando faltemos a la más alta vocación a que nos induce y solicita, aun como don Luis, cometamos en una sola noche, casi todos los pecados capitales, eleva el alma, purifica los otros amores, sostiene la dignidad humana y presta poesía, nobleza y santidad a los más vulgares estados, condiciones y maneras (Valera, 2004, 290).

Para poner el cierre a los juicios de Clarín sobre las obras de Valera de la década de los setenta, creo pertinente referirme a algunas de las deliberaciones que incluye en "Un prólogo de Valera". Se trata de un artículo en el que se detiene a elogiar el buen arte de Valera a la hora de aplicar "el uso de las teorías estéticas de última hora" en el prólogo que este dedicó a la traducción del *Fausto* de Goethe —prólogo que tituló "Algo sobre el Fausto de Goethe" (1878)—. El objetivo de Clarín en este artículo es "decir sencillamente qué me parece a mí lo que le parece a Valera" sobre la obra del escritor alemán. Pues bien, de nuevo vuelve a aplaudir a nuestro novelista, a quien califica como "la esfinge de nuestra literatura actual" (Alas, 1881: 215), ahora en su faceta como prologuista al desentrañar la obra de Goethe. "Aprendan del sr. Valera —recomienda Clarín— todos los que tengan determinadas preferencias, a sacrificarlas en aras de la verdad y de la justicia, y si quieren una receta, también estudiada de la receta del sr Valera, oigan ésta, que vale por cualquier otra: pocas teorías inventadas de sopetón" (Alas, 1881: 215) y conocer a clásicos y modernos.

A propósito de ese prólogo de Valera, Clarín regresa al vuelo nuevamente a uno de los puntos más recurrentes que para él definen mejor su novelística: la distancia respecto del realismo para "vivir con la imaginación en todos los mundos del arte" y poder elaborar así una de las "teorías estéticas de última hora" (Alas, 1881: 224). Dicho de otra forma: para Clarín, Valera no solo es un novelista de su tiempo que muestra una personalidad elogiable y distinguida en su obra, sino también un no menos valioso crítico de su tiempo a la hora de valorar otras obras; alguien con tanto talento que "no tiene más que mover la pluma para producir trabajos tan notables en este género difícil de la estética aplicada, como el prólogo de que he hablado" (Alas, 1881: 224).

Si, como hemos visto, en la primera reseña dedicada a una obra de Valera, *El comendador Mendoza*, Clarín ya determinaba que estábamos frente al "mejor prosista contemporáneo de los que escriben en español" (Alas, 1881: 261), la sentencia final de la dedicada a *Doña Luz* cierra un círculo perfecto: "el señor Valera es el mejor artista del idioma castellano" (Alas, 1881: 275).

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (1881). *Solos de Clarín*. Madrid: Alfredo de Carlos Hierro.

Beser, Sergio (1972). *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Editorial Laia.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Fernández Montesinos, José (1970). *Valera o la ficción libre*. Madrid: Castalia.

Giner de los Ríos, Francisco (2007 [1862]). "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna". En: Sotelo, Adolfo (ed.). *El arte y las letras, y otros ensayos*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 107-159.

López Morillas, Juan (1972). *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Madrid: Ariel.

Pérez Galdós, Benito (1870). "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". *Revista de España*, n.º 57, vol. xv, pp. 162-172.
Revilla, Manuel de la (1883). *Obras*. Madrid: Ateneo de Madrid.
Sotelo Vázquez, Adolfo (1985). "Clarín, crítico de Valera". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 415, pp. 37-51.
Valera, Juan (1961). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
— (1988). *Pepita Jiménez*. Ed. de Leonardo Romero. Madrid: Cátedra.
— (1989). *Pepita Jiménez*. Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU.
— (1996). *El Arte de la novela*. Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Lumen.
— (2004). *Pepita Jiménez*. Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Salamanca: Ambos Mundos.
— (2023). *Pepita Jiménez*. Ed. de Adolfo Sotelo Vázquez. Sevilla: Renacimiento.

Una lectura neohistoricista de *La sociedad presente como materia novelable* de Benito Pérez Galdós y la *Contestación al discurso...* de Marcelino Menéndez Pelayo

Vladimir Karanović
Universidad de Belgrado

1. Introducción

La teoría del nuevo historicismo tiene en su base una concepción materialista de la historia, que arranca los textos literarios de la ilusión de la autonomía propia y los integra en los procesos sociales, históricos o culturales de la época en cuestión. Según esta concepción, las huellas escritas en general, no solo los textos literarios, son un elemento constitutivo de los procesos históricos, aunque no como su mero reflejo o imagen, sino como resultado de un ambiente histórico-social y cultural más amplio, basado en una red de poder y de relaciones complejas (Lešić, 2006: 501-502). Uno de los teóricos más conocidos del nuevo historicismo, Stephen Greenblatt, al desarrollar la concepción fundamental neohistoricista en el campo de los estudios literarios, comprende una red de lecturas originales o "mecanismos de prácticas de lectura, dirigidas a explicar por qué los textos representan modelos de conducta social y transmiten códigos dominantes en esos marcos culturales en que se inscriben" (Gómez Redondo, 2008: 433). Una obra de arte, o una obra literaria en este caso, no es producto del ingenio creador de su autor ni resultado de la imaginación artística particular, sino de las ideas, los discursos o las redes ideológicas de su sociedad y su cultura, produciendo así una obra comprensible para el ámbito social, histórico y cultural en que está concebida. Consecuentemente, la obra representa un diálogo o negociación entre el creador o una clase de creadores y las instituciones o redes de las prácticas sociales (Malpas, 2006: 61-62). Además, el sistema de la producción literaria de una época puede estudiarse como "sitio de conflicto" que guarda "fisuras textuales" dentro de los marcos culturales en que se inscriben los textos (literarios) analizados.

La última década del siglo XIX fue en España un periodo de pérdida final de las colonias ultramarinas, de decadencia espiritual nacional y de decepción con

respecto a los valores generales y el glorioso futuro y ambicioso optimismo que formaban parte del panorama ideológico burgués de los tiempos anteriores. En el campo de la literatura, el realismo de la década de los setenta, o el naturalismo de la década de los ochenta, poco a poco desaparecen del escenario, cediendo el paso a otras formas estético-literarias, influidas por la concepción del *realismo espiritual* y las tendencias literarias realistas del este del continente europeo. En el clima espiritual nacional descrito un intelectual o artista duda de todo o suele reivindicar sus postulados artísticos, literarios y estéticos, dedicándose más a los asuntos relacionados con el contexto sociohistórico nacional, explicando el presente mediante los errores cometidos en el pasado o analizando diferentes tipos de procesos que causaron el ambiente abúlico y decadente que agobiaba al ser nacional español.

Entre los intelectuales, literatos y críticos españoles de la época que intuitivamente intentaban detectar, analizar y explicar los cambios histórico-sociales y estéticos destacaron Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912). El primero fue una gran figura del realismo español, liberal y republicano, atento testigo y analista de los procesos históricos y sociales de la España de su tiempo, y el otro, filólogo, historiador, crítico literario, erudito, uno de los pioneros de la sistematización de las ideas estéticas y literarias en Europa. Aunque en diferentes posiciones ideológicas respecto a diversos asuntos y campos de saber —historia, política, ideología de movilidad social, estética literaria y artística, etc.—, los dos autores desarrollaron una relación marcada por el dialogismo dialéctico, que desde la perspectiva de la modernidad comprende un paradigma de tolerancia, comunicación liberada de obstáculos y prejuicios impuestos por la tradición o el ambiente general.

El discurso de ingreso en la Real Academia Española pronunciado por Benito Pérez Galdós y la contestación/reacción de Marcelino Menéndez Pelayo testimonian sobre el alto grado de competencia teórico-literaria de los dos intelectuales, pero también sobre la excepcional erudición y extraordinaria visión crítico-literaria de Menéndez Pelayo en cuanto a la obra galdosiana y la literatura realista en general.

En este trabajo no solo se analiza el contenido de los dos textos a la luz de las teorías y los postulados del nuevo historicismo, sino que también se reivindica la posición tradicional del crítico y erudito cántabro, ahora desde la perspectiva progresiva, basada en el dialogismo intelectual, el esteticismo, el intelectualismo, y su criticismo literario, contextualizados dentro del ambiente cultural de la España finisecular.

2. Galdós y el mundo novelesco de *La sociedad presente*...

Benito Pérez Galdós ocupa un destacado lugar en la historia de la literatura española, al ser uno de los líderes de la generación de los realistas, que, en la prosa, y concretamente en la novela, encontraron el medio ideal para canalizar no solo

su búsqueda de nuevos valores, sino también su análisis y crítica de los problemas sociales, religiosos, intelectuales, etc. Su minuciosidad analítica y su espíritu independiente le llevaron a participar activamente en diferentes polémicas literarias y políticas de su tiempo (Rodríguez Cacho, 2009: 179). El arduo y ambicioso proyecto de Galdós y la intención de crear un mundo complejo y original, con el propósito de desvelar, presentar y analizar la realidad, en el campo de literatura construye otra realidad, distinta y específica por más que se pliegue al original (Estévez, 2014: 99).

Después del primer intento, a finales de 1888 —cuando Menéndez Pelayo, Valera y Núñez de Arce presentaron la candidatura de Galdós, pero la votación favoreció a otro candidato, apoyado por el sector más tradicional y conservador—, gracias a un mejor clima, mayor apoyo y sus méritos literarios y artísticos posteriores, y a la abundancia y variedad de su obra literaria, el escritor canario por fin fue elegido miembro de la Real Academia Española. La elección oficial se celebra el 13 de junio de 1889 con rotundo éxito: Galdós obtiene veintidós de veinticuatro votos positivos posibles. Sin embargo, el acto de entrada se postergó y se celebró, con retraso, el 7 de febrero de 1897.

El discurso presentado y leído durante el acto de ingreso es una meditación sobre la obra recién publicada del escritor canario, y anticipación, o hasta cierto grado, justificación de las obras y novelas suyas, pertenecientes al periodo posnaturalista y finisecular. Además, el texto fue pronunciado en una etapa de crisis socio-histórica, pero también en el plano personal de Galdós, durante la crisis ideológica, relacionada con un momento histórico nacional muy delicado, la pérdida de las últimas colonias ultramarinas y la reivindicación de las fronteras, identidades o valores nacionales. A diferencia de otros textos teóricos, escritos en su juventud, en el discurso de ingreso Galdós cambia de perspectiva y punto de vista sobre la sociedad española de aquel entonces y la visión de la burguesía, puesto que ahora aparece disgregada, incoherente, sin ningún principio de unidad o autoconciencia en cuanto a su desarrollo y prosperidad. También, Galdós destaca que "los signos genéricos y distintivos de las clases [...], las fisonomías de los vicios y virtudes, se borran y se nivelan hacia una igualdad en lo espiritual y en lo material" (Fernández Prieto, 2011: 513).

Galdós engendró y comunicó su discurso con firmeza y en forma de contrapunto a las teorizaciones declaradas treinta años antes ("Observaciones sobre la novela contemporánea en España", 1870), publicadas en la *Revista de España*. Ahora, maduro y con experiencia como novelista, intelectual y hombre ideológicamente involucrado en los procesos dinámicos de la sociedad española, añade dos rasgos fundamentales: uno, artístico: la necesidad de equilibrar exactitud y belleza en la novela como imagen de la vida; y otro, pragmático: la tarea de la que se encarga el artista de estudiar la vida en su totalidad para sacar los elementos que nos embelesan e instruyen (Arencibia, 2020: 436).

Después de las partes introductorias del texto, en las que Galdós, en conformidad con la ocasión y tradición inmanente a los textos parecidos expone frases

de cortesía y gratitud a los presentes miembros por su asistencia a un acto tan solemne, el autor se refiere al clima cultural y crítico-literario de su país. Reconoce el importantísimo papel de la novela en el sistema literario español, destacando que:

> 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 las viviendas, que son el 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 (Pérez Galdós, 2013: 23-24).

Analiza el gran papel que el pueblo —o el vulgo— tiene en la creación de una novela, como fuente inagotable de inspiración, que tiene que abarcar la vida cotidiana en su totalidad. Sin embargo, a pesar de la gran importancia que concede al pueblo, Galdós comunica a los académicos su decepción con las calidades imprescindibles de la burguesía, como capa social pilar de la novela realista, porque en los tiempos de aquel entonces no muestra elementos de cohesión, unidad o visión del futuro:

> La falta de unidades es tal que hasta en la vida política, constituida por naturaleza en agrupaciones disciplinadas, se determina claramente la disolución de aquellas grandes familias formadas por el entusiasmo de la acción constituyente, por afinidades tradicionales, por principios más o menos deslumbradores [...]. Podría decirse que la sociedad llega a un punto de su camino en que se ve rodeada de ingentes rocas que le cierran el paso (Pérez Galdós, 2013: 26).

Galdós contempla la sociedad no como un "bloque compacto, sin fisuras, sino como conjunto de gentes, intereses, afanes y condicionamientos diferentes" (Gullón, 1966: 130). Esta concepción ideológica suele aparecer en los tiempos de crisis, y en el caso de Galdós es resultado de circunstancias históricas españolas y su decepción con el papel de la burguesía y la clase media en los procesos sociales e históricos. De ese modo, Galdós intenta preservar la objetividad en su análisis, mostrando un potencial introspectivo en los asuntos nacionales y colectivos.

A pesar del aparente pesimismo de la parte central de su discurso, Galdós no concluye su exposición sin ningún elemento positivo u optimista. La crisis social, política e histórica en la que se encuentra la España finisecular no ha disminuido completamente la perspectiva del arte narrativo en la península ibérica:

> Dejo, pues, a otros que diluciden este punto, y concluyo diciendo que el presente estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha sido estéril para la

> novela en España, y que tal vez la misma confusión y desconcierto han favorecido el desarrollo de tan hermoso arte. No podemos prever hasta dónde llegará la presente descomposición. Pero sí puede afirmarse que la literatura narrativa no ha de perderse porque mueran o se transformen los antiguos organismos sociales (Pérez Galdós, 2013: 34).

En el fragmento citado encontramos una palabra clave del análisis social, histórico y artístico que efectúa en este texto: "descomposición". En los últimos fragmentos de su discurso Galdós destaca que la descomposición social, relacionada con la crisis nacional, no tiene nada que ver con el clima favorable y positivo en el campo de la narrativa española y la novela, como la forma literaria suprema en la que se encuentran reflejados, analizados y artísticamente elaborados la vida y todos los dinamismos sociales e históricos de un pueblo.

En fin, sus originales ideas sobre la novela y la literatura de los años finales del siglo XIX coinciden con un proceso de desengaño ideológico y frente al sistema intelectual de corte espiritualista, basado en una conciencia, común entre muchos intelectuales de la época, de que la erosión y fragmentación de la sociedad española de aquel entonces en varios grupos irreconciliables acababa con una nivelación entre el progresismo y el conservadurismo (Fernández Prieto, 2011: 515).

3. Menéndez Pelayo, entre el idealismo literario y el tradicionalismo analítico

Marcelino Menéndez Pelayo es uno de los intelectuales españoles más originales del siglo XIX, y en su obra conviven diferentes sistemas estéticos del siglo, desde el romanticismo hasta el idealismo realista, marcando su estética con los elementos nacionales y tradicionalistas (Navas Ocaña, 2014: 301). La obra y la actividad intelectual de Menéndez Pelayo tienen dos aspectos: es uno de los supremos eruditos españoles del siglo XIX, ya que en su actividad la historia de las ideas estéticas fue por primera vez investigada sistemáticamente; además, la crítica literaria española se asentó en una verdadera base seria y erudita, siendo las dos notas claves de su criticismo literario el historicismo y el equilibrio (Shaw, 2000: 274).

Menéndez Pelayo fue un atento seguidor de los acontecimientos culturales y de las actividades literarias de su tiempo, aunque el foco de sus estudios literarios siempre ha estado en la literatura española de los tiempos pasados. No ejerció la crítica de la actualidad literaria inmediata, con raras excepciones, fruto de sus relaciones personales y amistades con los escritores españoles del momento (Serrano Vélez, 2012: 258-259). Los estudios efectuados por Menéndez Pelayo se basaron en los aspectos estéticos de la obra literaria. Por un lado, solía defender un "radical subjetivismo en la percepción de lo estético [...]. Por otro lado, no

acepta más valores que los de las preceptivas clásicas y horacianas" (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 1983: 986-987). Aunque tradicionalista en los asuntos sociales e históricos, sus criterios de la crítica literaria y estética no han resultado tan estrictos y rígidos, sino que más bien muestran un alto grado de tolerancia hacia la materia o los problemas criticados.

El discurso de contestación de Menéndez Pelayo en el ingreso de Galdós como miembro de la RAE es uno de los textos que se valoran como aportes literarios y críticos de gran importancia, pero fue también "la expresión de la voluntad y del sentido de la amistad. La prueba del liberalismo cuando éste supone estar por encima de las ideologías. Una afirmación, en todo caso, de la convivencia en el campo de la cultura" (Alonso de los Ríos, 2012: 82).

Este discurso indicativo es "una pieza oratoria ejemplar" (Chicharro, 2021: 15). Se trata de un texto claro, estilísticamente elaborado, cargado de fórmulas retóricas e ilustraciones de la gran erudición del autor. En la parte introductoria Menéndez Pelayo opta por enjuiciar la obra literaria de Galdós, destacando los aspectos personales que mueven la lectura crítica, con la intención de analizar la obra novelística y hasta elogiar a la persona del escritor canario en esa ocasión pública. Al principio, se refiere a la fecundidad de su obra:

> La misma notoriedad del académico que hoy toma asiento entre nosotros parece reclamar en esta ocasión un extenso y cabal estudio de su inmensa labor literaria, tan rica, tan compleja, tan memorable en la historia literaria de nuestro tiempo, tan honda y eficaz aun en otras relaciones distintas del puro arte (Menéndez Pelayo, 2021: 51).

Efectivamente, el crítico santanderino en la primera parte del texto se refiere al discurso de Galdós, reflexionando sobre el asunto de la relación entre el público y el escritor, elaborando las diferencias entre las distintas artes y sus requisitos y estándares retóricos o comunicativos (Chicharro, 2021: 17-18). A continuación, Menéndez Pelayo destaca la larga, abundante y coherente trayectoria literaria de Galdós, cuyas obras resultan engendradas en un sistema sólido y palpable, basado en la observación atenta y experiencias sobre la vida española de la época vigente, toda elaborada y artísticamente adaptada en un contenido agradable al numeroso y aficionado público. Menéndez Pelayo intenta ofrecer aquí su concepción de la crítica literaria, expresando su escepticismo ante la posibilidad de que los contemporáneos de los escritores valoraran correctamente la obra recién publicada:

> Quiere decir todo esto, que el principal deber que nos incumbe a los contemporáneos es dar fe de nuestra impresión y darla con sinceridad entera. Lo que nosotros no hayamos visto en las obras de arte de nuestro tiempo, ya vendrá quien lo vea: las demasías de nuestra crítica ya las corregirá el tiempo, que es, en definitiva, el gran maestro de todos, sabios e ignorantes. Hablar de las novelas del Sr. Galdós, es hablar de la novela en España durante cerca de treinta años (Menéndez Pelayo, 2021: 63).

Un apartado especial ocupa el análisis de los *Episodios nacionales*, valorizados desigualmente, desde la perspectiva de su inmanente conservadurismo político y su ideología de la historia nacional y la sociedad española, de modo que se critica el racionalismo y el liberalismo galdosianos en varias novelas históricas del ciclo. Sin embargo, valora altamente el dualismo de sus novelas históricas, por la mezcla de la materia histórica objetiva y la acción fictiva, cargada de costumbres, verosimilitud y autenticidad (Chicharro, 2021: 19). No obstante, como crítico minucioso y detallado, Menéndez Pelayo destaca las ventajas y desventajas de esta serie novelesca, clasificando las obras según su importancia y su nivel artístico:

> No todos estos libros eran ni podían ser de igual valor; pero no había ninguno que pudiera rechazar el lector discreto; ninguno en que no se viesen continuas muestras de fecunda inventiva, de ingenioso artificio, y a veces de clarísimo juicio histórico disimulado con apariencias de amenidad (Menéndez Pelayo, 2021: 95).

Al analizar la producción novelística "clásica" de Galdós, el crítico santanderino se refiere a una selección de obras sobre la vida española contemporánea, ofreciendo una valoración positiva de las novelas de tesis de la primera época (*La fontana de oro*, *Gloria*, *La familia de León Roch*, *Doña Perfecta*, *El amigo Manso*, *Marianela*) y mostrando desacuerdo, ya tradicional, hacia las novelas naturalistas de los años ochenta del siglo XIX (*La desheredada*, *Lo prohibido*, *Tormento*). Aun así, sorprende la apreciación positiva de la novela *Fortunata y Jacinta*, que ha sido para él testimonio de un gran esfuerzo creativo, aunque obra no liberada de escorias y elementos inmorales (Chicharro, 2021: 21-22). También, es un libro que da ilusión de la vida, cuenta con unas descripciones muy detalladas de los personajes y el medio, y tiene algo de épico en el conjunto y puede sorprender con la interpretación de las ocultas relaciones de las cosas (Menéndez Pelayo, 2021: 123-125). Analizando las tendencias naturalistas, tan distintas de su poética y estética literarias, Menéndez Pelayo destaca que su colega utilizó numerosos elementos naturalistas en ese grupo de novelas, "esmerándose, sobre todo, en el individualismo de sus pinturas; en la riqueza, a veces nimia, de detalles casi microscópicos; en la copia fiel, a veces demasiado fiel, del lenguaje vulgar, sin excluir el de la hez del populacho" (Menéndez Pelayo, 2021: 117). Aunque no reconoce a Galdós la etiqueta de materialista y determinista, le otorga el calificativo de "fisiólogo literario", que relaciona intensamente en un mecanismo condicional y determinista el alma y el temperamento en la creación de sus personajes y su conducta en la trama novelesca.

Este apartado termina con una anticipativa y positiva valorización de las obras literarias galdosianas más recientes y cronológicamente cercanas al acto solemne de ingreso, agrupadas bajo el título genérico de las novelas del "realismo espiritual y psicológico" (*Ángel Guerra*, *Torquemada*, *Nazarín*...).

Según las palabras de Antonio Chicharro (2021: 23), Menéndez Pelayo llega a una serie de conclusiones antes de terminar su exposición:

> [...] que Benito Pérez Galdós es poeta en su modo de ver y concebir el mundo, aunque le falte algo de llama lírica; que pocos novelistas europeos le igualan en lo transcendental de las concepciones sin superarlo en riqueza de inventiva; que, dado lo caudaloso de su inspiración, éste puede correr turbia a veces, pero que con los desperdicios de ese caudal hay para fertilizar muchas tierras estériles...

Y concluye con la afirmación de que Galdós no valdría más si fuese menos fecundo, porque "su fecundidad es signo de fuerza creadora, y sólo por la fuerza se triunfa en literatura como en todas partes".

La *Contestación al discurso*... no solo es un ejemplar texto literario y crítico de Menéndez Pelayo, sino que también es muestra de su grandeza moral e intelectual. En su valoración final el crítico santanderino sitúa a Galdós en una posición muy alta entre los clásicos universales de las letras españolas, digno heredero de Cervantes, y a la altura de un Balzac.

4. El diálogo entre dos Españas: el aparente pesimismo estético galdosiano vs. la crítica positiva menendezpelayista

La relación entre Benito Pérez Galdós y Marcelino Menéndez Pelayo era sincera y constante, cargada de y marcada por respeto mutuo. En el campo de criticismo literario, el santanderino fue más influyente, aunque Galdós fue más respetado en la producción literaria original, tan abundante y única en la historia de la literatura española. Como bien nota Yolanda Arencibia (2020: 439), "los unió el respeto a la ciencia, el interés por la historia y el gusto por los clásicos; una marca de época, sin duda, pero particularmente destacada en ambos genios". El diálogo de los dos escritores testimonia el triunfo de la estética sobre la ideología política y forma parte de un horizonte social e histórico más amplio, simbólico y referencial.

La sociedad española de la época finisecular fue valorizada por Galdós no solo mediante su obra novelesca primaria, sino también por los textos teóricos, artículos o conferencias que en ocasiones especiales dio en instituciones culturales. En sus textos del corpus citado, el escritor canario tenía la tendencia de ver la extraordinaria vitalidad del pueblo español, a pesar de la latente letargia vigente en los últimos años del siglo XIX. Sin embargo, se dio cuenta de que el naciente sentimiento abúlico necesitaba traducirse en obras fecundas, y así se debía intentar resolver el problema de la gravitación del pasado sobre el presente de España. Según los postulados presentados en el discurso galdosiano aparentemente formal, aunque intensamente cargado de criticismo circunstancial y contextualizado, un pueblo no puede vivir al margen de los procesos históricos o del desarrollo social, sino que debería adaptarse a nuevas circunstancias y realidad mediante la constante renovación: social, espiritual, cultural, etc. Además, la sociedad no debe pararse, sino adaptar sus valores tradicionales o manera de vivir

a las corrientes progresistas y renovadoras, en una mezcla que posibilite al pueblo un futuro seguro y próspero (Río, 1998: 310). En sus novelas sobre la vida española contemporánea, especialmente en la última fase, espiritualista y filosófica, concebidas en los años cercanos al discurso de ingreso, Galdós intenta dialogar no solo con sus lectores y el público interesado, sino también con las instituciones españolas, y presentando en forma artística y literaria su sistema ideológico basado en los principios de igualdad, moralidad, bondad e intencionalidad en los asuntos relacionados con la estética y la poética de la novela.

Por otro lado, aunque se posiciona como un crítico en contra del realismo exagerado de la época, especialmente de su versión naturalista, idealista y espiritual, Menéndez Pelayo resulta un poco contradictorio en sus juicios críticos y teóricos: rechaza el realismo de su tiempo, lo tiene por demasiado idealista, y a la vez define el arte como una visión idealizada de la realidad. En su respuesta al discurso galdosiano, Menéndez Pelayo destaca los elementos más importantes de la crítica tradicional sobre Galdós —su importancia para el desarrollo de la novela histórica nacional del periodo realista, del realismo clásico, del naturalismo importado del extranjero, etc.—, pero también analiza las novelas más recientes, que pertenecen a otras tendencias finiseculares, marcadas por el influjo idealista, espiritualista y filosófico, que anunciarán nuevas tendencias literarias de las generaciones literarias venideras.

El discurso galdosiano y la respuesta menendezpelayista son indicativos en varios niveles y contextos. En primer lugar, es importante analizarlos mediante la contextualización de los dos escritores e intelectuales, que pertenecían a diferentes posiciones ideológicas en cuanto a los asuntos históricos, sociales, nacionales. Galdós fue un demócrata, republicano, y un hombre familiarizado con la ideología socialista, muy liberal en los asuntos estético-literarios e introvertido en sus disputas y conversaciones con otros autores dentro del ambiente literario español. A diferencia del escritor canario, Menéndez Pelayo siempre ha sido un símbolo del tradicionalismo, del conservadurismo político e ideológico, pero a la vez era minucioso y atento crítico literario, cuyos estudios y críticas despertaban el interés y la veneración en los círculos de escritores e intelectuales españoles de la España de la segunda mitad del siglo XIX. El criticismo equilibrado y objetivo de la obra galdosiana que elabora y presenta en este texto confirma el cambio de perspectiva y posición criticista que tenía el autor santanderino. La valoración de la obra de Galdós resulta minuciosa, completa y panorámica, con énfasis en los elementos más destacados y significativos en su corpus novelesco. Explotando los elementos de su erudición reconocida y proverbial, Menéndez Pelayo efectúa su valoración mediante la presencia de "fisuras textuales", una estrategia neohistoricista, que en este caso comprende un latente criticismo textual dirigido a las instituciones políticas, sociales y culturales españolas, que no tenían la capacidad de subsanar las consecuencias de la crisis histórica y espiritual y del anunciado "desastre nacional". Así, esta respuesta al discurso obtiene un valor más: es un espacio que el crítico santanderino utiliza para crear un

nuevo modelo de crítico literario, más objetivo, cuyo fin es analizar las obras del arte en su totalidad y mediante el dialogismo con el mundo referente y el dialectismo histórico.

El dialogismo entre los dos escritores y los dos textos analizados en un contexto aislado, como obras literarias y testimonios sobre una época y sus procesos sociales, históricos y estético-literarios, es prueba de un encuentro dialéctico y espiritual entre dos genios de la época, quienes, aunque propagadores de diferentes y distanciadas poéticas y estéticas, pueden comunicar sus preocupaciones al público, especialmente en un momento histórico nacional muy delicado, así como analizar y explicar los procesos que agobian a la sociedad española y al ser nacional, inmersos en los problemas de identidad, futuro desarrollo o la posible erosión de todos los valores.

Bibliografía

Alonso de los Ríos, César (2012). "Rescate de Menéndez Pelayo". En: Alonso de los Ríos, César, *et al*. *Menéndez Pelayo: genio y figura*. Madrid: Ediciones Encuentro, pp. 51-103.

Arencibia, Yolanda (2020). *Galdós. Una biografía*. Barcelona: Tusquets Editores.

Chicharro, Antonio (2021). "Estudio previo". En: Menéndez Pelayo, Marcelino. *Contestación al discurso de ingreso de Benito Pérez Galdós en la Real Academia Española*. Ed. y estudio previo de Antonio Chicharro, con reproducción del manuscrito del autor. Granada: Esdrújula Ediciones, Colección Académica, pp. 11-41.

Estévez, Francisco (2014). "Conciencia crítica en Galdós". En: Sotelo, Marisa, *et al.* (eds.). *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo xix*. Barcelona: Universidad de Barcelona; Sociedad de Literatura Española del Siglo xix, pp. 99-111.

Fernández Prieto, Celia (2011). "Literatura y nacionalismo español (1808-1900)". En: Gómez Redondo, Fernando, *et al*. *Historia de la literatura española*. Vol. 8. *Las ideas literarias (1214-2010)*. Dir. de José María Pozuelo Yvancos. Barcelona: Crítica, pp. 439-544.

Gómez Redondo, Fernando (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia.

Gullón, Ricardo (1966). *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos; Biblioteca Románica Hispánica.

Lešić, Zdenko (2006). "Novi historicizam i kulturni materijalizam". En: Lešić, Zdenko, *et al. Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe xx stoljeća*. Sarajevo: Sarajevo Publishing, pp. 498-527.

Malpas, Simon (2006). "Historicism". En: *The Routledge Companion to Critical Theory*. Ed. de Simon Malpas y Paul Wake. Londres; Nueva York: Routledge, pp. 55-65.

Menéndez Pelayo, Marcelino (2021). *Contestación al discurso de ingreso de Benito Pérez Galdós en la Real Academia Española*. Ed. y estudio previo de Antonio Chicharro,

con reproducción del manuscrito del autor. Granada: Esdrújula Ediciones, Colección Académica.

Navas Ocaña, Isabel (2014). "Hacia una definición de lo español: las ideas estéticas de Menéndez Pelayo". En: Sotelo, Marisa, *et al.* (eds.). *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo xix*. Barcelona: Universidad de Barcelona; Sociedad de Literatura Española del Siglo xix, pp. 301-310.

Pedraza Jiménez, Felipe B.; Rodríguez Cáceres, Milagros (1983). *Manual de literatura española*. Vol. vii. *Época del Realismo*. Tafalla: Cénlit Ediciones.

Pérez Galdós, Benito (2013). *La sociedad presente como materia novelable* (Discurso leído el día 7 de febrero de 1897 en el acto de su recepción pública en la Real Academia Española). Madrid: Real Academia Española; Biblioteca Nueva.

Río, Ángel del (1998). *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*. Barcelona: Ediciones B.

Rodríguez Cacho, Lina (2009). *Manual de historia de la literatura española*. Vol. 2. *Siglos xviii al xx (hasta 1975)*. Madrid: Castalia.

Serrano Vélez, Manuel (2012). *Menéndez Pelayo, un hombre contra su tiempo*. Madrid: Editorial Almuzara.

Shaw, Donald L. (2000). *Historia de la literatura española*. Vol. 5. *El siglo xix*. Ed. aumentada y puesta al día; trad. de Helena Calsamiglia. Barcelona: Ariel.

Jacinto Octavio Picón (1852-1923), crítico literario en la España de la Restauración

Aymar Mackaya
Universidad Omar Bongo (Libreville, Gabón)

En la historia de las letras españolas decimonónicas, y más específicamente en lo que respecta a los escritores del último tercio del siglo XIX, se suele considerar a Jacinto Octavio Picón como autor menor, como José Ortega Munilla o el padre Luis Coloma. En los últimos decenios del siglo XX y a principios de la presente centuria, los trabajos de Gonzalo Sobejano, Noël Valis, Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo y otros —Hazel Gold, Anaya Cristina, María Soledad Romera Sánchez, Nelly Clémessy, Peter Bly, María Ángeles Ezama Gil, etc.—, entre los cuales se cuentan por lo menos cinco tesis doctorales, han demostrado que a veces se ha valorado a este escritor con criterios más ideológicos que estéticos. Se ha ido estableciendo desde entonces una rehabilitación del autor madrileño. La tesis doctoral que presentamos en 2009 acerca de la obra periodística de ese autor revela su apertura de miras y su eclecticismo (Mackaya, 2009).

Nos interesaremos en esta contribución por la labor de crítica literaria —novela, poesía, teatro, ensayo, narraciones breves, misceláneas, etc.— que acometió este natural de Madrid, intelectual erudito, periodista y escritor del siglo XIX, y más precisamente de la época de la Restauración (1875-1902). Nace en la corte en 1852 y muere en ella en 1923. Fue un intelectual y pensador conocido y respetado en su tiempo por su representatividad y actuación notable en el ámbito de la vida intelectual y cultural de la sociedad española de finales del siglo XIX. En efecto, ingresa en el Ateneo de Madrid en 1885 —donde fue luego presidente de la Sección de Literatura—, en la Real Academia Española en 1900 —sucediendo a Emilio Castelar, con un discurso de recepción de Juan Valera— y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1902 —con un discurso de recepción de Antonio Villegas—. Fue vicepresidente del Patronato del Museo del Prado —al lado de su amigo el duque de Alba, quien era el presidente— y también secretario de la Junta de Iconografía Nacional. A partir de 1914 fue bibliotecario perpetuo de la Academia.

Además de ser crítico literario y de arte —pintura, escultura, arquitectura, música, etc.—, fue autor de novelas (*Dulce y sabrosa*, 1891; *El enemigo*, 1887; *La hijastra del amor*, 1884; etc.), cuentos (*Cuentos de mi tiempo*, 1895; *Cuentos*,

1900; etc.), novelas cortas (*Novelitas*, 1892; etc.). Su producción periodística (*El Correo*, *El Imparcial*, *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico*, etc.), que parece empezar por los años setenta, con un artículo necrológico laudatorio en *El Gobierno* (1872-1874) sobre el pintor Eduardo Rosales, titulado "Rosales", y acaba hacia 1919, con un artículo dedicado al académico y poeta cristiano Javier Ugarte en el *Boletín de la Real Academia Española*, también resalta la dimensión proteiforme de su actividad intelectual.

Más allá de la crítica que efectuó sobre producciones estrictamente literarias, mantuvo el crítico una crónica panorámica, muy regular y asidua de la actualidad literaria —en el sentido amplio del vocablo— de su tiempo. Así pues, reseñó y comentó estudios biográficos (*El "Solitario" y su tiempo* [1883], de Antonio Cánovas del Castillo, sobre el autor costumbrista Serafín Estébañez Calderón; etc.), libros de historia (*Historia del descubrimiento de América* [1892], de Emilio Castelar; etc.), narraciones breves (*Narraciones* [1893], de Eugenio Sellés; *Cuentos ilustrados* [1895], de Nilo María Fabra; *Cuentos aragoneses* [1901], de Eusebio Blasco; etc.).

En cuanto que literato e intelectual leído y muy letrado, a Picón le importaba sumamente suscitar el gusto de la lectura en los españoles para que estos fueran accediendo a la información y al saber, y también al deleite que puede ofrecer una obra artística buena y placentera, para poder gozar del placer estético. Así se expresaba en un artículo de *El Correo* (6/5/1888) a propósito de la crítica literaria:

> Varios son los libros y los folletos literarios recientemente publicados, de los cuales, por considerarlos notables, me propongo hablar a los lectores de *El Correo*, con sólo el intento de que el público se fije en ellos, sin dar a esta rápida reseña carácter crítico (Picón, 1888b).

Así, como crítico literario, participó en el debate sobre la novela realista y naturalista, y se interesó por obras de autores como Zola, Galdós, Clarín, Balzac, Flaubert, Palacio Valdés, Pereda y Ortega Munilla, entre otros, y su participación como crítico literario en la prensa abarca la producción poética de escritores como Campoamor, Núñez de Arce y Manuel del Palacio. El escritor madrileño se interesó por las obras dramáticas de su época, producciones de dramaturgos como José Echegaray, Enrique Gaspar, Leopoldo Cano, Eugenio Sellés, Joaquín Dicenta, etc. Verdadero cronista de la actualidad literaria y cultural de su tiempo, Picón nos brinda un panorama apasionante del entorno intelectual, literario y artístico de la Restauración. En virtud de los límites de este estudio, hablaremos principalmente, y de forma sintética y escueta, de la crítica piconiana sobre poesía y teatro.

1. Picón y la poesía de su tiempo

El *moderno Parnaso hispánico* —términos que utiliza para designar la creación poética de la segunda mitad del siglo— está impregnado de la dimensión realista que caracteriza las producciones literarias del periodo. Aunque en esos tiempos posrománticos ciertos autores, como Gustavo Adolfo Bécquer o Rosalía de Castro, mantuvieron buena parte de lirismo en sus creaciones, la poesía de esa época deja paso a las cuestiones sociales, y así se nota en los poetas Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Manuel del Palacio y otros. Pero en los últimos años del siglo XIX y a principios del siglo XX, se manifiesta cierta cesura estética en la expresión poética española, que se ve alimentada por las corrientes emergentes, como el parnasianismo, el simbolismo y el modernismo.

El interés que manifestó por la poesía finisecular se halla, entre otras reseñas periodísticas, en los prólogos que escribió sobre las antologías poéticas de Manuel del Palacio, Vital Aza, Manuel Sandoval y otros autores, desde la publicación en 1884 de un artículo sobre Campoamor hasta 1919, con la necrología que dedica al académico y poeta místico Javier Ugarte. Así, se interesó por una poesía que guardara su relación con la realidad, se preocupa particularmente por los jóvenes poetas nacionales, como Manuel Sandoval, cuyas obras (*Prometeo*, en 1895; *Aves de paso*, en 1904) aplaude. Pero es sobre todo a Campoamor a quien reserva muchos elogios por sus producciones *Las Doloras*, en 1884, y *El licenciado Torralba*, en 1888, además del homenaje póstumo que se rindió al poeta en 1901, en el que Picón participó con otros escritores, como Manuel del Palacio, Ramos Carrión, Palacio Valdés, Vital Aza, Romero Robledo, Núñez de Arce, etc. También se interesó en 1888 por el romancero de Eduardo Bustillo titulado *El ciego de Buenavista*, y por *Pólvora sola*, producción poética de Sinesio Delgado, el director de *Madrid Cómico*. En cuanto al escritor Eusebio Blasco, le dedicó en 1904 un estudio como poeta lírico. Subraya en la mayor parte de esos poetas el respeto y la exactitud, el *casticismo* con el que estos se valen de la lengua española, verdadero vehículo de la identidad cultural nacional. Podemos citar algunas líneas que resumen bien la manera casi reverencial con que deseaba que los poetas españoles se sirvieran de la lengua castellana. Se trata de las apreciaciones muy favorables que pronunciaba en 1904 acerca de la antología poética *Aves de paso*, de Manuel Sandoval, cuya vena poética, considera el crítico, se inscribe perfectamente en la tradición hispánica, en la línea de Manrique, fray Luis de León, Rioja, Rodrigo Caro, Quintana, Espronceda, Zorrilla, Núñez de Arce, Campoamor, etc.:

> Por el espíritu y por la forma, es eminentemente español; quizá para otros no sea esto un elogio, para mí es cualidad inapreciable, porque no creo que el hombre, ni aun a fuerza de talento y estudio, puede borrar el sello que le imprimió Naturaleza y marcarse con uno diferente (Picón, 1904a).

Campoamor, poeta con itinerario posromántico, fue uno de los escritores por los cuales se interesó durante el último cuarto del siglo XIX. En 1884, Picón dedicaba en *El Correo* un artículo elogioso al poeta como homenaje a su colección de poesías titulada *Doloras*, de la que Campoamor había leído algunos pasajes en el Ateneo de Madrid. Cuatro años más tarde, aplaudía la publicación de *El licenciado Torralba* (1888), del mismo autor, antes de participar en 1901 en el homenaje póstumo que se le rindió al célebre poeta. Entre otros temas, el poeta habla en sus versos del desengaño del escritor frente a la imposibilidad para el hombre de encontrar la dicha sobre la tierra, como es el caso en el poema titulado precisamente "No hay dicha en la tierra". A Picón le parece particularmente ejemplar esta poesía de Campoamor despojada del exceso lírico propio de los románticos —Espronceda, Zorrilla, Gil y Carrasco, Arolas, etc.—. Saluda la creatividad del poeta, que encuentra la materia de su inspiración en las costumbres y la sociedad de su época. Aquí se nota el punto de vista más bien positivo del crítico sobre una poesía realista, y que, además, quiere permanecer no elitista: el lenguaje de Campoamor es bastante sobrio y despojado para quedar accesible a todos, y ese despojamiento formal aparente no debilita en absoluto el *pathos* ni la profundidad filosófica de los poemas de Campoamor. Algunas de esas creaciones literarias, en virtud de su estética eminentemente sentenciosa, se han convertido en verdaderos florones paremiológicos, que en adelante forman parte de la sensatez popular y participan así eficazmente en la educación de las masas. Con sus *Doloras*, este poeta de la segunda mitad del siglo XIX ha infundido a otros muchos autores de poesía de su tiempo la preocupación por hacer que entre en la empresa y el impulso poéticos la realidad social y civil de la época contemporánea. Entre los poetas que siguen este paso se encuentran Núñez de Arce, García Tassara, Manuel de la Revilla, Bartrina, Federico Balart, Manuel del Palacio, Salvador Rueda, Manuel Reina y otros. Alaba esta literatura que queda indisociablemente vinculada a la dimensión didáctica —aunque, a veces, muy humorística— y que constituye precisamente uno de los elementos que contribuyen a la riqueza y la profundidad de la poesía de Campoamor (Picón, 1884b). Al evocar *El licenciado Torralba* (1888), del mismo autor, hace hincapié en el sentimentalismo muy pregnante de que está marcado este poema de Campoamor en relación con la cuestión de la dicha del hombre sobre la tierra, de la vida humana simple y llanamente. En efecto, la poesía que Campoamor desarrolla en esta creación está nutrida de un fuerte romanticismo que se manifiesta de entrada por las temáticas planteadas —la muerte, el amor, la dicha, Satanás, Dios—, así como del lirismo que caracteriza las acciones de las dos figuras más importantes del poema: Torralba y Catalina. Esta producción recuerda indefectiblemente el *Fausto* de Goethe, pero también *La divina comedia* de Dante, más allá de una poética campoamoriana que quisiera sin duda interpelar la realidad actual del poeta. Campoamor aborda temas universales, como lo hacen Dante y Goethe, pero el literato lírico de finales del siglo XIX presenta de hecho una relación inmediata con la sociedad de su tiempo, tal vez un eco a la vanidad de todas

las gratificaciones precarias que puede ofrecer la existencia sobre la tierra. No obstante, este escepticismo del poeta acaba con una nota que podemos considerar positiva, ya que Torralba y Catalina acaban por conocer la felicidad, después de la muerte. Solo el hecho de fenecer permite dar a estos dos representantes de la humanidad la beatitud infructuosamente buscada sobre la tierra. Picón está atento a lo que podríamos designar como un *fatalismo optimista* por parte del poeta. Campoamor, que hace de la muerte el único resorte salvador de esta forma de predestinación ineluctable e ineludible, propone un determinismo consolador que reactiva en el crítico madrileño la propensión a elevar la esperanza a la categoría de recurso vital seguro con vistas a afrontar los avatares de la existencia, una fe en la vida que no debe de ningún modo impedir que el hombre muestre realismo en su relación con lo cotidiano. La muerte redentora, de la que son emblema los personajes de Catalina y Torralba en este poema de Campoamor, recuerda el relativismo que debe caracterizar el concepto de "dicha" en la vida humana, ese sentimiento trágico de la existencia que no debería, sin embargo, imponer una resignación ciega (Picón, 1888b). En la nota necrológica que dedica al poeta el 23 de febrero de 1901 en *Blanco y Negro*, subraya su grandeza, insistiendo en las contradicciones de su escritura, paradojas que justamente enriquecen sus reflexiones existenciales, pues considera que Campoamor se ha valido maravillosamente del pensamiento para revelar lo que suele permanecer incomprensible al hombre:

> Es Campoamor un poeta tan complejo, hay tal riqueza y variedad de elementos en sus obras [...]. Para su peregrino ingenio nada era imposible de expresar. Fue lo bastante filósofo para que su poesía hiciera pensar, y tan gran poeta, que empleó la filosofía para hacernos sentir (Picón, 1901a).

Así, es sensible a la factura realista de la poesía de Campoamor y también a la elevación filosófica que con frecuencia manifiesta el poeta cuando aborda ciertas problemáticas graves, como el sentido de la existencia, la dicha, la muerte, etc. Se produce aquí en Picón una admiración para con el poeta, en quien parece ver la unión armoniosa entre prosaísmo y aspiración a la trascendencia.

Además de Campoamor, que representa esa poesía realista de la época, a Picón también le interesan los poetas que practican la poesía sociológica, en particular: Manuel del Palacio (*Sonetos*, 1884; *Poesías escogidas*, 1916), Eduardo Bustillo (*El ciego de Buenavista*, 1888), Sinesio Delgado (*Pólvora sola*, 1888), Vital Aza (*Todo en broma*, 1894) y Eusebio Blasco (*Corazonadas*, 1904). Distingue entre los poetas de la Restauración a Manuel del Palacio, al que le dedica un artículo elogioso en *El Correo* (31/1/1884), así como un prólogo que redactó en 1916 para la colección de poemas de Palacio titulada *Poesías escogidas*. Este prólogo es un homenaje a este poeta que supo demarcarse de las "perversiones" infligidas a la lengua castellana y de algunas influencias extranjeras que resultan perniciosas, considera el crítico, a la eflorescencia de una idiosincrasia poética

nacional en este periodo finisecular. Además de reconocer cierta influencia de otros poetas —Bécquer, Núñez de Arce, Campoamor, García Tassara, etc. — sobre Palacio, insiste en la originalidad de la obra de este, a quien considera un guía seguro para la juventud española, que podrá instruirse con provecho leyendo esas creaciones literarias (Picón, 1916). Alaba esta continuidad de la influencia ejemplar de Campoamor en ese poeta que se destaca sobre todo con sus sonetos magistralmente compuestos, en los cuales Manuel del Palacio se interesa tanto por la vida real de la gente como por la autenticidad del lenguaje empleado (Picón, 1884a).

Al hablar de la colección de romances de Eduardo Bustillo titulada *El ciego de Buenavista*, critica con admiración la dimensión satírica con que el autor evoca las ridiculeces cortesanas y de todo cuanto le parece que remite al vicio (Picón, 1888b). La antología de Bustillo es un romancero satírico en el que el autor hace un inventario de los males de la sociedad, a la manera de los novelistas realistas. La mirada que el *ciego* echa sobre la España de la época es una mirada eminentemente desengañada, hasta tal punto que el poeta quiere ya acabar con la vida, para no ver más. La introducción que Bustillo escribió para su recopilación esclarece suficientemente el punto de vista de este, que se presenta como un testigo lúcido y sumamente afectado por el estado de decadencia patriótica y moral que prevalece en la sociedad española que le rodea. Las temáticas que desarrolla Bustillo y que suscitan el interés del crítico son en su mayor parte las mismas que recalcarán, unos años más tarde, otros poetas, como Vital Aza (*Todo en broma*, 1894) o Eusebio Blasco (*Corazonadas*, 1904). Pero esta vena ya bien se percibía en ese mismo año (1888) en que se publica *El ciego de Buenavista*, con la publicación de *Pólvora sola* de Sinesio Delgado, que retoma esta observación sociológica en esa recopilación poética sustentada por una factura cómica (Picón, 1888b). Se interesa por todas esas poesías que remiten a la vida cotidiana de la nación española en toda la diversidad de los temas planteados, con esa inclinación ya habitual a preocuparse por las dificultades en las que viven los más desfavorecidos de la sociedad, pero también con una fuerte tendencia a la crítica casi mordaz de todo lo que le parece que supone un freno al desarrollo sociopolítico y cultural de la patria.

Asimismo, hizo reseñas halagüeñas de producciones poéticas de otros tres autores, que presentaban unas perspectivas bastante distintas de la sátira social: el mexicano Francisco Asís de Icaza (*Efímeras*, 1892), el joven poeta Manuel Sandoval (*Prometeo*, 1895; *Aves de paso*, 1904) y el poeta cristiano Javier Ugarte (*Ascéticas*, 1911; *Íntimas*, 1913; *Amargas*, 1917). Alaba en estos creadores el manejo sutil de la lengua española en general, y subraya el cristianismo ejemplar del académico Javier Ugarte.

La poesía que Picón defiende en este periodo de finales del siglo XIX es una creación lírica que se apoya esencialmente en la cultura hispánica, haciendo prevalecer la identidad nacional a través de una lengua castellana pura, expurgada de las *contaminaciones* extranjeras: se trata de ir en busca del otro sin abdicar su

especificidad, con la lengua como el lugar sensible de la identidad. Desea ver predominar el *casticismo* y la pureza del numen poético propio de la musa castellana, así como lo habían iniciado, insiste el crítico, Juan de Mena, Jorge Manrique, fray Luis de León y otros.

2. Picón y el teatro de la Restauración

Poco citado entre los críticos literarios más conocidos de su época —Menéndez Pelayo, Clarín, Galdós, Yxart, Pardo Bazán, Valera, Manuel de la Revilla, Julio Nombela, etc.—, Picón aparece como un observador asiduo de la vida teatral española durante el reinado de Alfonso XII y la Regencia de María Cristina. En cuanto que crítico de este género literario practicado durante ese periodo de tumultos sociopolíticos permanentes, está particularmente atento al callejón sin salida por el que atraviesa la dramaturgia española de la Restauración. Conoce perfectamente la historia del teatro nacional y ejerce su crítica en el pleno dominio de las distintas orientaciones del espacio escénico de la España de finales de siglo. Publica por lo menos ciento cuarenta artículos y crónicas sobre teatro entre 1880 y 1917 en periódicos y revistas, como *ABC*, *El Ateneo*, *Boletín de la Real Academia Española*, *El Correo*, *El Imparcial*, *Madrid Cómico*, *Revue Hispanique*, *Vida Nueva*, *Revista de España*, etc. Estos artículos tratan en gran parte del teatro español de la Restauración y unos diez de ellos hablan de adaptaciones y traducciones de obras teatrales extranjeras, y francesas en particular.

Además de sus numerosos artículos periodísticos dedicados a las producciones teatrales de la época, había manifestado su interés por la literatura dramática en el estudio que elaboró con motivo de su admisión en el Ateneo de Madrid el 5 de marzo de 1885 y cuyo título era *Del teatro. Lo que debe ser el drama*. También publicó trabajos sobre dos dramaturgos del siglo cuya producción es anterior a la Restauración: Tomás Rodríguez Rubí y Adelardo López de Ayala. En 1917 publicaba un artículo en *Revue Hispanique* titulado "Prohibición de *Pan y toros* en tiempo de Isabel II", dedicado a *Pan y toros* (1864), obra teatral de su tío José Picón, quien fue un zarzuelista conocido durante el reinado de Isabel II.

La vida teatral española del último cuarto del siglo XIX está dominada principalmente por la figura de José Echegaray y de sus imitadores, que destacan sobre todo en el melodrama realista. Echegaray ocupa, así, la escena nacional desde 1874, con *El libro talonario*, hasta inicios del siglo XX, con *A fuerza de arrastrarse* (1905). Entre los dramaturgos que imitan a José Echegaray en la práctica del melodrama realista se encuentran sobre todo Enrique Gaspar, Leopoldo Cano y Eugenio Sellés, cuyas creaciones varían entre satirismo y moralismo. Siguiendo tonos específicos, estos autores dramáticos tienen en común una mirada crítica sobre la sociedad de la Restauración. En lo que respecta al *género chico* —que interesaba mucho a Picón—, numerosos autores producen zarzuelas y sainetes. Con su obra *La verbena de la paloma* (1894), Ricardo de la Vega se con-

vierte en el cabecilla del género chico, junto con otros autores, como los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Enrique García Álvarez, Miguel Echegaray, Luis Mariano de Larra, Tomás Luceño, Javier de Burgos y José López Silva. El crítico madrileño, quien predicaba la puesta a disposición del teatro al mayor número de personas y sobre todo a las capas sociales más desfavorecidas por un sistema oligárquico hecho de *caciques* y otros beneficiarios de las desigualdades socioeconómicas que imperaban entonces, sostenía este teatro del pueblo cuya difusión aplaudía. Luciano García Lorenzo y Pilar Espín citan a Picón entre los escritores y críticos que estaban a favor de la existencia y de la eclosión de este género teatral: "Es clásico ya citar las opiniones a favor del género chico de Jacinto O. Picón, Juan Valera, Clarín, Jacinto Benavente y Galdós, entre otros" (García Lorenzo, Espín, 1998: 141).

Al mismo tiempo que afirma que el universo teatral pertenece principalmente a la creación literaria, insiste en el hecho de que la representación escénica también es una tribuna, un lugar del diálogo social y cultural, y más particularmente aún para el pueblo español. Tiene la misma concepción que todos aquellos que opinan que la obra teatral debe alimentarse de los elementos de la sociedad en la que se produce y, de hecho, participar en la vida de dicha sociedad. Así, coincide con los autores del realismo social (por la preocupación que tienen por su medio: Tamayo y Baus, Gaspar, Cano, Sellés, Dicenta, etc.), pero también con los que desarrollan claramente un teatro polémico y militante (como Galdós o Benavente), si bien Picón, antes de hacer hincapié en su militantismo progresista, considera fundamentalmente lo artístico y estético de la obra teatral. Tal vez hubiese tenido eco de lo que sostenía Victor Hugo en 1833 en su prólogo a *Lucrèce Borgia*:

> Le théâtre [...] a de nos jours une importance immense [...]. Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut [...]. L'auteur de ce drame [...] sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine (Hugo, 2005).

Hace falta llevar a cabo una obra pedagógica hacia el público, para que este aprenda a apreciar mejor el genio de los dramaturgos y de las obras que estos producen (Picón, 1903). Es sin lugar a dudas en el estudio que elaboró al ingresar en el Ateneo de Madrid el 5 de marzo de 1885 donde se hallan las principales concepciones teóricas del crítico madrileño sobre el teatro. Fue un verdadero trabajo de conceptualización sobre la dramaturgia y sus finalidades, que el nuevo compañero de los ateneístas titula *Del teatro. Lo que debe ser el drama*. Como teórico del teatro, insiste en la primacía de lo bello y de la verdad, una estética canónica que se encuentra en todas sus consideraciones artísticas. El crítico afirma que el escritor es ante todo un artista y que la literatura debe tener como misión primera la expresión de la belleza, siendo esta una cualidad del pensamiento que infunde placer a quien la contempla. No disocia sistemáticamente el carác-

ter deleitable del arte de su eventual función didáctica, pues es precisamente la conjugación armoniosa de estas dos dimensiones —sin que la ejemplaridad sea el objetivo primordial— lo que podría constituir los atributos del artista ideal. Esta visión del crítico hace así eco al famoso "enseñar deleitando" o a la doctrina de la retórica clásica del *docere*, *delectare*, *movere*.

Sugiere una lista de dramaturgos que, según él, han sabido reflejar la vida de su tiempo, aquellos autores que mejor se han inspirado en la verdad, aquellos que se han expresado con más franqueza y fidelidad: Lope, Calderón, Tirso, Alarcón, Moratín, Ramón de la Cruz, Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez, López de Ayala, Tamayo y Baus, Molière y Beaumarchais. Subraya que la trinidad Shakespeare, Schiller y Goethe no forma parte de esta taxonomía, pues sus creaciones trascienden las consideraciones nacionales, remiten más al ser humano en su indiferenciación y su universalidad. Así pues, concluye el nuevo socio del Ateneo, aunque la misión del teatro no es exclusivamente civilizadora, es innegable que el arte dramático, al mismo tiempo que refleja las costumbres, influye en ellas y ennoblece indefectiblemente las sociedades humanas, desplegando así cierta función catártica. Se inscribe plenamente en el pensamiento de los autores que sostienen el realismo teatral y también, a un segundo nivel, el teatro de tesis (Picón, 1885).

Conjuntamente a esta aproximación teórica del mundo teatral, emprende la crítica de obras dramáticas de muchos de sus contemporáneos en los distintos periódicos y revistas en que colabora. Se hace, pues, un cronista muy regular de la actualidad dramatúrgica en los diversos teatros de Madrid: Real, Español, Apolo, Princesa, Zarzuela, Jovellanos, etc. Podemos hablar, por ejemplo, de las dos reseñas que publica en enero-febrero de 1888 en *Revista de España*, sobre dos obras: *El hijo de carne y el hijo de hierro*, de José Echegaray, y *La Bruja*, de Ramos Carrión y Ruperto Chapí. En su crítica de la primera obra, apoya a Echegaray porque el público había juzgado al dramaturgo bastante desfavorablemente tras la representación de su drama. En efecto, el crítico no comparte totalmente el rechazo por parte del público de esta obra de Echegaray y hasta sale en defensa de este subrayando que don José es el único dramaturgo que produce durante este periodo. Merece un tratamiento diferente, a pesar de eventuales debilidades de concepción que presentaría su última obra, *El hijo de carne y el hijo de hierro*. Reconoce que Echegaray es un autor controvertido, con orientaciones a veces contradictorias —entre neorromanticismo y realismo, que son posturas estéticas discordantes—, pero considera que no carece de talento en absoluto y que el público debería aprender a juzgar sus producciones con menos pasión y más lucidez:

> El teatro español es un cadáver galvanizado por D. José Echegaray [...]. Es forzoso confesar que, desde hace algunos años, D. José Echegaray está sosteniendo solo o casi solo el teatro; tarea imposible para un hombre, aunque posea el prodigioso talento de D. José (Picón, 1888a: 280-281).

En esta misma publicación, se interesa por la zarzuela de Ramos Carrión y Ruperto Chapí, *La Bruja*, que había granjeado un enorme éxito durante su primera representación en el Teatro de Jovellanos. Aprovecha el acontecimiento para formular una reflexión en torno al teatro musical español. En efecto, el crítico ve, en el acierto de esta obra, el preludio al nacimiento de una ópera nacional. Estima que España debería trabajar en la creación de una ópera independiente de las producciones italianas, que frenan los impulsos de los creadores españoles. Madrid posee músicos notables —Chapí, Marqués, Bretón, Brull, etc.— y el público muestra mucho entusiasmo con las zarzuelas del momento, lo cual debería facilitar el paso a una ópera que sería típicamente española. Según Picón, *La Bruja* es un perfecto ejemplo de esta dinámica y todos los autores de este género teatral deberían estar alentados en la creación de la ópera nacional: "La ópera nacional no es un sueño de imposible realización, ni pensar en fundarla es un disparate [...]. Éstas son las ideas despertadas al calor del éxito de *La Bruja*, y en esto radica su principal importancia" (Picón, 1888a: 283-285).

Más allá del interés intelectual y estético con que aborda el teatro y el universo escénico de la España de la Restauración, es también la dimensión social de la creación teatral lo que pone de relieve. Es, al fin y al cabo, partidario de un teatro comprometido.

Cabe mencionar que se había interesado por obras extranjeras traducidas y adaptadas para la escena española (Mackaya, 2015). En efecto, la Restauración conoció una gran ola de traducción de obras extranjeras. Dramaturgos como Ibsen, Maeterlinck o Hauptmann han influido considerablemente en el teatro español de principios del siglo xx. Muchos escritores y críticos literarios —Clarín, José Yxart, Galdós, Mariano Pina Domínguez, Luis Valdés, Javier Santero, Oller, Ángel Guimerá, etc.— participaron en estos intercambios culturales, entre Madrid y Barcelona, sobre todo. Esta actividad de traducción está estrechamente relacionada con la proliferación de las revistas culturales y literarias españolas en aquel periodo —*El Globo*, *Revista Nueva*, *Revista de Arte Dramático*, etc.—. Constituyen una aportación cultural importante para una sociedad marcada por la emergencia de nuevas corrientes de pensamiento y que ya no quería conformarse con lo que proponían publicaciones más o menos híbridas y herederas de los formatos y contenidos del romanticismo. Así, aparecen periódicos como *La Revista Contemporánea* (1875-1907), fundada por José del Perojo, o *La España Moderna* (1889-1914), creada por Lázaro Galdiano. Por su parte, Picón se interesó casi exclusivamente por autores franceses en unos diez artículos que publicó entre 1883 y 1889 en *Revista de España* y *El Correo*. Los escritos que dedica a autores como Zola (*L'Assommoir*, 1883; *Thérèse Raquin*, 1883), Victorien Sardou (*Ferreol; Georgina*, 1886; *Belle Maman*), Dumas hijo (*Le demi-monde*), Erckman-Chatrian (*L'ami Fritz*, 1884; *Les Rantzau*, 1886), Henri Meilhac (*Mam'zelle Nitouche*), Jules Verne (*La llama errante*), etc., muestran el carácter más bien matizado, aunque globalmente favorable, de la mirada del crítico madrileño sobre la traducción, adaptación y representación de las obras teatrales

extranjeras en la escena española. Se trata finalmente de una recepción selectiva, que oscila entre la apertura al otro y el mantenimiento de la dimensión específica del teatro hispánico. Queda, por tanto, abierto a las creaciones de otros países, pero también propugna profundamente la idiosincrasia cultural nacional.

El presente estudio muestra que, Jacinto Octavio Picón, además de literato, periodista, crítico de arte e intelectual plenamente comprometido con la vida intelectual y cultural de la sociedad española de la Restauración, fue también un crítico literario ecléctico y esmerado que se interesó por todos los géneros —novela, poesía, teatro, ensayo, relatos breves, misceláneas, etc.— con el mismo entusiasmo. Verdadero cronista de la vida literaria de su tiempo, el crítico madrileño siempre quiso infundir el gusto de la lectura y la curiosidad estética e intelectual en sus conciudadanos.

Bibliografía

Anaya, Cristina (1993). *Honor y heroísmo en la novela de Jacinto Octavio Picón*. Tesis doctoral. Michigan: Ann Arbor.

Clémessy, Nelly (1979). "Roman et féminisme au XIX^e siècle: le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón". En: *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*. Barcelona: Laia, pp. 185-198.

Darío, Rubén (1901). "Jacinto Octavio Picón". En: *España contemporánea*. París: Garnier, pp. 347-355.

Ezama Gil, María Ángeles (1994). "El profeminismo en los cuentos de Picón". En: *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. I. Zaragoza: Universidad de Zaragoza; Banco Zaragozano, pp. 171-178.

García Lorenzo, Luciano; Espín, Pilar (1998). "El teatro menor". En: García de la Concha, Víctor (dir.). *Historia de la literatura española. Siglo XIX*. Vol. II. Madrid: Espasa Calpe.

Gold, Hazel (1986). *Jacinto Octavio Picón: El liberalismo y la novela del siglo XIX*. Ann Arbor: UMI.

Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (1982). "Jacinto Octavio Picón en la crítica coetánea. Aproximación a un narrador olvidado". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XIX, pp. 253-268.

— (2003). "Jacinto Octavio Picón: esteticismo y moral". En: *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones del Laberinto, pp. 207-226.

— (2005). "Clarín y Picón: del desencuentro a la amistad". *Revista de Literatura*, LXVII, n.º 134 (julio-diciembre), pp. 441-462.

— (2007). *Edición crítica y estudio de los Cuentos completos de Jacinto Octavio Picón (1852-1923)*. Tesis doctoral. Dir. de Emilio Palacios Fernández. Madrid: Universidad Complutense.

Hugo, Víctor (2005). "Prólogo a *Lucrèce Borgia*, 1833". En: Toursel, Nadine y Vassevière, Jacques. *Littérature: textes théoriques et critiques*. París: Armand Colin, p. 247.

Mackaya, Aymar (2009). *L'œuvre journalistique de Jacinto Octavio Picón (1852-1923) dans l'Espagne de la Restauration*. 2 vols. Tesis doctoral en Literatura española. Dir. de Solange Hibbs-Lissorgues. Universidad Toulouse II-Le Mirail.
— (2015). "Le point de vue de Jacinto Octavio Picón (1852-1923) sur la traduction et l'adaptation des œuvres dramatiques étrangères sur la scène espagnole de la Restauration". *La main de Thôt* [En línea], n.º 3 (actualización: 8/3/2018). Disponible en: https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=525.
— (2018). "L'Oublié" [cuento de J. O. Picón traducido al francés]. *La main de Thôt* [En línea], n.º 6. Le plaisir de traduire (actualización: 5/12/2019). Disponible en: https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=730.
Mackaya, Aymar; Sauvage, Olivier (2019). "Jacinto Octavio Picón (1852-1923) et Émile Zola (1840-1902): Regards croisés de deux auteurs sur la vie socio-économique et religieuse en France et en Espagne à la fin du XIXe siècle". *La main de Thôt* [En línea], n.º 7. Transmissions, traductions, interprétations (actualización: 11/2/2020). Disponible en: https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=796.
Picón, Jacinto Octavio (1873). "Rosales". *El Gobierno*, año II, n.º 315 (8 de diciembre).
— (1882a). "Don Tomás Rodríguez Rubí". En: *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*. Vol. II. Madrid: Imp. Fortanet, pp. 68-79.
— (1882b). "Don Adelardo López de Ayala". *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*. Vol. II. Madrid: Imp. Fortanet, pp. 383-399.
— (1883). "*El 'Solitario' y su tiempo*. Biografía de D. Serafín Estébañez Calderón y crítica de sus obras". *El Correo* (24 de octubre).
— (1884a). "Obras de Manuel del Palacio. (Los dos primeros tomos)". *El Correo* (31 de enero).
— (1884b). "Campoamor en el Ateneo". *El Correo* (9 de marzo).
— (1885). *Del teatro*. Madrid: Esta. Tip. de El Correo.
— (1888a). "Revista de teatros". *Revista de España*, año XXI, vol. CXIX (enero-febrero).
— (1888b). "Libros. *El ciego de Buenavista*". *El Correo* (6 de mayo).
— (1888c). "Libros. *Pólvora sola*". *El Correo* (6 de mayo).
— (1892a). "Libros nuevos. *Efímeras*, por Francisco A. de Icaza". *El Correo* (2 de abril).
— (1892b). "El libro de Castelar". *El Correo* (31 de octubre).
— (1893). "Sellés y su libro". *El Correo* (2 de febrero).
— (1894). "Prólogo, proemio, prefacio, prefación o a quien leyere". *Madrid Cómico* (23 de junio).
— (1895a). "Libros. *Cuentos ilustrados*, por Nilo María Fabra". *El Correo* (19 de mayo).
— (1895b). "Libros. *Prometeo*, poema de Manuel Sandoval". *El Correo* (19 de mayo).
— (1897). "El libro de Blasco". *El Liberal* (21 de noviembre).
— (1901a). "Campoamor. En honor del poeta". *Blanco y Negro* (23 de febrero).
— (1901b). "Eusebio Blasco y sus *Cuentos aragoneses*". *El Correo* (12 de octubre).
— (1903). "El público del teatro". *ABC* (1 de enero).
— (1904a). "*Aves de paso*, poesías de Manuel Sandoval". *El Imparcial* (22 de febrero).
— (1904b). "Blasco, poeta lírico". *El Imparcial* (14 de marzo).

— (1916). "Prólogo" a *Poesías escogidas*, de Manuel del Palacio. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 5-43.
— (1917). "Prohibición de *Pan y toros* en tiempo de Isabel II". *Revue Hispanique*, 40.
— (1919). "Don Javier Ugarte". *Boletín de la Real Academia Española*, año VIII, vol. VI. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
Romera SÁnchez, María Soledad (1997). *La obra de Jacinto Octavio Picón en el marco de la novela decimonónica. Análisis narratológico*. Tesis doctoral. Dir. de Isabel Román Gutiérrez. Sevilla: Universidad de Sevilla.
Sobejano, Gonzalo (1976). "Introducción". En: Picón, Jacinto Octavio. *Dulce y sabrosa*. Madrid: Cátedra, pp. 11-58.
Valis, Noël (1980). "Una primera bibliografía de y sobre Jacinto Octavio Picón". *Cuadernos Bibliográficos*, 40, pp. 171-209.
— (1985). "Adiciones a una bibliografía de y sobre Jacinto Octavio Picón". *Revista de Literatura*, 47, 93, pp. 165-171.
— (1987). "Una correspondencia académica: cartas de Jacinto Octavio Picón a Marcelino Menéndez Pelayo". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, n.º LXIII, pp. 255-309.
— (1991). *Jacinto Octavio Picón, novelista*. Barcelona: Anthropos.

Retórica del alcantarillado y otras hierbas: la definición descaminada de novela naturalista en la crítica española del siglo XIX

Gemma Márquez Fernández
Universitat de Barcelona

Ampliamente estudiada, la polémica en torno a la llegada del naturalismo a España ha sido objeto de trabajos imprescindibles que han rescatado los textos del debate y han contribuido a comprenderlos cabalmente. Volúmenes como *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Lissorgues, 1988), la edición de *La cuestión palpitante* a cargo de José Manuel González Herrán (1989), *Zola y España* (Saillard, Sotelo, 1997) o *El naturalismo en España: crítica y novela* (Sotelo, 2002) son estudios de referencia para abordar el tema, y a ellos me remito como punto de partida para esta nueva incursión. Mi propósito al respecto es centrarme en los tópicos más manidos que se vertieron sobre la novela naturalista desde su llegada a España, habida cuenta de su supervivencia hasta nuestros días: representación fotográfica de la realidad, nivel cero de la escritura, especial interés por los aspectos humanos más sórdidos..., son ideas que desterraron los críticos más sagaces de la época —pienso en "Del naturalismo", de Clarín— y que los estudios especializados han desechado. No obstante, se afianzaron entre los detractores de la novela naturalista y aun entre los que simplemente la contemplaron como objeto sospechoso, y hoy siguen apareciendo en numerosos libros de texto para la educación secundaria —por no hablar de la procelosa red—. En la resaca de la posmodernidad, lo único que ha caído de las definiciones erróneas de naturalismo ha sido la acusación de inmoralidad; por lo demás, la reducción de la novela naturalista a retrato objetivo de la sociedad y observatorio de la prostitución, el alcoholismo y la locura —no se sabe cómo se concilia lo primero con lo segundo— sigue vigente en el imaginario cultural.

Dos aclaraciones más son necesarias antes de entrar en materia. La primera, sobre el distinto valor de las aportaciones críticas en las que se pueden encontrar los tópicos mencionados: entre ellas se hallan las de autores con la finura teórica de un Valera o un Menéndez Pelayo junto con las de otros con bastante menor sagacidad, como Barcia Caballero o Pastor y Aicart. El motivo para considerarlas todas en este trabajo radica no solo en que unas y otras incurren en los mismos lugares comunes, sino también en una razón que ha sabido ver Luis Álvarez-

Castro:[1] precisamente por su falta de pericia retórica, los críticos menos solventes afirman sin embozo aquello que queda convenientemente matizado en los más hábiles. Este hecho es particularmente útil para orientar el trabajo hacia un objetivo más consistente que el de la mera enumeración de clichés vertidos sobre la novela naturalista, o incluso el de entender esos clichés en el contexto del ideario estético de cada crítico —cosa, más que suficientemente hecha en los trabajos citados—. En este marco se entiende la segunda puntualización: se trataría, en definitiva, de escuchar el malestar ideológico que circula bajo las argumentaciones teóricas y estéticas con las que cada crítico se resiste al modelo narrativo del naturalismo y de comprobar de qué modo estas se amoldan a aquel. Los límites que esos idearios estéticos ponen a la representación de la realidad tienen que ver con la negativa a que los aspectos más problemáticos de la vida social salten las bardas de la creación artística y perturben un espacio inmaculado en el que el público burgués ha de encontrar su alimento espiritual. En ese sentido, las teorías estéticas desde las que el naturalismo es denostado sirven tanto para conocer una verdad como para defenderse de otra.

De hecho, es esa actitud defensiva la que hace que los detractores de la narrativa naturalista se percaten con demasiado celo de las sordideces que observan en ellas y, como consecuencia, carguen las tintas al describirlas. En los casos más divertidos, la acumulación de truculencias atribuida a las obras naturalistas acaba caracterizando el texto del propio crítico, que se complace en la enumeración con fruición retórica. Así sucede, por ejemplo, con Juan Pastor y Aicart, que en *La novela moderna. Cartas críticas* regala al lector la siguiente presentación de la novela naturalista:

> Las ardientes cataratas de abrasadora y deslumbrante luz meridiana, que el naturalismo se complace en derramar sobre sus lienzos, solo alumbran descaradas, groseras y nauseabundas escenas de burdel, pilas anatómicas de la Morgue, pútridos estercoleros más inmundos que los de Montfacon, fondos oscuros de lupanares aristocráticos, recortes de escenas canallescas, y dramas a lo Conchard, en cuyo escenario solo gesticulan, hablan y filosofan a su modo como obligados protagonistas, los siete pecados capitales. Jamás se escucha en el círculo tenebroso de la pesada y asfixiante atmósfera el vigoroso aletear con que los anhelos del espíritu pugnan eternamente por desasirse de los lazos de la carne: siempre es la carne manchada de cieno la que enloda y pesa como plomo sobre las voladoras y gigantes alas del alma (Pastor y Aicart, 1886: 49-50).

Refiriéndose a lo que otros habían llamado, más sintéticamente, "retórica del alcantarillado", Pastor y Aicart siembra su obra, publicada para contestar a

1. A él le debo esta reflexión, que Álvarez-Castro aportó durante el intercambio de impresiones posterior a nuestra sesión en el IX Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX.

La cuestión palpitante, de términos tan gráficos como "lodo", "cieno", "podredumbre", "inmundicias", "veneno", "hedor", "gusanera", "hediondeces" o "estercoleros". Con ellos alude a realidades cuya presencia en las novelas naturalistas considera artimaña de sus autores para atraer lectores con facilidad. Esa misma motivación les achaca Valera, más discreto en su descripción de la estrategia naturalista: "El autor apela a lo obsceno, a lo extravagante y a lo escandaloso para ganarse lectores" (Valera, 1887: 127).

Y sin embargo de la supuesta atracción que lo escabroso pudiera ejercer en el público, una de las acusaciones que se les hace a las novelas naturalistas desde las primeras noticias que se tienen de ellas en España es que carecen de interés. El adelgazamiento de la trama que han experimentado estas narraciones, apegadas a un *tranche de vie* en el que prima lo cotidiano y en el que, por tanto, no caben las peripecias propias de la novela de aventuras ni las luchas espirituales que derraman sobre los personajes un dechado de idealidad, propicia el reproche de insignificancia. Así ocurre, por ejemplo, en la reseña más temprana que aparece en España sobre una novela naturalista: el 12 de noviembre de 1858, Pedro Antonio de Alarcón publica en *La Época* un aviso moral de urgencia sobre *Fanny*, novela de Ernest Feydeau, y lo primero que advierte sobre ella es que se trata de una historia sin interés alguno. Para Alarcón, el relato pormenorizado de los detalles de un adulterio, asunto más que conocido por el común de los mortales, carece del empaque épico necesario para interesar al lector, ni mucho menos para enseñarle nada verdaderamente profundo sobre el mundo o el corazón humano. Y como *Fanny*, todas las novelas de la misma laya: ninguna de ellas es capaz de proporcionar a "la pobre alma asfixiada en la estrecha atmósfera moral de nuestro siglo" (Alarcón, 1858) la expansión imaginativa que es exigible a la literatura.

Andado el tiempo, ya en el segundo momento de la polémica sobre el naturalismo, el suscitado por la publicación de *La cuestión palpitante*, Luis Alfonso señalará también el desinterés con que una buena parte de los lectores acoge las novelas naturalistas. En la reseña que publica el 21 de julio de 1884 sobre *La de Bringas*, en *La Época*, el crítico considera la novela pesada, hinchada en torno a un asunto anodino sin "apenas episodio o suceso que altere la monotonía del tema". Con ironía filosa, Alfonso afirma que Galdós ha elaborado toda una *Ilíada* en torno a un argumento que, en realidad, podría cifrarse con holgura en una coplilla que ha escuchado el crítico esos días en Madrid: "Mujer que viste de seda | Sin permitirlo el caudal, | Yo no digo que lo sea... | Pero quizá lo será..." (Alfonso, 1884a).

Pero el problema de la insignificancia no afecta únicamente a *La de Bringas*: empieza en el mismo momento en que Galdós se aparta de sus primeras novelas contemporáneas para iniciar una segunda manera con *La desheredada*. Pese a la plasticidad siempre original del estilo galdosiano, a partir de esta novela, y por influjo de Zola, "los detalles prevalecieron sobre el conjunto; el plan, el argumento, el interés dramático cedieron el campo al análisis, a la descripción y al

inventario", y "la manía de la menudencia y el pormenor, encanto de la escuela naturalista, empezó a causar estragos en Pérez Galdós" (Alfonso, 1884a).

La raíz que esta inanidad de las novelas naturalistas tiene en la filosofía determinista la señala Juan Barcia Caballero en *La cuestión palpitante: cartas amistosas a la Sra. Doña Emilia Pardo Bazán*, libro que publica en 1884 para salir al paso, como miembro de los círculos católicos gallegos, de la polémica originada por la obra de la escritora. Con mayor tino en las reflexiones estéticas del que tuvieron otras aportaciones parecidas, como la de Juan Bautista Pastor y Aicart, Barcia Caballero no desprecia el talento observador de los escritores naturalistas ni niega la fuerza estilística de sus descripciones, pero sí considera que eliminar la libertad humana del experimento narrativo limita tanto la construcción de los personajes como las posibilidades de desarrollar la acción:

> Matando la libertad de acción, [la novela naturalista] suprime de una plumada virtudes y vicios, quedándose solo con actos indiferentes, lo cual, además del error capital que representa, tiene, desde el punto de vista artístico, el gravísimo inconveniente de quitar, convirtiendo a los personajes en maniquíes, la espontaneidad, el vigor, y para decirlo de una vez, la vida a la acción (Barcia Caballero, 1884: 38).

Con los mismos argumentos insiste Marcelino Menéndez Pelayo, en el prólogo a las *Obras completas* de José María de Pereda, en esa relación entre el determinismo y el "escasísimo interés que la mayor parte de estas novelas despierta" (Menéndez Pelayo, 1884: XXVII). El crítico santanderino, cuya lucidez le hace admitir la heterogeneidad de la producción naturalista y la imposibilidad de juzgarla exclusivamente por la obra de Zola, desestima sin embargo la oportunidad de comprender con más profundidad numerosos aspectos del naturalismo, que señala con agudeza para después juzgarlos como insuficiencias estéticas. Así sucede también con Valera, y en concreto con el recurso que, según él, los naturalistas utilizan para disimular la inanidad temática de sus obras: la fuerza del estilo. Citando a Zola, Valera apunta cómo los escritores de la escuela naturalista "buscan la perfección absoluta en la forma", de modo que "la prosa ha llegado así a ser más difícil de hacer que el verso" (Valera, 1887: 69). Lo que podría haberse convertido en un camino crítico que ayudase a comprender el trabajo estilístico, a veces de calado poético (solo hay que recordar lo que Clarín intenta hacer con la prosa de *La Regenta*), que los escritores naturalistas llevan a cabo en sus novelas se queda, sin embargo, en reproche a las artimañas que esos mismos autores, lejos de la sencillez y la espontaneidad que atribuyen a su estilo, usan para compensar el aburrimiento que sus historias causan en el lector.

Hay en todas estas acusaciones de inanidad una resistencia manifiesta a comprender cómo en el relato de la novela naturalista están las huellas de una visión historicista y orgánica de la sociedad. De ahí la perplejidad de estos críticos ante lo que ellos consideran acumulación de detalles nimios, así como la imposibilidad de leer en las descripciones algo más allá de lo anecdótico. Lo único que es-

tos autores pueden reconocer en los pasajes descriptivos, que juzgan demasiado extensos o detallados, es la ilusión de realidad que producen, pero no, en cambio, el trabajo de elaboración simbólica que el escritor ha llevado a cabo para que ambientes y objetos se conviertan en emblema de toda una problemática social e histórica. Este aspecto lo intuye bien Josep Yxart cuando, en su reseña a *La cuestión palpitante*, se apoya en Guy de Maupassant para explicar que Zola hace "concurrir todas las partes de la obra, artísticamente y no naturalmente, a que concreten y hagan visible una idea, quizá un símbolo" (Yxart, 1883). Y también alude a la necesidad de interpretar las relaciones entre acción narrativa, relato y visión social el pintor Leopoldo García Ramón al indicar, hablando sobre *El vientre de París* en la *Revista Contemporánea*, que la imaginación creadora del escritor naturalista está puesta en el seguimiento de "las influencias múltiples, que son las fuentes de los acontecimientos, pues los hechos no se producen por sí solos" (1886: 598).

La ceguera ante esa condición simbólica del relato bloquea cualquier posibilidad de lectura que se remonte por encima de la mera atención a los detalles escabrosos de la novela. Un ejemplo revelador de cómo queda limitada la posibilidad de una interpretación más profunda del relato naturalista se encuentra en *El "Solitario" y su tiempo* (1883), cuando Cánovas del Castillo se da cuenta de que Zola ha hecho coincidir la muerte de Nana con los gritos de la turba que sale a las calles de París para proclamar su adhesión a la causa francesa en el inicio de la guerra francoprusiana. Cánovas apunta entonces una muy breve interpretación sociohistórica de esa coincidencia: "No fue mala idea que el último día de Nana y el de Sedán muy bien podrían andar juntos en el calendario de la Francia de 1870" (Cánovas del Castillo, 1883: 176), pero el fugaz acierto de Cánovas no tiene mayor desarrollo porque enseguida lo corta la queja por la oscura visión del mundo que ha promovido la literatura francesa desde Victor Hugo hasta Zola.

Por lo demás, todo reconocimiento a la fuerza plástica y el poder evocador de las descripciones naturalistas, constante en las críticas al naturalismo, queda siempre obliterado por el tópico de la cámara fotográfica. Con él se argumenta otro de los grandes reproches que se le hace a la narrativa naturalista: su insuficiencia artística. Incluso en las apreciaciones más inteligentes y matizadas sobre el tema aparece esta imagen. Así, por ejemplo, en la carta que Josep Yxart envía a Narcís Oller el 2 de mayo de 1877: pese a su finura y su patente conocimiento de las obras de Zola, que lee con tino, Yxart cae en el uso del cliché consabido a la hora de explicar de qué modo plantea la descripción de los ambientes el padre del naturalismo: "Hay un hombre que por cabeza tiene una máquina fotográfica; esto es todo" (Yxart, como se citó en Cabré, 1997: 17).

Este lugar común va apareciendo en diversos trabajos críticos a lo largo de toda la polémica sobre la novela naturalista: Manuel de la Revilla, por ejemplo, ve en el naturalismo una concepción fotográfica del arte (1879: 174); Urbano González Serrano atribuye a los naturalistas la creencia de que basta "la copia servil de la fotografía" (1881: 82) para crear una novela; Gómez Ortiz advierte a

los naturalistas que no deben limitarse a la "exactitud fotográfica de la cámara oscura" (1882: 4) si quieren que las suyas sean creaciones artísticas; Cánovas del Castillo afirma que "la máquina fotográfica" es el "verdadero ideal de la estética de Zola" (1883: 196); Víctor Balaguer se pregunta si la poética naturalista radica meramente en "fotografiar cuadros al vivo con toda su desnudez" (1884: 386), y para Juan Bautista Pastor y Aicart "el naturalismo reduce su misión artística y literaria a la copia fotográfica de las bajas escenas en que para desgracia de todos sobreabunda la vida moderna" (1886: 49).

El tópico sobre la fotografía va asociado a una comprensión poco matizada de la impersonalidad narrativa y las afirmaciones que el naturalismo más programático había hecho sobre la necesidad de que tanto autor como narrador se retirasen del relato. El naturalismo, afirmará Manuel de la Revilla, "se obstina en ser vulgar y prosaico en la forma, en prescindir de toda idealización artística" (1879: 182). También señala esta falta Urbano González Serrano en "El naturalismo artístico", donde el crítico reconoce que en la tendencia narrativa venida de Francia "hay arte y se produce la belleza", no sin advertir la ingenuidad por la que la nueva escuela, según él, pretende desentenderse de la personalidad artística: "El Naturalismo olvida, ante todo, que la realidad, al representarla el artista, se modifica, merced a la influencia que en el conocimiento y en la expresión tienen el que conoce y el que expresa" (1882: 232).

Quizá era todavía temprano para haber leído "L'expresion personnel", el capítulo de *Le roman expérimental* en el que Zola se mostraba consciente de que la subjetividad del creador se proyecta inevitablemente en su obra, pero el caso es que la idea persiste bien avanzada la polémica, pasados ya bastantes años desde que Clarín, en "Del naturalismo" (*La Diana*, 1882), ha rechazado con argumentos incontrovertibles los tópicos sobre la reproducción fotográfica y la ausencia de subjetividad creadora en el naturalismo (Alas, 1972). No pareció ser suficiente: en *El "Solitario" y su tiempo* Cánovas vuelve a confundir la impersonalidad narrativa con la pretensión de suprimir la personalidad del artista, "lo cual valdría tanto como suprimir las artes" (1883: 196). Más lúcido es Menéndez Pelayo en la introducción a las *Obras completas* de Pereda, donde señala que la definición de arte del propio Zola —"la naturaleza vista a través del temperamento del artista" (1884: xx)— implica una modificación de la realidad operada por ese mismo temperamento. El problema, en este caso, es que Menéndez Pelayo no ve conciencia estética en esa definición, sino una contradicción inconsciente de quien no quiere admitir que esa transformación "arranca de la realidad material esos objetos, y les imprime el sello de otra realidad más alta" (1884: xx). De nuevo surge aquí la resistencia a que esa realidad más elevada resida en la historia social en lugar de hacerlo en una dimensión metafísica, "en la cima de la especulación ontológica" (1884: xxi), según palabras del propio Menéndez Pelayo.

A esta negación del carácter artístico de la novela naturalista se suman los argumentos sobre el destierro de la imaginación, que aparecen desde el estudio

de Gómez Ortiz, según el cual, entre las bases del movimiento, puestas por Flaubert, figura la siguiente consigna: "En nada interviene la imaginación creadora de la poesía" (1882: 3). A su vez, Juan Barcia Caballero considera que "hay más trabajo que inspiración, más habilidad que arte" en Zola, quien en realidad sería un "artesano laborioso que fabrica género para ganarse la vida" (1884: 51). Es esta una visión simplista del nuevo papel que la novela naturalista destina a la imaginación, en la que, en cambio, no cae Juan Valera gracias a una lectura más sagaz del programa zolesco. Los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en efecto, reprochan a Zola su pretensión de que "la imaginación entre en la literatura por poco o por nada" (Valera, 1887: 31), al tiempo que reparan en los aspectos del relato que la hacen irrenunciable —solo de la imaginación puede valerse el escritor para recrear la conciencia de los personajes, por ejemplo— y advierte los espacios que Zola le concede a la imaginación creadora en su programa.

Valera indica, además, la causa por la cual la imaginación ha quedado tan limitada en las novelas naturalistas: el estudio científico de la realidad la ha sustituido como guía del escritor. Los trabajos críticos de los autores mencionados aluden recurrentemente al carácter problemático de esta sustitución, que se aprecia como una interferencia intolerable en el campo del arte. Gómez Ortiz, por ejemplo, entiende que la literatura se haya sumado a la labor colectiva de solucionar los problemas sociales de su época, y que para ello emplee lo que la ciencia sabe sobre el ser humano, pero considera una de las "exageraciones más graves de los naturalistas y una de las profanaciones literarias más imperdonables e impías" su querencia de aplicar la "Introducción al estudio de la Medicina Experimental a la literatura". "El arte —remacha— no puede recoger de la ciencia sus inspiraciones de una manera tan absoluta" (1882: 4).

También Cánovas del Castillo ironiza sobre las pretensiones científicas de la novela naturalista y le niega la condición literaria en virtud de su carácter documental, observando que reducir la novela a documento humano la hace equiparable al estudio histórico o sociológico y, por tanto, innecesaria: para conocer la prostitución, por ejemplo, no hacen falta *Nana* o *Pot-Bouille*, porque ya existe la *Histoire de la prostitution* de Pierre Dufour (Cánovas del Castillo, 1883: 169). Con estas consideraciones de Cánovas coincide Barcia Caballero, quien señala la mayor pertinencia de los estudios médicos a la hora de abordar las cuestiones que la novela naturalista se propone documentar (Barcia Caballero, 1884: 127-129). Ni uno ni otro tienen en cuenta la reflexión que Clarín hace en "Del naturalismo" sobre los efectos específicos que la novela naturalista tiene en el lector precisamente porque es obra de arte y no estudio científico: si la novela aporta algo distinto al tratado médico o sociológico, es porque, gracias a una intensa ilusión de realidad que pulsa los resortes de la sensibilidad del lector, permite que este conozca el caso humano de los protagonistas con un grado de intimidad que la ciencia no produce (Alas, 1972).

Clarín, además, se apercibe de que la función esencial del modelo científico es servir de esquema compositivo del material narrativo, pero sus aportaciones

imprescindibles no van a impedir que las quejas sobre este aspecto continúen. Más irritadas e irónicas, de hecho, son las de Menéndez Pelayo y Valera. El primero, casi airado, se pregunta "cómo llevar con paciencia el que unas veces se asimile el arte con una estadística y otras con una clínica, y se le dé, por única misión, el recoger y coordinar documentos humanos" (Menéndez Pelayo, 1884: XIX). El segundo constata con sorna que "la novela naturalista no es ya novela; es documento humano e investigación zoo-patológica; es una parte, un ramo de la historia natural o de la biología positivista" (Valera, 1887: 11), y lamenta que por esa vía la novela pierda la función de sumergir al lector en la contemplación de la belleza creada por las ficciones:

> En lo antiguo se escribían las novelas para divertir, para ensanchar el corazón, para distraer con bellas ficciones los ánimos que se contristaban con la vulgar y prosaica realidad de la existencia terrena [...]. Ahora es todo lo contrario: el toque, el busilis de la buena novela está en dar un mal rato a cada uno de cuantos la lean; en turbar su digestión, en dañar su higiene, en vencer sus repugnancias y dominar sus ascos, para que sufra con valor, y sin vómito, el espectáculo inmundo de las más espantosas miserias (Valera, 1887: 11-12).

La protesta de Valera apunta a una de las incomodidades que se encuentran bajo las acusaciones de ineficacia moral hechas a la novela experimental: que la luz arrojada por el relato sobre la desgracia y la corrupción social perturba la tranquilidad del *aura mediocritas* burguesa y que, aún más, impide que desde ella el lector se eleve a solazarse en una región de idealidad. En este sentido, es significativo que tanto Cánovas del Castillo como Juan Bautista Pastor y Aicart o Juan Valera insistan en señalar que el lugar adecuado para las revelaciones naturalistas son otros géneros discursivos más apropiados para ellas:

> ¿Por qué han de correr obras tales a cargo de la literatura, ni aun de aquella que toma por asunto las costumbres? Déjese, déjese algo a la especialidad respetable de los médicos higienistas, de los criminalistas, de los empleados de policía, de la estadística, de la administración pública en general, que ellos redactarán muy bien sin duda cuantos informes convengan acerca de las cuestiones o tesis que la pretendida literatura naturalista ha tomado sobre sí ahora (Cánovas del Castillo, 1883: 203).

Valera, por su parte, afirma que no es la novela, sino instituciones como el manicomio, el hospital o la cárcel, las que deben encargarse de abordar los problemas expuestos en los relatos naturalistas. A propósito de los personajes de *L'assomoir*, dicen los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*:

> Tampoco ni Gervasia ni Coupeau interesan a nadie, si bien toda persona caritativa desea que, si es posible, haya los menos personajes de una clase y de otra en la realidad de la vida, procurando, para que no los haya, que se dé educación moral y reli-

> giosa; que el hombre sano y honrado tenga trabajo bien retribuido, y que para el enfermo y vicioso se funden hospicios, cárceles-modelos, hospitales y manicomios (Valera, 1887: 68).

Esta actitud respecto a lo que puede o no entrar en la creación artística encuentra un paralelo en el malestar causado por la llegada de la pobreza a los espacios públicos burgueses, fenómeno que Baudelaire ha plasmado con maestría en "Los ojos de los pobres": el disgusto que la mujer experimenta en ese pequeño poema en prosa ante la presencia de tres harapientos se asemeja bastante al de los críticos que desean desterrar de la novela la conflictividad social. Para ella, la imagen de la pobreza cortocircuita la vivencia complacida de su idilio en el escenario privilegiado del café parisino; en el caso de ellos, la aparición en la novela de los aspectos humanos más problemáticos importuna la posibilidad de "ensanchar el corazón" (Valera, 1887: 11) en el espacio ficcional. Y la petición de que el territorio narrativo se vea libre de presencias estomagantes coincide con el ruego de la amante incomodada a su pareja: "¿No podrías pedir al patrón que los alejara de aquí?" (Baudelaire, 2018: 71).

En sus apreciaciones sobre la novela naturalista, Cánovas del Castillo ofrece un ejemplo claro del tipo de indisposición que los episodios naturalistas crean en un lector que se acerca al texto en busca de su propio placer. Me refiero al pasaje de *El "Solitario" y su tiempo* en el que Cánovas compara el tratamiento del cuerpo en *Nana*, y a "Asamblea general", de Serafín Estébanez Calderón. En este último texto, un tribunal de autoridades en la materia debe decidir si la bailarina Marie-Antoinette Guy-Stéphan merece pertenecer al canon de bailaoras sevillanas, para lo cual se estiman tanto su pericia coreográfica como sus bellezas físicas. Descritos de los pies a la cabeza en un extenso pasaje, los encantos de Marie-Antoniette se enumeran mediante una nutrida serie de alusiones metafóricas que insinúan lo que en la imaginación del lector puede desplegarse a su gusto. "Rara vez se habrá llevado más lejos lo picante que al describir El Solitario las gracias de la rubia bailadora, Mad. Guy Stephan", afirma Cánovas (1883: 196), pero ello no supone reproche alguno:

> A pesar de este diluvio de intencionadas, atrevidas, picarescas frases, con que inunda el cuerpo de la bailadora el sensual y entusiasta Solitario, ¿no es verdad que ni por un instante deja ella de ser tipo artístico y estético? ¿No es cierto que tal pintura ni repugna ni avergüenza? (Cánovas del Castillo, 1883: 196).

No así *Nana*, y es explicable, pues no es posible en ella solazarse con la vista del "tipo artístico" cuando el quehacer de la protagonista no es "alegre vicio siquiera, sino a modo de mal contagioso" (Cánovas del Castillo, 1883: 174). El cuerpo de Nana no es lugar para detener la vista con complacencia, ya que junto con su belleza es necesario mirar la corrupción moral y física que late en él y que acaba por manifestarse en las deformaciones ocasionadas por la viruela. Ya

no es posible el discreto regocijo erótico que ocasiona "Asamblea general". Al contrario, y como dice Barcia Caballero, el de Nana muerta es un cuadro "del cual hay que apartar la vista con horror y el estómago con asco" (1884: 81).

Pero no se trata solo de entretenimiento o de goce estético perturbados. En último término, lo que los críticos idealistas están protegiendo es la posibilidad de mantener el espacio literario expedito para un juego creador en el que la imaginación sostenga una concepción elevada de la humanidad. La del naturalismo, por el contrario, inflige una herida en el narcisismo del hombre decimonónico. Por eso todos estos críticos se duelen de que la comprensión fisiológica del personaje suprima la posibilidad del libre albedrío y rebaje con ello, a sus ojos, la condición humana. Yxart, en su carta a Narcís Oller, le reconoce a Zola un talento indiscutible para producir ilusión de realidad, pero al mismo tiempo no puede menos que exclamar: "¡Qué absurdo, qué incompleto, qué degradante modo de considerar al hombre!" (Yxart, como se citó en Cabré, 1997: 17). En el mismo sentido, Pastor y Aicart exclama: "¡Éramos águilas, y nos vamos convirtiendo en vencejos!" (1886: 135). Y Valera también protesta de esa humillación: "En lo que yo no consiento, no ya la negación, pero ni la duda, es en que soy libre, en que soy responsable, en que llevo la ley moral grabada en el alma" (1887: 6).

A la herida narcisista se le suma en otros casos la advertencia sobre los peligros sociales que implica concebir a un ser humano sin dimensión ideal. En su reseña a *Fanny*, Alarcón se siente aliviado porque "la humanidad en masa no quiere avergonzarse" interesándose en las bajezas de personajes como Roger: "¡Todos juntos significamos algo más grande que el amante de *Fanny*!", exclama, pero al insistir en que las mezquindades de Roger no preocupan al público se alarma considerando la posibilidad opuesta: "¡Lo contrario sería horrible!" (Alarcón, 1858). Víctor Balaguer, por su parte, ve el naturalismo como una "cruzada implacable contra el idealismo" en la que "pudiera haber algo de lo que palpita en el fondo de la guerra social, hecha al que tiene por el que no tiene" (Balaguer, 1884). Y Pastor y Aicart explicita con franqueza sus temores de que el escepticismo instilado por la escuela naturalista lleve a una ruptura social: "¿Quién no tiembla y se acongoja vislumbrando en lo porvenir las sañudas venganzas de tanta muchedumbre sin pan y sin creencias? (1886: 47).

De la herida al ideal humano no están libres ni las argumentaciones de cariz estético que niegan al naturalismo ilusión de realidad, precisamente por obviar la psicológica y espiritual. Así, Gómez Ortiz considera que las obras naturalistas no alcanzan la realidad, puesto que en ellas lo fisiológico triunfa "sin que por un instante la conciencia del hombre se le imponga ni la voluntad lo refrene" (1882: 4). Según Barcia Caballero, el naturalista incurre en un error filosófico al identificar lo real con lo material, ya que "tan reales son las miserias y necesidades del cuerpo, como las pasiones y movimientos del alma" (1883: 25). Cánovas, por su parte, niega a los personajes del naturalismo la condición de "verdaderos hombres", pues están "del todo regidos por el bestial instinto" y "faltos de la fuerza incógnita de la voluntad" (1883: 167).

No obstante, la ilusión de realidad acaba imponiéndose a los críticos por la puerta de atrás, y de ese modo lo delatan las metáforas fisiológicas con las que aluden a los efectos que las narraciones naturalistas causan en el cuerpo del lector. Así, habla Yxart de unas náuseas que deben "entenderse en sentido literal" (Yxart, como se citó en Cabré, 1997: 17) y que también aparecen en Pastor y Aicart (1886: 66), quien aconseja evitar las novelas de Zola para no correr el riesgo de "contaminarse con el contacto de la turba tabernaria y soez que ampara con su ingenio" (1886: 196). De contagio también habla Valera cuando, aludiendo a la protagonista de *Virus de amor*, novela de Adolphe Tabarant, afirma que "la sífilis de Alfonsina casi produce en el lector la sensación de que la enfermedad se le pega" (Valera, 1887: 44). El texto naturalista no solo hace visible el cuerpo, sino que, al parecer, incomoda al crítico haciéndole percibir que él mismo tiene uno.

En efecto, las novelas naturalistas traen a primer término el modo en que el cuerpo y el deseo se imponen a la voluntad, de modo que cuerpo y deseo se constituyen en auténticos actores sociales. Lo ha planteado así Jacques Beyrie al señalar que la noción de determinismo fisiológico fue en realidad una forma torpe de aproximarse a la verdadera intuición zolesca respecto al cuerpo, que en su narrativa se interpreta "desde el punto de vista de un realismo libidinal prefreudiano" (1988: 38). Zola quiso que el estudio de ese factor de la vida colectiva sirviese, con el tiempo, para prevenir los efectos nocivos de esa interferencia. Pero lo cierto es que, lejos de esa posibilidad, cuerpo y deseo se revelan en el naturalismo como una suerte de inconsciente contra el que poco puede la conciencia racional. De ello se dan muy buena cuenta los críticos idealistas, que no gratuitamente insisten en reducir a cieno, basura o miasma la potencia semántica que los cuerpos adquieren en el relato naturalista. De esa forma les es posible bloquear cualquier lectura que elabore alguna clase de saber sobre la agencia del deseo en el mundo social.

Esa actitud explica el punto ciego existente en la interpretación que estos críticos hacen de la novela naturalista, en la que tanto ven bajo "la deslumbrante luz meridiana" que denuncia Pastor y Aicart (1886: 49), pero en la que, sin embargo, nunca perciben el significado de todo lo visto. Si bien la novela naturalista trata el cuerpo como nodo de diversas fuerzas pulsionales y sociales, sus detractores se resisten a verlo más que como desecho insignificante: si no es posible encontrar lo espiritual bajo su superficie, tampoco están dispuestos a hallar lo histórico. Es ilustrativo, a este respecto, que desde la reseña de Alarcón a *Fanny* se esté insistiendo en que, a fin de cuentas, los relatos naturalistas no enseñan nada que no se sepa ya, al tiempo que se los acusa de enseñar demasiado, o dicho sin ambages, de ser pornográficos. Alarcón (1858) los compara a las decoraciones obscenas de Pentápolis; Luis Alfonso sostiene que su éxito ha sido ejemplo para una literatura licenciosa en auge (1884b); Pastor y Aicart habla abiertamente de "pornografismo literario" (1886: 99), y Valera, más perifrástico, considera rasgo esencial del naturalismo "la prolijidad con que, punto por punto y

como peritos y curtidos en la materia, lo describen todo, sin que nada quede en la penumbra ni tenga que desear la menor aclaración el más depravado curioso" (1887: 42).

A despecho de esa total visibilidad, una particular división se presenta en la mirada del crítico, que ve mucho pero no ve nada, que repara con insistencia en lo escabroso, pero no sabe —o no quiere— sustraerlo a su insignificancia proyectándolo hacia un nivel de lectura sociohistórico en el que adquiriría su verdadera profundidad. Tal ejercicio interpretativo supondría comprobar, por ejemplo, que el cuerpo de Nana es un campo en el que batallan distintos intereses sociales, o lo que es lo mismo, descubrir la relación existente entre la miseria social y los hogares burgueses, entre "los amenos jardines, oreadas praderas y espléndidas llanuras de la vida sana" a los que Pastor y Aicart (1886: 112) invita a los novelistas naturalistas y "los manicomios, los hospitales, los burdeles, las casas de corrección, los garitos" (1886: 112) que el mismo crítico les pide abandonar.

Para la crítica idealista, no es tolerable que esas conexiones se revelen en una novela, coto espiritual de un ser humano cuya ley moral se concibe innata, sin etiología alguna. Es necesario, pues, negar capacidad de significación al relato naturalista, expulsar el conflicto social del espacio narrativo y preservar de ese modo la integridad de la experiencia lectora. Con ello, esa parte de la crítica se erige en protectora de la concepción idealista del ser humano y del discurso literario que debe sostenerla, pero pierde una oportunidad preciosa asumida en cambio por Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán o Rafael Altamira: la de mediar entre la mirada del lector, abandonada a una comodidad que le impide reconocer en la superficie de las cosas el rumor subterráneo de la historia social, y la perspectiva de la obra naturalista, que se abre a las múltiples relaciones existentes entre la vida cotidiana, el conflicto social y la marcha de la historia.

Bibliografía

Alarcón, Pedro Antonio de (1858). "*Fanny*. Novela por Mr. Erneste Feydeau". *La Época* (12 de noviembre), p. 3.

Alas, Leopoldo (1972). "Del naturalismo". En: Beser, Sergio (ed.). *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia, pp. 108-149.

Alfonso, Luis (1884a). "*La de Bringas*". *La Época* (21 de julio), p. 1.

— (1884b). "Crónica madrileña. Libros libres". *La Época* (20 de octubre), p. 3.

Altamira, Rafael (2016). *El realismo y la literatura contemporánea*. Ed. de Laureano Bonet. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Balaguer, Víctor (1884). "Carta literaria. Excmo. Sr. D. Eduardo Calcaño". *La Ilustración Española y Americana*, n.º xxiii (22 de junio), pp. 386-387.

Barcia Caballero, Juan (1884). *La cuestión palpitante: cartas amistosas a la Sra. Doña Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Establecimiento Tipográfico del Seminario Conciliar.

Baudelaire, Charles (2018). "Los ojos de los pobres". *El spleen de París*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 70-71.

Beyrie, Jacques (1988). "A propósito del naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo xix". En: Lissorgues, Yvan (ed.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo xix*. Barcelona: Anthropos, pp. 33-46.

Cabré, Rosa (1997). "La preceptiva de Zola i la seva recepció en la crítica positivista: Joan Sardà i Josep Yxart". En: Saillard, Simone; Sotelo, Adolfo (eds.). *Zola y España. Actas del Coloquio Internacional. Lyon (septiembre, 1996)*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 13-28.

Cánovas del Castillo, Antonio (1883). *El Solitario y su tiempo. Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*. Vol. i. Madrid: Imprenta de A. Pérez Budrull.

García Ramón, Leopoldo (1886). "Cartas de París". *Revista Contemporánea*, n.º 63 (julio), pp. 589-599.

Gómez Ortiz, Enrique (1882). "Naturalismo en el arte. Memoria leída en el Ateneo de Madrid por el secretario primero de la sección de Literatura y Bellas Artes". *La América* (28 de enero), pp. 2-4.

González Serrano, Urbano (1881). "Consideraciones sobre el arte y la poesía". En: *Ensayos de crítica y filosofía*. Madrid: Aurelio J. Alaria, Impresor, pp. 55-102.

— (1882). "El naturalismo artístico. La preceptiva de Mr. Emile Zola y la estética moderna". *Revista Hispano-Americana*, año ii, vol. v, pp. 232-250.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1884). "Prólogo de Menéndez Pelayo". En: Pereda, José María de. *Obras completas*. Vol. i. Madrid: Viuda e Hijos de Manuel Tello, pp. v-lxxxii.

Pardo Bazán, Emilia (1989). *La cuestión palpitante*. Ed. de José Manuel Herrán. Barcelona: Anthropos.

Pastor y Aicart, Juan Bautista (1886). *La novela moderna. Cartas críticas*. Alcoy: Francisco Company.

Revilla, Manuel de la (1879). "El naturalismo en el arte". *Revista de España*, n.º 68 (mayo y junio), pp. 163-183.

Valera, Juan (1887). *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

Yxart, Josep (1883). "Libros españoles. *La cuestión palpitante*, por Doña Emilia Pardo Bazán". *La Época* (13 de agosto).

La crítica literaria entre generaciones, géneros y literaturas en *Vida Nueva* (1898-1900)

Patricia McDermott
University of Leeds

1. Introducción

> Un periódico PARA EL PUBLICO, sin compromisos con ningún partido, sin apoyo ni protección declarada u oculta de nadie, sin espíritu de escuela determinada. Un semanario independiente, una tribuna en la que quepan todas las ideas y todas las opiniones en interés de los lectores [...]. Eso es el periódico VIDA NUEVA [...]. Venimos a propagar y defender LO NUEVO, lo que el público ansía, LO MODERNO, lo que en toda Europa es corriente y aquí no llega por vicio de la rutina y la costumbre. Y con esto queda sentado que VIDA NUEVA será, no el periódico de HOY sino el periódico de MAÑANA.

Tal fue el manifiesto del dominical que salió el 12 de junio de 1898, durante el final de las guerras de Cuba y Filipinas, cuya misión era una revolución cultural contra los valores del antiguo régimen de la Restauración, misión ideológica que reiteró su fundador, Eusebio Blasco, en un entorno de "una juventud entusiasta y trabajadora, sinceramente liberal y deseosa de contribuir a la obra del porvenir con la fe y energía que tuvimos nosotros los que en la anterior generación lo sacrificamos todo al progreso y a la libertad de la patria" ("Vida Nueva", 1, 12/6/1898). De la lista de catorce redactores, ocho nacieron en los años cuarenta y cincuenta, y seis en los sesenta; los más jóvenes eran el cofundador, Rodrigo Soriano, y su correligionario Vicente Blasco Ibáñez. La mayoría de los sesenta y cinco colaboradores nombrados nacieron en los cincuenta y sesenta, si bien los más jóvenes, Manuel Bueno y Ramiro de Maeztu, nacieron en los setenta; el más viejo, Juan Valera, nunca llegó a colaborar. Excepto este, Menéndez Pelayo y Núñez de Arce —que tampoco salió—, todos los nombrados eran republicanos y socialistas. El primer número causó sensación por el artículo del viejo jefe socialista Pablo Iglesias, "Aboguemos por la paz", primer artículo pacifista publicado en la prensa nacional, secundado por "La primavera y la guerra" de Blasco Ibáñez, protesta lírica de estilo modernista. La *New York Herald Tribune* saludó

el enfoque pacifista del nuevo periódico: "It is the Voice of Young Spain" (3, 26/6/1898). Sin embargo, José Verdes Montenegro —Zeda (Francisco Fernández Villegas) y él eran los redactores más asiduos en el análisis del estado de la nación y las propuestas de renovación—, en una llamada a la juventud intelectual y artística a dirigir la vida nacional, preguntó: "¿Dónde está la juventud?" (21, 30/10/1898).

El nombre de Dionisio Pérez (Pedro Recio de Tirteafuera) salió en una lista de nuevos colaboradores en el número 4 (3/7/1898) y como director encabezando una lista que incluía al novísimo Juan R. Jiménez en el 77 (26/11/1899). Ya había indicaciones de que era el director en un anuncio de reformas en el número 65 (3/9/1899), reformas que convirtieron *Vida Nueva* en periódico ilustrado con las caricaturas ("Nota de la semana") de Apeles Mestres, la reproducción de cuadros de realismo social bajo el título de "Arte moderno. Pintura de ideas" y fotos de escritores. Publicado en Madrid con distribución provincial, *Vida Nueva* quería ser un periódico nacional que uniera la capital y las regiones, España y América. Con Pérez se revivió la sección "América", inaugurada por Rubén Darío (45, suplemento, 16/4/1899) en su segundo viaje decisivo en la transferencia cultural de América a España, iniciando el primer *boom* de la literatura modernista americana, que tuvo un escaparate en *Vida Nueva*. Dándose cuenta de que la prensa madrileña vivía dentro de una burbuja parlamentaria, inflando las crisis e ignorando las preocupaciones sociales del público nacional, Pérez reforzó las conexiones Madrid-Cataluña y Madrid-Andalucía, y estableció la conexión Madrid-Asturias al abrir sus columnas a los profesores, sociólogos y juristas de filiación krausista de la escuela de Oviedo para "difundir ideas" (78, 3/12/1899) y acostumbrar al lector a materias serias: "Es la *extensión universitaria* llevada a la prensa" ("Nuestros colaboradores. Adolfo Buylla", 79, 10/12/1899). El pedagogo Pérez idealizaba el papel educativo del periódico en el acercamiento entre el intelectual y el pueblo, en la formación de un público educado, a la vez que perseguía el papel del cuarto estado de decir la verdad al poder y formar una conciencia y opinión radicales. Clarín, en un artículo de fondo, "Kulturkampf" (71, 15/10/1899), predicó una guerra cultural contra el catolicismo español. *Vida Nueva* había ampliado los frentes de la guerra cultural luchando por una nueva educación, una nueva Academia, una nueva política, una nueva justicia, una nueva retórica, un nuevo periodismo. Como periódico militante tomó la delantera en la campaña por la revisión del proceso de Montjuïc —impulsada entre bastidores por Pedro Corominas— e inició la campaña contra la corrupción ferroviaria de la Compañía del Norte. El anticlericalismo había sido una nota constante desde el principio y sería responsable de su fin: las denuncias y las consecuencias económicas se multiplicaron en febrero de 1900 y el número 94 del 25 de marzo de ese año fue el último.

El modelo del periodista de *Vida Nueva* como altavoz de la verdad denunciadora antimilitarista y anticlerical había sido Zola, guía espiritual y literario del intelectual radical, que se citaba desde el primer número. En "Letras de moda. A

la juventud" (57, 9/7/1899) se reprodujo la llamada de Zola a la juventud a ser obreros del ideal de una sociedad justa en el siglo xx. Manuel Bueno, reseñando un artículo de *La Plume* (1, 12/6/1898) resumió su mensaje: "Emilio Zola ha exaltado en nuestros corazones la religión del trabajo; ha renovado el sentimiento de la justicia, y ahondando en el materialismo ha extraído los elementos de una estética nueva, que restablece la relación de unos seres con otros...". En uno de los últimos números se reprodujo "Un discurso de Paul Adam" (91, 4/3/1900), en el cual el ex-naturalista-simbolista, presidente de *La Plume*, habló del papel mesiánico del artista, no como héroe único sino como miembro de una sublime comunión de "minorías escogidas", para sacar la conclusión de que "en la escuela del arte [...] lo que a mi juicio se enseña mejor es el comunismo y la fraternidad".

Parece que el viejo naturalismo y el nuevo idealismo eran compañeros de armas a pesar de las apariencias, y las dos vertientes se manifestaban en la creación literaria de *Vida Nueva*. En el segundo número, Verdes Montenegro, con referencia a Benavente y el modernismo en *Madrid Cómico*, había formulado que la única manera de modernizar era asimilarse el espíritu moderno y hacer cada cual su obra ("La golfería intelectual", 2, 19/6/1898). En el nuevo año ("El individualismo en la literatura", 30, 1/1/1899), Zeda celebró las diversas tendencias en el proceso vital de la literatura contemporánea: "Cada generación tiene sus lentes, e interpreta la realidad según la forma y color de sus lentes".

2. La crítica literaria

2.1. Prosa

Por supuesto, los géneros en prosa dominaban en *Vida Nueva*: el artículo literario satírico, cuyo modelo era Larra; el cuento o fábula socio-moral, cuyo modelo era Maupassant (traducido varias veces); y capítulos de novela en serie. Dionisio Pérez publicó dos novelas realistas: *Jesús (Memorias de un jesuita novicio)* y *La Dolorosa*, esta alternada con *Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo* de Galdós —de publicación previa en la *Revista de España* (1870)—. Buscando el imprimátur del viejo campeón liberal, *Vida Nueva* reprodujo por su relevancia actual otros textos galdosianos, como los extractos del episodio nacional *De Oñate a La Granja*, publicados bajo el lema de "Españolerías cargantes". Como ilustración de su misión regeneracionista, se reprodujo *La España negra* del belga Verhaeren y, como documentación de su campaña antimilitarista, las *Impresiones de La Cabaña (Memorias de veintiocho meses)* del joven Ciges Aparicio. Como regalo al lector en la promoción de la literatura americana, se publicó por entregas la novela costumbrista *El Gaucho-Trova* del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz. En una larga crítica, "Un novelista oriental. Eduardo Acevedo Díaz" (65, 3/9/1899), el chileno Pedro Pablo de Figueroa, alabando su

estilo, citó a Zola como "el artista del estilo, cincelador de la frase". Darío en otra crítica, "La novela en América. Eduardo Acevedo Díaz" (81, 24/12/1899), escribió sobre el americanismo del novelista para afirmar su propio gusto católico y ecléctico.

La crítica de la narrativa salía en reseñas largas y breves noticias. El joven B[enito] Delbrouck rechazó en "Plumada. Des-trozos literarios" (86, 28/1/1900) la vieja crítica del *neo* Valbuena en sus "Destrozos" en *Madrid Cómico*, su mala fe con respecto a Balart —"uno de nuestros mejores poetas"— y Galdós —"nuestro primer novelista"—. La buena fe o *parti pris* informaba las críticas de *Vida Nueva* al tratar solamente la obra de colaboradores o autores afiliados. Dando noticia de la publicación de *La Barraca* (19, 16/10/1898) y *Hacia otra España* (23, 13/11/1898), se refirió a Blasco Ibáñez y a Maeztu como "nuestro querido compañero"; en la necrología (50, 21/5/1899) de Macías Picavea se lamentó al "querido colega". En el mismo número Altamira anunció la muerte de Juan Ochoa, joven autor asturiano relacionado con Alas y Palacio Valdés; el siguiente número (51, 28/5/1899) fue un número de homenaje a Castelar, político y escritor, en su muerte. Pero la muerte que más conmovió a la redacción fue la de su joven colaborador Ángel Ganivet. "Invocación al amor divino" (26, 4/12/1898) lamentó la pérdida de un futuro lleno de promesa brillante con la publicación de la última poesía del "poeta de altos vuelos", cuyas *Cartas finlandesas* se habían reseñado con aprecio meses antes ("Libros", 20, 23/10/1898).

Hacia el final de *Vida Nueva*, el canario Ángel Guerra [José de Betancourt], bajo el título genérico "Regionalismo" —"la cuestión es de actualidad, tema preferente de la polémica diaria"—, escribió a favor de las literaturas regionales, señalando la importancia de las lenguas —"dialectos"— para hacer "un examen a la ligera" de la Renaixença catalana y el folklore gallego. En sus comienzos, *Vida Nueva* había querido ampliar la visión cultural y lingüística de sus páginas con la publicación de *Fulls d'Art* (5, 10/7/1898) de Santiago Rusiñol, "ferviente cultivador del '*plus ultra*' y del 'excelsior' en toda materia artística". Publicándolas en catalán como "una lengua española", se enorgullecía "en hacerla oír a todos los que no son sordos a la voz del Alma nacional, a la voz del Alma moderna y a la voz de lo Bello". Al reseñar *Fulls de vida* ("Rusiñol", 25, 27/11/1898), el viejo conservador antimodernista Miquel Badía alabó su realismo delicado, pero expresó reservas —"confusión y extravagancia"— sobre notas de decadentismo.

En la primera época de *Vida Nueva* los autores más promocionados fueron Blasco Ibáñez y el maestro Galdós, y *La Barraca* y *Mendizábal* fueron los acontecimientos literarios. Soriano ("Blasco Ibáñez", 21, 30/10/1898), escribiendo sobre su encarcelamiento, alabó la vida política del valenciano a la vez que su obra literaria (las novelas valencianas). Con la publicación de *La Barraca* al salir de la cárcel, se prologó la reproducción de una de sus "primicias" con una apreciación de la novela; "El tribunal de las aguas" (23, 13/11/1898) fue el clímax de la serie de sus cuentos valencianos publicados anteriormente. Una nota, "La Barraca" (26, 4/12/1898), prometió una crítica de la "obra maestra" que nunca sa-

lió. Anunciando un artículo sobre *Mendizábal* de "nuestro eminente compañero" Galdós, se publicó "Los Episodios Nacionales" (24, 20/11/1898), parte del discurso pronunciado en la recepción de Galdós en la Real Academia por Menéndez Pelayo, una perspectiva general favorable que destacaba *Trafalgar* y el papel de Galdós en la renovación de la novela española. El artículo prometido, "Mendizábal" (25, 27/11/1898), fue una defensa de la redacción contra una crítica negativa de Julio Burell: "Es triste importunidad rebajar las únicas glorias legítimas que tenemos en días de luto y ruina". Otra defensa fue montada por Soriano ("Mendizábal", 31, 8/1/1899), que reiteró el significado nacional de Galdós, contrastando la recepción de Tolstói en Rusia y la de Galdós en España. Delbrouck, en una carta paródica, "Estafeta romántica. Carta de B. Delbrouck a Téstimo" (75, 12/11/1899), ensalzó el arte de copiar la realidad en este Episodio, comentando que el realismo (identificado con el naturalismo) era una importación entendida por muy pocos a cuya cabeza iba Galdós: "Don Benito es realista de los buenos, más *psico* que anatómico". Tolstói fue el ruso más traducido en *Vida Nueva* y Ángel Guerra, en una breve historia de la novelística rusa ("Mis lecturas. Letras rusas", 89, 18/2/1900), señaló la inyección de vigor e ideas transmitida del Norte, vía Francia, en la novela redentora nihilista/mística rusa. Ángel Guerra fue el crítico de más sustancia en la época final de *Vida Nueva* e hizo el estudio más largo y serio sobre "Galdós" (88, 11/2/1900). Su devoto canariense enfocó a su maestro en su contexto histórico como hombre de la Revolución del 68, verdadero renovador literario entre contemporáneos limitados, para terminar analizando su realismo humano y su estilo, que reflejaba las cosas "tal y como son".

La última crítica de Ángel Guerra, "De arte. José Navarrete" (90, 25/2/1900), intentó rescatar del silencio injusto la novela íntima *María de los Ángeles*. En tributo de admiración a "Palacio Valdés" (68, 24/9/1899), la redacción había llamado la atención a la publicación por la Biblioteca Mignon de dos de sus obras, lamentando la falta de popularidad en España de uno de los mejores novelistas, admirado en el extranjero. Delbrouck salió en defensa de los viejos novelistas rompiendo una lanza en favor de la literatura cervantina de Valera. En "Plumada. Para D. Juan Valera" (59, 23/7/1899) citó a Clarín en su vituperación modernista y a Mariano de Cavia en su elogio de *Morsamor* para evidenciar una alianza crítica entre gente joven y gente vieja. Iniciando la serie "Los viejos que trabajan", para dar ejemplo a los jóvenes de viejos que producían nuevas obras, el viejo Estévanez retrató al krausista "Eduardo Benot" (69, 1/10/1899) y Dionisio Pérez retrató "al admirable escritor de cuentos" "Nicolás Estévanez" (80, 17/12/1899), alabando su estilo castizo prerromántico de la picaresca. Una nota de "Libros" (72, 22/10/1899) sobre *Neurosis* del joven José del Cuéllar había lamentado la tristeza del erotismo de la juventud moderna en contraste con la alegría de *La Celestina* y *La lozana andaluza*.

Paralela a la serie de los viejos se inició una galería de los jóvenes, empezando con "Literatura joven. Martínez Sierra" (74, 5/11/1899). Ya se había salu-

dado la llegada del novísimo autor de *El poema del trabajo* en una nota (46, 23/4/1899) que reconocía en el adolescente Gregorio Martínez Sierra su potencial artístico y lo animaba a seguir; el elogio de la obra en el retrato fue más reservado. La presentación de "Ramón del Valle-Inclán" (78, 3/12/1899) por el joven asturiano Pedro González Blanco fue un panegírico de "la figura del representante más genuino de la nueva religión del arte [...]. Un arte revolucionario que tiene como lema de su bandera la destrucción de las escuelas, de las teorías absolutas y de los prejuicios miopes. Un arte exquisito de la forma...". Esta crítica de criterio modernista, junto con el retrato de Juan R. Jiménez, haría que este número fuera el más notable con respecto a los jóvenes. El último que salió en la serie fue "Ramiro de Maeztu" (88, 11/2/1900), cuya firma se hizo famosa en *Vida Nueva*: "verdaderamente joven [...] uno de los poquísimos, de los contados que hacen tener fe en la generación que ahora comienza a luchar". Se le celebró por su vigorosa originalidad y su plétora de ideas nuevas. Maeztu podría ser el autor de "La Pardo en París. Plumas inútiles" (46, 23/4/1899), quien rechazó a todos los escritores españoles con la excepción de Galdós y reclamó a escritores de una nueva España de la industria y el comercio. En el mismo número del retrato de Maeztu en un artículo sobre "La Bohemia", el joven catalán Eduardo Marquina rechazó la bohemia en una llamada a los literatos a dejarla para luchar en el mundo real. El debate entre el arte social y el arte estético entró en la crítica narrativa de *Vida Nueva* y los protagonistas no siempre se podían encasillar por la edad.

2.1.1. Poesía

"¡Oh, patria!" fue el lamento de *Vida Nueva* (8, 31/7/1898) con respecto a la falta de poetas elegíacos en la España del Desastre, citando como ejemplos históricos a Espronceda y Leopardi. Una traducción de "A Italia" salió en el mismo número y, bajo el lema de "Letras pasadas de moda", "A la patria (Elegía)" de Espronceda había salido en el número anterior (7, 24/7/1898). En el mismo número (31, 8/1/1899) en el que Manuel Reina expresó su admiración por Victor Hugo, poeta político, Sinesio Delgado preguntó en verso: "¿Y los poetas?", bien que Blasco había publicado su triste profecía "La patria" (20, 23/10/1898), y "Un Poeta (¿Blasco?), un soneto, ¡Patria!" (23, 13/11/1898), que era una llamada a la acción tras la derrota. Desde el principio la poesía socio-política salía en todos los números al lado de la lírica romántica, premodernista o modernista: hélice doble de la creación poética en el periódico y en individuos (como en el caso de Juan Ramón Jiménez). En el primer número (1, 12/6/1898) José Jurado de la Parra, discípulo de Campoamor, y Vicente Colorado publicaron sendos poemas "Ética en la política" y "Ley moral" al lado de los rivales andaluces Arturo Reyes y Salvador Rueda, con "La fuente y el caminante", de exotismo árabe, y "Bandadas", poema parnasiano-simbolista. La primera crítica de la poesía salió en el primer número en forma poética: el saludo en verso de Emilio Ferrari "A Ricardo Gil

(al recibir su obra 'La caja de música')". La evocación del mundo poético simbolista premodernista y la proclamación de su entrega "en el sagrario oculto al egoísmo celestial del arte" por el futuro académico antimodernista Ferrari sorprende. José Cintora, en "¿Académico Ferrari?" (25, 27/11/1898), negó el mérito literario de tal elección y la calidad poética de Pedro Abelardo. En el primer número se publicó "Resabios de vino" de Campoamor, el único de los poetas mayores que recibió atención crítica. Se reprodujo una crítica del hispanista ruso-francés Boris de Tannenberg ([*sic*] Tarmenburg), "Campoamor" (38, 26/2/1899), que trazó su reacción contra el romanticismo y su propagación del arte por la idea en lugar del arte por el arte.

Aparte de un comentario sobre los sonetos esculpidos y el lenguaje varonil de Vicente Colorado ("Unamuno dibujante", 73, 29/10/1899), bajo la dirección de Dionisio Pérez se promocionaba a poetas americanos y regionales, y a los nuevos poetas conectados con *Vida Nueva*. Maeztu, en la reseña "Un poeta. Lejanías. D.F.A. Icaza" (50, 21/5/1899), experimentó al "visionario fortísimo" en su lectura del poeta mexicano, y Corominas saludó la llegada literaria de Vicente Medina, autor de *Aires murcianos*, en una reseña de "La canción triste" (61, 6/8/1899). El director andaluz llamó la atención a poetas andaluces. En "Andaluces jóvenes. Muchas" (77, 26/11/1899), tras una mención inicial del "verdadero poeta" Villaespesa, dio breves noticias del discípulo de Rueda Julio Pellicer (*Tierra andaluza*) y de Joaquín Alcaide de Zafra (*Trébol*). En "Escritores nuevos. Juan R. Jiménez" (78, 3/12/1899) pintó un retrato más amplio del casi niño en cuya poesía percibía "aleteos de un alma grande" en el renacimiento que se preparaba. Juan Ramón fue el joven poeta más publicado en *Vida Nueva* con poemas a lo Espronceda ("Los amantes del miserable"), poemas modernistas ("El cisne") y traducciones del francés de Ibsen. Su canción de un reo de muerte "¡Dichoso!" fue una intervención poética en la campaña de Montjuïc y no sorprende en aquel entonces la presentación de Jiménez como poeta social: "Glosa las tristezas de los menesterosos, de los explotados, de los perseguidos y los humildes, no con lamentos femeninos, sino con impulsos de arrebatada ira, cerrando el puño y alzándolo amenazador al cielo de donde no nos ha venido ni vendrá nunca la justicia". En el nuevo siglo el argentino Luis Berisso, traductor de *Belkiss* de Eugenio de Castro, ensalzó la poesía modernista en "A través de un poema. 'Castalia bárbara'. El poeta y la obra" (84, 14/1/1900), un análisis de la definición del arte por el arte del argentino-boliviano Jaymes Freire. En "Crónica literaria, 'Tardes grises' por Don José Durbán Orozco" (84, 14/1/1900), el viejo Zeda valoró al poeta joven según un criterio geográfico-meteorológico: discutiendo el fenómeno de la poesía y la canción tristes en la tierra del sol (Andalucía), elogió la obra del poeta que cantaba como uno del norte. En "Literatura joven. Prólogo al libro 'Tierra andaluza' de Julio Pellicer" (85, 21/1/1900) se reprodujo el prólogo de Salvador Rueda en el cual el maestro subrayó la independencia de su discípulo y alabó su nativismo auténtico en contra de lo falso parisiense.

La reseña del multifacético Maeztu, "Un poeta joven. Odas por E. Marquina" (86, 28/1/1900), enfocó la atención en la literatura catalana, dando un ejemplo de la nueva crítica que proyectaba la subjetividad del lector en su recepción de la obra. Observando la serenidad del poeta y su métrica, contrastó sus propios sentimientos para con la mujer y propuso la poesía que él escribiría: sentimientos fuertes en ritmos intensos. Eduardo Marquina escribió una crítica de la obra poética de Apeles Mestres, "Un poeta catalán (Poemas de mar, de Apeles Mestres)" (92, 11/3/1900). Su identificación poética del poeta acuñó una definición del simbolismo peninsular que sería propagado por los poetas modernistas de *Helios*: "Es el cantor de las reconditeces y el idealizador de las bellezas minucias [...] liba la miel de su exquisita poesía en el misterio de la vida interior de todo lo que existe". Estimando las historias trágicas de *Poemas de mar*, profundamente humanas por ser populares, propuso el ejemplo de Apeles Mestres a los jóvenes poetas "que tal vez se apartan demasiado de la tierra, ansiando aparecer modernos y europeos". Sería un simbolismo humanista nativo. En el mismo número, Tomás Orts-Ramos reconoció al italiano Gabriele d'Annunzio como la encarnación de la aspiración redentora a la poesía pura del artista moderno. En el penúltimo número, retornando a Campoamor, Salvador Rueda llevó al colmo la crítica subjetiva en "Cabeza de nácar" (93, 8/3/1900): apreciando al "viejo consagrado" como poeta de la luz de la luna, sutil colorista y simbolista, Rueda fue autoconsciente de crear un poeta-fantasía: "Creo ver, cuando leyendo a Campoamor cierro los ojos para soñar, que sus poesías se convierten en un lago poblado por cisnes, los cuales van nadando por medio de rizos y círculos de plata. Todo en su poesía es de ópalo nebuloso y fantástico, de nácar suave y tenue". Una poética muy distinta de la de "Resabios de vino": de 1898 a 1900 se detecta en la evolución de la crítica poética que la estética iba triunfando.

2.1.2. Teatro

Había poesías y cuentos en todos los números de *Vida Nueva*, pero solo un texto dramático, el cuadro primero de la comedia *Fidelidad* de Delbrouck, presentado en la serie de "Escritores jóvenes" como un conocido de los lectores. Como el teatro es el arte más social, no es de sorprender que el tema se tratara con preferencia en la crítica del periódico cuyo primer director, Eusebio Blasco, era dramaturgo. Este debe de ser V. N., el autor de "Conversaciones teatrales", que salían paralelas a "La Farándula (Anécdotas teatrales)", anécdotas de la historia del teatro nacional. La crítica teatral tocaba obras, autores, actores, críticos y el teatro, cuya reforma era misión cultural prioritaria. *Vida Nueva* hacía una campaña en contra del género chico a favor de un teatro de arte, y V. N. denunció las sandeces del género chico y formuló la relación entre teatro y política: "El género chico explica la patria chica que sufre España" ("Los teatros en Madrid", 18, 9/10/1898). En la muerte de Tamayo, el viejo Jacinto Octavio Picón declaró la veneración de todos ("Tamayo", 3, 26/6/1898), pero viejos y jóvenes buscaban

otras direcciones para la regeneración del teatro. El joven Verdes Montenegro, diferenciando entre un arte de masas y uno de élites, atacó el género chico y preconizó un "teatro de altura" ("Literatura di camera", 9, 7/8/1898). El viejo Blasco, anunciando un género vanguardista del siglo xx, propuso el *guignol* como el verdadero teatro ("El gran teatro", 17, 2/10/1898). Benavente, en su única y enigmática salida en *Vida Nueva*, "Teatro artístico" (31, 8/1/1899), preguntó: "¿Que sin arte y sin literatura se puede ser autor dramático? Exacto. ¿Que el don teatral es un don aparte del [...] don artístico? ¡Mentira!". Se dejaba al lector interpretar el significado de "artístico". En "Teatro libre" (32, 15/1/1899), *Vida Nueva* se asoció a la campaña para un Teatro Libre en Madrid y se reprodujo un extracto del prólogo de *La femme de Tartarin* (1887) de Antoine para probar que el Teatro Libre, lejos de ser el refugio del arte naturalista, o inmoral, era un refugio de la poesía francesa.

Que los críticos estaban al tanto del teatro en el extranjero se ve en las críticas de obras españolas y extranjeras. Zeda, en su reseña "Los Caballos" (34, 29/1/1899), alabó "la alteza moral del pensamiento" en la trilogía sobre el anarquismo de Sellés y recomendó el drama alegórico como un camino que seguir. Señaló la tradición española (los autos) y la moderna europea (referenciando a Ibsen, Bjornson, Sudermann, Hauptmann, Erik). La importancia de influencias y modas extranjeras se ve en la atención prestada a la recepción en Madrid del teatro musical de Wagner y el poético de Rostand. Ignacio Florián escribió sobre la manía wagneriana y la recepción con reservas de la *Walkyria* en el Teatro Real ("El wagnerismo en España", 30, 1/1/1899). Menéndez Pelayo contribuyó con una larga perspectiva general en "Wagner" (31, 8/1/1899), subrayando el significado histórico de su revolución en la estética dramática y musical. En el mismo número se recomendó un libro de Soriano, *La Walkyria en Bayreuth*, al cual Corominas respondió en "El barroquismo en la música" (42, 26/3/1899), al distinguir tres etapas en la recepción de Wagner en Europa y en España. Respecto al estreno en Madrid, una crítica negativa anónima, "Estreno de la Walkyria" (33, 22/1/1899), salió en el mismo número en el que Félix Borrell afirmó la importancia de los buenos cantantes y directores musicales para el éxito de la ópera ("Cómo debía representarse la Walkyria"). Eduardo L. Chavarri elogió este artículo al analizar el concepto de la tragedia de Wagner y la reacción a su obra, defendiéndole de la acusación de "degenerado" ("¡Pues Walkyricemos!", 35, 5/2/1899). En el mismo número salió un reportaje de Soriano sobre el triunfo de *Cyrano de Bergerac* en su estreno en el Español ("Cyrano en 'Vida Nueva'"). En una crítica "Cyrano de Bergerac" (36, 12/2/1899), Zeda alabó la traducción y el montaje en un elogio de la poesía de la pieza y la encarnación del ideal poético francés en Cyrano: "La poesía es, ha sido y será siempre una gran fuerza en el teatro". Se encontró un ejemplo nacional del teatro poético deseado en "El arte catalán. 'L'Alegria que passa'" (40, 12/3/1900). La crítica de J. Torrendell parece ser las impresiones de lectura de la pieza lírica de Rusiñol, la recepción entusiasta de un amante del arte, "el placer más intenso, la quinta esencia de la vida", que confe-

só: "me ha embriagado". En el número siguiente Maeztu sorprendió como crítico en "'The Twe[l]fth Night' en la Comedia" (41, 19/3/1900), vituperando a los actores que destrozaban las bellezas de la prosa de Benavente y la magia de su *Cuento de amor*. La crítica de estilos inadecuados de representación era queja constante y no limitada a actores españoles. Blasco, al reproducir una entrevista inglesa con Ibsen ("Habla Ibsen", 8, 31/7/1898), había atribuido la popularidad de Ibsen en España a una tendencia hacia el idealismo compartida. Una traducción de la crítica por Auguste Desmoineaux, "El nuevo drama de Ibsen" (92, 11/3/1900), de *Después de muertos resucitaremos*, elogiaría su "belleza grandiosa" e "intensa poesía". Corominas, "Las tragedias del Norte. A Teresa Marianini" (48, 7/5/1899), criticó a la actriz en el papel de Nora por la pasión que desfiguraba la espiritualidad original de Ibsen. Contrastando la respuesta a la muerte en el norte —concentración interna— y el sur —manifestación externa—, Corominas juzgó que el público español de Echegaray y Dicenta no estaba preparado para Ibsen. Zeda, en una crónica comentando la recepción de Marianini en la Comedia ("La compañía italiana", 53, 11/6/1899), atribuyó su popularidad al color subido de muchas de las piezas representadas —en italiano—, entendidas solo por los gestos, y comparó lo que se permitía a autores españoles y lo permitido en obras extranjeras.

Se reprodujo de *La España Artística* un artículo de Vicente Colorado, "La crítica y el teatro" (71, 15/10/1899), como prólogo de una campaña en *Vida Nueva* de "moralización literaria" y de combate contra la invasión extranjera de traducciones y adaptaciones. Reveló la inmoralidad y el caciquismo —"el arreglito"— en la relación entre, por un lado, el director de escena, el primer actor y el empresario, y, por otro lado, el crítico, en particular el crítico-autor dramático, que forzaba el abandono del teatro por verdaderos dramaturgos y la producción de traducciones y espectáculos. Sugirió como remedio la separación de la crítica y la autoría para que los críticos luchasen por un teatro español mejor. En artículos siguientes Colorado prestó atención al actor. Puso en evidencia el divorcio entre la prensa y la realidad teatral al criticar el traslado de Rosario Pino, con sus aptitudes para el género chico, a la Comedia para ser primera actriz en "las obras inmortales" de Ayala y Tamayo y Baus, que para él sería la ruina de la comedia grande ("Muebles chapeados", 73, 29/10/1899). En "Nuestros actores" (75, 12/11/1899) atribuyó el fracaso del *Tenorio* en la Comedia al actor español, ignorante en las tradiciones literarias y lingüísticas, para atacar al actor-empresario Emilio Tuiller, "actor parlamentario". Delbrouck ("Plumada", 82, 31/12/1899) atribuyó la crisis del drama serio (que incluía a Galdós y Clarín) a la falta de cultura y sentimiento estético del público, que le distanciaba del autor. Saludando la aparición del Teatro Artístico, aplaudió a sus iniciadores Benavente y Valle-Inclán en su misión de hacer desaparecer la divergencia entre autor y público, en la esperanza de una nueva era de prosperidad para la literatura dramática en decadencia. Martínez Sierra, "Impresiones de arte: Ama et fac" (76, 19/11/1899), había publicado el credo estético que informaría su futura carrera

dramática: que la obra de arte, particularmente la dramática, era una obra de amor que daba una lección estética. Y pregunta: "¿Que enseña la obra de arte al hombre que contempla su belleza? La grandeza del arte y su propia belleza: nada más". Su futuro compañero en la empresa modernista de *Helios* Juan R. Jiménez mandó desde Sevilla una primera muestra de la crítica subjetiva que sería típica de la futura revista. "Rejas de oro. Impresiones" (87, 4/2/1900) fue un análisis de sus sentimientos al leer la obra dramática de su amigo Timoteo Orbe, sobre el tema predilecto del amor y el idealismo frente a la sociedad materialista. Francisco González Díaz, en un elogio de *Los ciegos* de Maeterlinck ("Teatro de ideas", 84, 14/1/1900), había ensalzado el simbolismo que triunfaría con los de *Helios*. Reconociendo que tal teatro tenía un público minoritario de intelectuales refinados y una falta de actores-psicólogos capaces de representarlo, terminó proclamando: "Quinto cielo del arte es la dramaturgia novísima con sus diversas tendencias místicas, simbólicas, docentes...".

En el mismo número, Cristóbal de Castro, "Mirando al porvenir. El teatro y los jóvenes" (84, 14/1/1900), hizo un comentario sobre el lamento de los viejos maestros (Menéndez Pelayo, Clarín, Galdós, Sellés, Picón, Palacio Valdés, Pardo Bazán) acerca de que la literatura había muerto convertida en periodismo. En cuanto al teatro del género chico, de traducciones y adaptaciones, Castro detectó a un público "que quiere y pide emoción por dentro", y urgió a los jóvenes a que asaltaran al teatro con nuevas obras buenas. En una de sus crónicas, "De Jueves a Jueves" (85, 21/1/1900), comentó la suspensión los viernes por el escándalo de las abonadas de *¡Pobres hijos!* de Eusebio Blasco, pieza en su opinión bien escrita pero anacrónica. En yuxtaposición, expresó reservas con respecto a *El Patio* de los jóvenes hermanos Quintero, con la salvedad de que merecían las simpatías de los jóvenes por ser ejemplo de la juventud trabajadora: "Su labor constante es el más categórico mentís a los vejestuarios que nos niegan el agua y el fuego, y se erigen en Isaías, protestas agoreras de la destrucción de España".

3. Conclusión

En los últimos números Castro escribió dos artículos bajo el título "Viejos y jóvenes". El primero, "A propósito de la Academia" (91, 4/3/1900), expresó el rechazo del anticuado Ateneo por la mítica juventud bohemia. El segundo, "Algo sobre la Academia" (93, 18/3/1900), criticó la falta de ayuda económica por la Real Academia a los jóvenes escritores, "todos hambrientos". Reunió una interesante lista de jóvenes (Maeztu, Marquina, Benavente, Aquinas, Durbán Orozco, Rovira, Bello, Catarineu, Brines, Medina, Cuéllar, Bueno, Baroja, Llanas Aguilaniedo) frente a los viejos ya académicos (Campoamor, Galdós, Valera, Picón, Menéndez Pelayo, Pereda, Sellés, Fernanflor). Afirmando que no se trataba de una lucha contra los viejos, sino de los derechos de los jóvenes, preguntó cuándo la Academia iba a cumplir su estatuto de "ayudar a los que se dedican a

trabajos literarios". Propuso unos concursos para la creación y la editorial literarias que harían que la Academia fuera "una corporación activa, viviente, simpática, patriótica"; hasta entonces la juventud despreciaría su "divisa mentirosa".

La campaña anti-Academia era una constante en las propuestas de renovación intelectual, literaria y artística del periódico. En uno de los últimos números de *Vida Nueva* (89, 18/2/1900), escribiendo sobre la prensa en la serie "Los elementos para nuestra renovación", Pedro Dorado citó a Moret: "La prensa es, en último extremo, la expresión más gráfica, si no la más completa, del estado moral e intelectual de un país". *Vida Nueva* es el documento más valioso de las fuerzas vivas radicales durante y después de la guerra colonial en el proceso dinámico de reacción y reajuste ante la actualidad de unas generaciones juntas, dinámica que incluía la evolución literaria del naturalismo al simbolismo en la creación y la crítica. Su director terminó el retrato de Juan Ramón Jiménez con una profecía: "La juventud, a la que se suponía muerta, revive llena de energía; dispersa estaba en las provincias y comienza a congregarse en una tan amplia tribuna como ésta de *Vida Nueva*. Éramos unos cuantos y comenzamos a ser legión. Venceremos". Efectivamente, en las páginas del periódico Juan Ramón conoció a Gregorio Martínez Sierra y Pedro González Blanco, sus colaboradores en la futura empresa de *Helios* (1903-1904), revista del modernismo español triunfante que propagaría el simbolismo poético y los ideales sociales de *Vida Nueva*. El periódico no de hoy sino de mañana fue de veras epílogo del siglo XIX y prólogo del siglo XX.

Nota: Estudié *Vida Nueva*, mi fuente primaria, por primera vez en 1963. Al presentar la propuesta de artículo, no tenía noticia de la tesis de José Bernardo San Juan (*Estudio de la revista Vida Nueva [1898-1900] y descripción de la crítica literaria en sus páginas*), que no he podido consultar.

Carlos Coello resucita a Cervantes

Juan Molina Porras
Real Sociedad Menéndez Pelayo

En los *Cuentos inverosímiles* (1878)[1] de Carlos Coello,[2] una colección de cuentos de literatura fantástica que contiene algún título interesante como "El café", "Hombres y animales" o "Tierra-Tragona", aparece "El nuevo Lázaro", una narración que difícilmente podemos clasificar como cuento. Especialmente por su extensión, ya que abarca desde la página 269 hasta la 564. Es decir, 295 páginas, dimensión que acerca el título a la novela corta. Quizá por ello desapareció en la edición de 1890. Me detendré en él porque, como se verá, el relato bien podría incluirse entre los textos de crítica literaria.

Como es poco conocido, lo resumiré brevemente. Un farmacéutico catalán que ejerce en la ciudad de Reus y cuyo nombre es don Cucufate Miralpux crea un bálsamo que puede resucitar a los muertos. Después de pensarlo mucho, decide volver a la vida a Miguel de Cervantes, pero lo hará en un congreso cervantino para dar publicidad a su invento. El lector también asistirá al mismo y será informado de las extravagantes y risibles ponencias que en él se dicten. Don Cucufate hará su propuesta y todos los asistentes se trasladarán a la Iglesia de la Trinidad, donde están enterrados don Miguel y su hija. Vuelto a la vida el gran novelista, sus primeras palabras serán: "¡Catalina!... ¡Catalina! ¿Volvió ya de Nápoles el señor conde de Lemos? Dame el *Persiles*" (Coello, 1878: 362). Comienza para Cervantes una nueva vida en el siglo XIX. Como era de esperar es recibido con todos los honores por las autoridades y el pueblo. Los nobles se pelean por tenerlo entre sus invitados y cenará en las mejores mansiones de Madrid. Hasta los reyes lo reciben y, por supuesto, la crítica recibe con parabienes sus nuevas novelas y son grandes éxitos. Don Cucufate se convertirá en su prós-

1. La antología fue publicada en Madrid por la Biblioteca Perojo.

2. Carlos Coello de Portugal (1850-1888), perteneciente a una noble familia, siguió los estudios de Derecho, aunque desde joven se sintió muy atraído por la literatura. Como tantos escritores de la época, colaboró en la prensa (*El Mundo Ilustrado*, *Blanco y Negro* o *La Ilustración Española*), y escribió obras de teatro (*Roque Guinart*, *La monja alférez* o *La mujer del César*) y libretos de zarzuelas (*De Madrid a Biarritz*). Si bien en su época tenía cierta fama, su muerte temprana hizo que su obra cayera en el olvido. Hoy se le cita por su libro de relatos *Cuentos inverosímiles*, pero pocos investigadores lo analizan. Yo mismo le dediqué algunas páginas en mi tesis, *El cuento fantástico en la España del realismo (1868-1900)*, y Rebeca Martín ha estudiado su obra en el artículo "Tradicionalismo e inverosimilitud: los cuentos de Carlos Coello".

pero editor y le insta a que no pare de escribir. Pero con el paso del tiempo las ventas decaen y el farmacéutico busca autores más populares y de más fácil lectura. La historia de Cervantes se repite. En esta ocasión, no viajará a Roma sino a París. La mujer con la que se casa solo sabe coquetear y derrochar el dinero en ropa.[3] Como en el siglo XVI y XVII, sus obras de teatro no tendrán una buena acogida y abandonará las tablas. Aunque tiene la suerte de que se le nombre consejero de Estado, fracasa en la política porque no es buen orador. Desengañado, participará en un conflicto contra Gran Bretaña y sufrirá prisión en Gibraltar. Acabará pobre y olvidado, pero tras su muerte se le rendirán todos los honores.

Coello, que usa sus relatos con fines moralizadores, en esta ocasión dará diversas lecciones de crítica literaria, siempre en un tono humorístico y desenfadado. En un primer momento son los congresos literarios los que reciben sus pullas. La mofa de los estudios sobre *El Quijote* es clara y evidente y Coello no repara en ridiculizar a los investigadores. Así, para un clérigo, don Miguel no es un genio sino un santo. En su vida no se descubre pecado alguno ni tampoco un mal pensamiento. Para defender su tesis está escribiendo un tomazo de seiscientas páginas con el nombre de *El casto Miguel.* La Iglesia debe tomarse en serio su canonización, pero mientras se lleva a cabo su proposición, sugiere nombrarlo Papa Poético. Por su parte, el sabio Castelarito mantiene que en *El Quijote* se compendian todos los saberes. Todo puede aprenderse en él y debe ser el libro de texto "en todas las universidades de España y para todas las asignaturas que dicen que se enseñan en ellas" (Coello, 1878: 306-307). Con él se puede aprender derecho, filosofía, administración pública y varias lenguas, entre ellas, el vasco, a partir del duelo con el vizcaíno. Un crítico considera que las erratas y errores son muestras de la humildad de su autor que voluntariamente no quiso hacer una obra perfecta. Otro, aún más atrevido, expone que es una historia filosófica-crítica-simbólica-profética-cósmica de la humanidad. El lugar de la Mancha es el globo terráqueo en el que habitamos. Buena muestra del desquiciamiento de sus análisis son las siguientes palabras:

> El Calvario puede situarse en el terreno que ocupan los molinos de viento, calvo y pelado como casi todo en la Mancha; y las aspas de los dichos molinos cualquiera las toma por cruces, a cierta distancia y con un poco de buena fe. La lanzada que contra una de las aspas asesta Don Quijote, alude a la de Longinos en el costado del Salvador; y Don Quijote, al caer por tierra, deja comprender que el cruel hebreo ha caído en los quintos infiernos, sin duda alguna. El vizcaíno es Nerón, que persigue a los cristianos, y el discurso a los cabreros es la predicación del Evangelio (Coello, 1878: 319).

3. "El nuevo Lázaro", obra de un narrador bastante conservador, está lleno de opiniones machistas. Por ejemplo, las mujeres se mueren por participar en el citado congreso cervantino, pero no saben quién es el autor al que se dedica. Su interés es la mera curiosidad y el cotilleo.

A qué seguir con las parodias de Coello de las ponencias del cervantino congreso si muchas veces la realidad supera a estas ficciones.

Sin embargo, Coello no dejará de proponer su propia lectura de la gran novela. Sus opiniones, con las que podríamos estar de acuerdo, las pone en boca de un desconocido asistente que toma la palabra, no por sus grandes conocimientos, sino regido por el sentido común. Entre las ideas más destacadas se pueden señalar que:

> [...] diríase que es el *Quijote* un libro tan hermoso que obliga al mundo entero a prendarse y enamorarse de él, y que todo el mundo hace por el *Quijote* locuras de enamorado. Sabido es que los enamorados ni vislumbran las imperfecciones del objeto de su amor; es más, que un lunar los embelesa; una nariz respingona los vuelve locos (Coello, 1878: 329-330).

Nuestro autor, además, bien sabía que sin el auxilio de los lectores el relato no existe, "se hacen sus colaboradores inconscientes y constantes, y suponen en él cosas que ni pensó en decir, cosas que caben en su obra como en todo lienzo caben más figuras y detalles que lo trazado por el artista" (Coello, 1878: 333). Y, por supuesto, considera que es una obra contradictoria, porque "inútil es negar que la incomparable novela de Cervantes tiene un fondo tan amargo y melancólico, como amena y regocijada la forma" (Coello, 1878: 327). Por si había dudas sobre la visión que de la obra maestra de la narrativa tiene Coello, cuando ya vivo se le pregunta por el sentido de su novela, el propio Cervantes dirá: "No entiendo bien qué intención oculta puede suponerse en un libro tan llano y sencillo como el Quijote, entendido fácilmente por toda clase de personas" (Coello, 1878: 416).

Concluida la crítica de los análisis del *Quijote*, el Cervantes de Coello se sumerge en la vida del XIX. Esa inmersión servirá a Coello para describir la situación de los literatos de su propio siglo y las penurias y estrecheces de sus vidas. Como no podía ser de otra manera, se nos pinta su dependencia económica de las editoriales y la necesidad de adaptarse a las exigencias de los propietarios de esas empresas y a los cambiantes gustos del público y de las modas. También el gran escritor fracasará y, pasado un primer momento, no obtendrá el éxito deseado ni superará las estrecheces económicas. No es necesario que indique que por situaciones semejantes pasaron muchos escritores en esa época. Tampoco dedicaré más espacio al asunto, por ser algo conocido de todos.

El ensayo literario en que se convierte por momentos "El nuevo Lázaro" se completa con la relación y el somero análisis de los escritores más grandes e interesantes del momento. Según el criterio de Coello, los más importantes dramaturgos eran, sin duda, Hartzenbusch y Antonio García Gutiérrez, "honra de España y futura envidia del mundo" (Coello, 1878: 394). Quizá, en su consideración sobre este último pesen las adaptaciones que Verdi hizo de los dramas *Il Trovatore* y *Simon Boccanegra*, creaciones del escritor de Chiclana. Le siguen Estéba-

nez Calderón y Tamayo y Baus. Interesantes son sus opiniones sobre Echegaray y Larra. Al primero lo cree un "Marat revolucionario de la moderna revolución romántica, el genio que suele rodar hasta los profundos abismos a causa de su misma facilidad para elevarse a las nubes" (Coello, 1878: 394). Por su parte, del segundo opina "que un tiempo se mostró feliz usufructuario del ingenio de Fígaro, y ahora vive casi exclusivamente de calumniarse en la escena de sus legítimos triunfos" (Coello, 1878: 395). Pocos dramaturgos escapan de ser nombrados y de que les dedique, al menos, algún adjetivo, aunque hoy hayan caído en el olvido:

> [...] el modesto y notable Coupigny; el brioso Zapata; el elegante Herranz; el archisaladísimo Blasco; el atrevido, el temerario Gaspar; el discretísimo Emilio Alvarez; el castizo Catalina; el hábil y oportuno Ramos Carrion; el conceptuoso Luis Calvo; el precoz Cavestany; el arrogante Cano y Masas; el enérgico Sellés; el moderno D. Ramon de la Cruz, Ricardo de la Vega; el inspirado Valcárcel; el fogoso Balaciart; el clásico Herrero; los siempre aplaudidos hermanos Siameses del teatro Español, el matrimonio poético Retes y Echevarría; los chistosos Pepe Estremera y Vital Aza; *Coellito*, a quien yo soy incapaz de alabar como él se merece... ¡Qué sé yo cuántos escritores dramáticos más! (Coello, 1878: 395).

Pocos autores que hubieran estrenado en esos años deja de citar Coello y, por no faltar, él mismo se incluye. Lo mismo ocurre con los poetas, los costumbristas o los novelistas. Juan Valera es el más grande que han dado nuestras letras desde Cervantes; Fernández y González se describe como rico en fantasía, desordenado y grandilocuente; de Alarcón se cita *El sombrero de tres picos* y —recuérdese que la edición del libro es de 1878— de Galdós opina: "hará más aún de lo que hace cuando se decida a hacer menos" (Coello, 1878: 396).

Completa la relación de narradores y novelas importantes de los siglos XVIII y XIX con el juicio del propio Cervantes, quien, tras leer lo publicado tras su muerte, destaca el *Fray Gerundio de Campazas* de Isla; *Simón Verde* y *Vulgaridad y nobleza*, de Fernán Caballero; las novelas de Valera; *El sombrero de tres picos*, de Alarcón; los primeros títulos de Fernández y González, y *La Fontana de oro*, *El audaz* y *Doña Perfecta* de Galdós. Como se ve, no andaban muy desatinados ni Coello ni el mismísimo don Miguel de Cervantes sobre las mejores novelas que se habían publicado antes de la aparición en 1878 de *Cuentos inverosímiles.*

Leído "El nuevo Lázaro", resulta evidente que en la primera parte del relato domina la fantasía y hasta se podría llegar a pensar que se inicia una obra de ciencia ficción, porque, para resucitar a Cervantes, el narrador echa mano de los conocimientos científicos que el farmacéutico de Reus posee. En otros momentos, dominan los aspectos costumbristas. El recibimiento de Cervantes en diversos ambientes aristocráticos se aprovecha para pintar las cenas y tertulias de las clases adineradas. Lo mismo ocurre cuando se pintan la complicada vida de los literatos y sus ímprobos trabajos para ver publicadas sus obras y obtener al-

gún beneficio de sus creaciones. Por último, no nos hallamos lejos del ensayo en las páginas en las que se parodian los congresos literarios o se nos cita a los más destacados literatos de la segunda mitad del siglo XIX y se caracteriza brevemente su producción.

Los *Cuentos inverosímiles*, una muy irregular y moralista colección de narraciones, ha recibido poca atención de la crítica más allá de algunos historiadores interesados en las obras de fantasía y de ciencia ficción. Sin embargo, algunos de sus cuentos continúan siendo interesantes, especialmente "Hombres y animales", una original historia que se encuadra en la polémica que en nuestra cultura estalló una vez se conocieron los libros de Darwin. Por su parte, como he intentado evidenciar, "El nuevo Lázaro" muestra el punto de vista crítico de un literato ciertamente menor, pero bastante original en algunas de sus concepciones.

Bibliografía

Coello, Carlos (1878). *Narraciones inverosímiles*. Madrid: Biblioteca Perojo.[4]

Martín, Rebeca (2019). "Tradicionalismo e inverosimilitud: los cuentos de Carlos Coello". *Anales de Literatura Española*, n.º 31, pp. 149-161.

Molina Porras, Juan (2002). *Cuentos fantásticos en la España del realismo (1868-1900)*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

4. Se reeditó en 1890 pero el volumen no incluye "El nuevo Lázaro".

Alarcón, el primer escritor español decimonónico traducido al japonés

Takako Otsuki
Universitat Oberta de Catalunya

Las primeras obras de Pedro Antonio de Alarcón traducidas a la lengua japonesa son "Los ojos negros" y "El año en Spitzberg" y fueron publicadas en 1901 (Furuie, 2002: 71). La traducción de la primera fue publicada en el número 10 de la revista de literatura y arte 『明星』 (*Venus**[1]) de Tôkyô Shinshisha (Sociedad de la Poesía Nueva de Tokio*) con fecha de 1 de enero de 1901, titulada 「黒瞳」[2] ("Los ojos negros"), y la traducción de la segunda, titulada 「孤島」 ("La isla remota, solitaria"*), aparece en la revista de temática general 『天地人』 (*Cielo, Tierra, Hombre**) de la editorial Sansaisha de Tokio: los capítulos del 1 al 11 fueron publicados en el número 50, con fecha del 17 de enero, y los del 12 al 20 se recogen en el número 51, con fecha del 5 de febrero.

Estas obras de Alarcón fueron asimismo dos de las primeras de la literatura española traducidas a la lengua japonesa. En el periodo Edo, que duró unos doscientos sesenta años (1603-1868), se prohibieron la práctica del cristianismo, el año 1612, con el gobierno del sogunato Tokugawa, la traducción de textos occidentales, en 1630 (Shinkuma, 2008: 8) y la entrada de los barcos extranjeros, en 1624 (Bandô, 2003: 202). En 1639 se decretó el cierre del país (*sakoku*) (Shinkuma, 2008: 8). La apertura del país se inició con el Tratado de Kanagawa (*Nichibei washin jôyaku*), firmado en 1854 por el gobierno japonés y Estados Unidos.

Japón debe la introducción de las obras de la literatura occidental a los misioneros católicos. Desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera del siglo XVII, especialmente los jesuitas transmitieron la literatura occidental y, con sus colaboradores creyentes japoneses, se dedicaron a la traducción y la creación de obras de la literatura religiosa, llamada 吉利支丹文学 ("literatura cristia-

1. Indicamos con un asterisco los títulos de obras, nombres de instituciones, revistas, colecciones, etc., y fragmentos de texto que han sido traducidos del japonés al español por la autora de este trabajo. Indicamos el título o el nombre en japonés cuando aparece por primera vez, y cuando consideramos que es conveniente.

2. Para citar textos y títulos en japonés, sustituimos los *kanji* en la forma antigua (旧字体) por los *kanji* en la forma del uso actual (新字体).

na”*) (Shinmura, Hiiragi, 1993: 84). Por lo que se refiere a la literatura española, en 1599, con anterioridad al periodo Edo, se publicó la『ぎや　ど　ぺかどる』(*Guía de pecadores*) de fray Luis de Granada (Shinmura, Hiiragi, 1993: 88), traducida del español.

Entrado el periodo Meiji (1868-1912), que fue la etapa de modernización, occidentalización e industrialización del Japón, se publicaron dos traducciones de “El casamiento engañoso” (「欧州情史　玉薔薇」, “Novela amorosa occidental: La rosa preciosa”,*3 1885; 『欧州情史　美人の罠』, *Novela amorosa occidental: La trampa de la mujer hermosa*,*4 1887) y una de “La fuerza de la sangre” (『欧州新話　谷間の鶯』, *Novela nueva occidental: El ruiseñor en el valle*,*[5] 1887) de las *Novelas ejemplares* de Cervantes a partir de textos en francés (Furuie, 1999: 27); una traducción parcial de *Don Quijote de la Mancha* (「鈍機翁冒険伝」, “La vida excéntrica de Don Quijote”,*[6] 1887) y otra abreviada (『鈍機翁冒険譚』, *Las aventuras de Don Quijote*,*[7] 1893) (Furuie, 2001: 48); y *El alcalde de Zalamea*, de Pedro Calderón de la Barca, traducido a partir del alemán por Gyoshi Mori (Ôgai Mori) y su hermano menor Takeji Miki (「音調高洋箏一曲」, “Una melodía de guitarra sonora”,*[8] 1889) (Furuie, 1999: 24). En el año de las publicaciones de las traducciones de las obras alarconianas, salieron a la luz traducciones de algún poema antiguo (「黒萩」, “Lespedeza negra”,*[9] 1901) y un capítulo de *El Quijote* (1901)[10] (Kawato, Sakakibara, Nakabayashi, 2001: 149).

Las dos novelas de Alarcón fueron traducidas por Bin Ueda (1874-1916), traductor, crítico literario, escritor y profesor universitario. Ueda nació y creció en una familia que otrora fue de vasallos del gobierno del clan Tokugawa, que de algún modo había tenido contactos con Occidente desde antes del nacimiento de Bin; su abuelo Tomosuke Ueda fue miembro de la Embajada japonesa en Europa (1862-1863) en la era Bunkyû; su tía, Teiko, fue una de las primeras mujeres

3. Se desconoce el traductor. Publicada en siete entregas en los números 96-102 de la revista『吾妻新誌』(*Azuma Shinshi*), Kyûshundô (Kuramoto, 2013: 34).

4. Trad. de Ryûu Nakamura, Tokio, Kyôryûsha. National Diet Library, Japón. Disponible en: https://doi.org./10.11501/874152 (consulta: 31/1/2023).

5. Trad. de Yoshiyasu Saitô, Kyôryûsha, Tokio. National Diet Library, Japón. Disponible en: https://doi.org./10.11501/894128 (consulta: 31/1/2023).

6. El traductor y editor es Wa. Shi., y se publicó en ocho entregas en la revista『教育雑誌』(*Revista de Educación**) de San'ikusha (Furuie, 2001: 48).

7. Consiste en dos volúmenes. Shôyô Matsui (trad.), publicado por Hakubunkan (Furuie, 2001: 48). En Furuie (1999: 27) se menciona una traducción parcial de 1900 (『ドン・キホーテ冒険廻国』[*Las aventuras y las andanzas de don Quijote**], trad. de Noburu Katagami); sin embargo, no se menciona en Furuie (2001).

8. La traducción se publicó por primera vez en el periódico『讀賣新聞』(*Yomiuri Shinbun*) entre el 3 y el 14 de febrero (Kawato, Sakakibara, Nakabayashi, 2001: 55).

9. 是因生 (trad.), publicado en la revista『新文芸』(*Nueva Literatura**) (Kawato, Sakakibara, Nakabayashi, 2001: 149).

10. Trad. de Hamatarô Ojima, publicado en la revista『帝国文学』(*Literatura de la Universidad Imperial**) (Kawato, Sakakibara, Nakabayashi, 2001: 149).

que fueron a estudiar a Estados Unidos, en 1871;[11] su padre, Wataru (Keiji) Otsukotsu, el segundo hijo de Taiken Otsukotsu, confucionista y vasallo del gobierno de Tokugawa, el año 3 de la era Bunkyû fue a Francia como peluquero en compañía de Ikeda Chikugonokami (Osatake, 1929: 277-285).

Ueda estudió en la división de Literatura Inglesa del Colegio de Letras de la Universidad Imperial de Tokio* (東京帝国大学文科英吉利文学科) (Yamanouchi, Yano, 2011 [1962]: 398). Fue uno de los miembros fundacionales de la Sociedad de la Literatura de la Universidad Imperial* (帝国文学会) y editor de la revista de la sociedad, 『帝国文学』 (*Literatura de la Universidad Imperial**) (Chiba, 1988: 39). Sus críticas y ensayos literarios recogidos en 『最近海外文学』 (*La literatura extranjera más reciente*,* vol. I, 1901; vol. II, 1902), sus críticas y ensayos sobre literatura y arte recogidos en 『文芸論集』 (*Ensayos literarios**, 1901) y 『文芸講話』 (*Lecciones de literatura*,* 1907), su recopilación de las obras traducidas de autores extranjeros 『みをつくし』 (*Balizas*,* 1901) y otros volúmenes de Ueda proporcionaron a Japón noticias, informaciones y orientaciones de la máxima autoridad sobre la literatura contemporánea de ultramar (Chiba, 1988: 39).

Ueda ocupa su lugar en la historia de la literatura japonesa especialmente por su labor como introductor del simbolismo y el parnasianismo franceses en Japón y en los círculos literarios japoneses, así como por sus traducciones de poemas de estas corrientes literarias. En 1898, a la edad de veinticinco años, publicó 「フランス詩壇の新声」 ("Nuevas voces del círculo poético francés"*) en la revista *Literatura de la Universidad Imperial*,* y dio a conocer por primera vez a los poetas parnasianos y simbolistas franceses en Japón (Yamanouchi, Yano, 2011 [1962]: 398). Cabe subrayar la relevancia del libro 『海潮音』 (*El rumor de la marea*,* 1905), que recoge poemas traducidos por Ueda de autores de varios países.[12] Minoru Matsuda, especialista en literatura francesa, indica la presentación de la literatura francesa por Ueda —especialmente, *El rumor de la marea*,* por introducir el parnasianismo y el simbolismo franceses— como uno de los acontecimientos importantes con relación a la traducción y la presentación de la literatura francesa en los años treinta del periodo Meiji (Matsuda, 1953a: 189) y se refiere a la relación entre el poemario y los poetas simbolistas japoneses como uno de los acontecimientos de las traducciones de la literatura francesa más vinculados con la literatura japonesa (Matsuda, 1953b: 32).

11. Para las informaciones sobre el abuelo y la tía de Ueda nos hemos basado en Yamanouchi (1950: 256), Yamanouchi y Yano (2011 [1962]: 397), Chiba (1988: 39) y Osatake (1929: 223).

12. Comprende obras de los siguientes autores: Gabriele D'Annunzio, Leconte de Lisle, José María de Heredia, Sully Prudhomme, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Victor Hugo, François Coppée, Wilhelm Arent, Carl Busse, Paul Barsch, Eugen Croissant, Heriberte von Poschinger, Theodor Storm, Heinrich Heine, Robert Browning, William Shakespeare, Christina Rossetti, Dante Gabriel Rossetti, Dante Alighieri, Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Albert Samain, Jean Moréas, Stéphane Mallarmé, Théodore Aubanel y Arturo Graf (Yamanouchi, Yano, 2011 [1962]: 373-396).

Desentrañemos algunos factores que podrían haber influido en la elección que hizo Ueda de "Los ojos negros" y "El año en Spitzberg" para ser traducidas, teniendo en cuenta el contexto histórico y literario del Japón en el que se encontraba el traductor y las características de esas obras en comparación con otras de Pedro Antonio de Alarcón recogidas en *Moors and Christians and other tales from the Spanish of Alarcon*, publicado en 1891 por Cassell Publishing Company de Nueva York. Este volumen reúne cuentos del escritor guadijeño traducidos al inglés por Mary J. Serrano y, según Shimada, Ueda utilizó los textos de este volumen para la traducción de las dos obras (1985: 606).

El libro *Moors and Christians and Other Tales* contiene traducciones de diez obras: "Moors and Christians" ("Moros y cristianos"), "The Account Book" ("El libro talonario"), "A Fine Haul!" ("¡Buena pesca!"), "The Black Eyes" ("Los ojos negros"), "Saint and Genius" ("Las dos glorias"), "The Cornet" ("La corneta de llaves"), "The Gypsy's Prophecy" ("La buenaventura"), "A Year in Spitzbergen" ("El año en Spitzberg"), "The Guardian Angel" ("El ángel de la guarda") y "The Orderly" ("El asistente"). Al observar "Los ojos negros" y "El año en Spitzberg", destacan unos rasgos que las distinguen de las demás obras recogidas en el libro, que son los espacios diegéticos descritos, la ausencia de elementos propios de la cultura española, las descripciones de fenómenos naturales y su índole romántica.

Los espacios diegéticos de "Los ojos negros" son la isla de Loppa, donde se yergue el castillo habitado por el matrimonio del jarl y la jarlesa, y la isla de Langœ, en cuyo mar tiene lugar el combate entre el bergantín de Magno de Kimi y la goleta de don Alfonso de Haro, mientras que el espacio de "El año en Spitzberg" es Spitzbergen, y su único personaje narra su supervivencia en este entorno de clima extremo. Estas dos obras corresponden a dos de las tres que conforman "el tríptico 'escandinavo' del joven Alarcón", junto con *El final de Norma*, según la denominación de Laureano Bonet (1991: 11) o "la mascarada polar", como lo llama Pardo Bazán (1973: 1379, citado en Bonet, 1991: 12). Los espacios de los otros cuentos recogidos en *Moors and Christians and Other Tales* se localizan principalmente en España, y en "Moros y cristianos" se desplaza hasta Cabo-Negro, en Marruecos. Por lo tanto, Ueda escogió, entre todas las obras de la edición en inglés, precisamente dos obras del escritor español cuyos escenarios no se encuentran en España, sino en Escandinavia.

El hecho de que los cuentos alarconianos traducidos por Ueda fueran de las primeras traducciones a la lengua japonesa de obras de la literatura española muestra que, en el comienzo del siglo xx, la literatura española aún no era muy conocida en Japón. Por tanto, cabría tener en cuenta la posibilidad de que Ueda no conociera a fondo la cultura, la geografía y la idiosincrasia españolas, que no comprendiera algunos aspectos de las obras literarias españolas, o incluso que pensara que la mayoría de los lectores japoneses no estaban familiarizados con la cultura española y que, por ese motivo, eligiera los cuentos en los que no se reflejan los elementos de esta.

En Japón las novelas traducidas alcanzaron su auge de popularidad de la segunda a la tercera década del periodo Meiji, que se inició con 『欧州奇事　花柳春話』 (*Acontecimiento extraño de Occidente: Historia de primavera de flores y sauces*,*[13] 1878), una traducción libre de Jun'ichirô Niwa (1851-1919) de *Ernest Maltravers* y *Alice; or, The Mysteries* de Bulwer-Lytton (1803-1873) (Kawato, Sakakibara, 2009: 76-77). En estas circunstancias se tradujeron varias novelas de Jules Verne, que contribuyeron a la moda de las novelas traducidas (Kawato, Sakakibara, 2009: 82). El crítico y escritor Junichirô Kida (1975: 145-146) señala que entre 1878 y 1886 hubo unas trece publicaciones de obras traducidas del escritor francés, y que las obras de Jules Verne fueron recibidas por los japoneses por su carácter ilustrativo, que satisfacían tanto el "simple interés por la civilización mecanizada"*[14] como el "exotismo originado por la moda de la occidentalización",*[15] y no tanto como obras de ciencia ficción propiamente. Por su parte, Michiaki Kawato (Kawato, Sakakibara, 2009: 82-83), especializado en literatura comparada y literatura traducida, define con las palabras "pasión por la ciencia",*[16] "curiosidad por un mundo desconocido"*[17] y "espíritu aventurero ilimitado"*[18] lo que incitaba a leer a Jules Verne a los japoneses del periodo Meiji. La situación bajo el cierre del país en la que se encontraban los japoneses favoreció, una vez abierto el país, la recepción en Japón de traducciones de obras literarias de Occidente, y las novelas de Verne permitieron descubrir, aunque en ficción, mundos y elementos científicos que hasta entonces les eran desconocidos.

Ueda pasó su juventud justamente en la segunda década del periodo Meiji y podría haber leído obras del escritor francés, como conjetura Sasabuchi, así como las leyeron sus coetáneos Shûkotsu Togawa (1871-1939) y Kochô Baba (1869-1940) (Sasabuchi, 1955: 2). Los espacios de las dos novelas de Alarcón y los fenómenos naturales descritos en ellas, como la aurora boreal o el *Maelström*, que aparece en *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Verne, podrían haber llamado la atención del traductor.

La descripción de la aurora boreal del capítulo XI de "El año en Spitzberg", que se inunda de luces y colores, hizo pensar a doña Emilia (Pardo Bazán, 1973: 1379) en Jules Verne, y señaló: "un lujo de descripción colorista que nadie superó después, y que ya quisiera para sus escenas boreales Julio Verne, o para sus novelas cosmogónicas Flammarion". Por su parte, Kinji Shimada (1985: 605), en una reflexión acerca del motivo que llevó a Ueda a traducir las dos novelas, también se refiere al célebre escritor francés:

13. Para la traducción del título se ha seguido la traducción al inglés de Kondo y Wakabayashi (2009 [1998]: 472).
14. "素朴な機械文明への関心".
15. "欧化風潮の生み出したエキゾチシズム".
16. "<科学熱>".
17. "<未知なる世界への好奇心>".
18. "<限りなき冒険心>".

[...] 北の極地の無人島スピッツベルゲンに捨て去られた死刑囚の生活を書いて、人間の生活の極限と異常な自然とを、;北極紅(アウロラボレアス)の美観で活写し、そのうちおもむろに春の訪れきたるありがたさを表現したアラルコンの「孤島」 [...] (と、最後は;恋敵(こレヽがたき)の二人ともメールストロームの渦潮にのみこまれる同じ作家の「黒瞳」[...])は、おそらく森田思軒の移したエドガー・ポーや、ジュール・ヴェルヌもののむこうを張るつもりだったと考えるべきだろう。

[...] se debería considerar la posibilidad de que Ueda tal vez intentara competir con las obras de Edgar Poe [*sic*] o Julio Verne traducidas por Shiken Morita[19] con la traducción de "El año en Spitzberg" [...], en la que, relatando la vida de un condenado a muerte abandonado en Spitzbergen, isla desierta de la región ártica, se describe vívidamente el límite de la vida humana y la naturaleza extraordinaria con la belleza de la aurora boreal y se expresa cuán agradecida es la llegada gradual de la primavera (y la de "Los ojos negros" [...], obra del mismo escritor, en cuyo final los dos rivales amorosos acaban siendo engullidos por el remolino del *Maelström*).*

A continuación, Shimada (1985: 606) conjetura lo siguiente y cita, como ejemplo de lo arriba expuesto, algunas líneas del capítulo XI de "El año en Spitzberg", en el que se describe la noche gélida del entorno:

[...] 異常世界を描いて驚心駭目させた米仏両国の文豪にもみられないような境地を打ち出しえている作家を移して、エスパニアの新声(但しアラルコンの原作は、一八五二年公刊)を伝えようと考えたのだろうか。

[...] me pregunto si Ueda intentó transmitir una voz nueva de España (si bien la obra original de Alarcón se publicó en 1852) al traducir a un escritor que había conseguido expresar un terreno que ni siquiera se encontraría en los escritores célebres de Estados Unidos o Francia, que había sorprendido con sus descripciones de mundos extraordinarios.*

Los comentarios de Pardo Bazán y Shimada demuestran que el paisaje polar donde solo se mueven los cuerpos celestes y se proyecta la vívida imagen de la aurora boreal en "El año en Spitzberg" remite a las novelas de Julio Verne. Ueda descubrió a Alarcón y debió de escoger las obras que se desarrollan en unos espacios septentrionales teniendo en cuenta la predilección de los japoneses por los mundos exóticos, los entornos de naturaleza extrema y las descripciones de fenómenos naturales extraordinarios, que ya se había demostrado con la moda de las novelas de Verne.

19. Shiken Morita (1861-1897) fue un traductor al que apodaron "el rey de las traducciones". Sus traducciones de obras de Jules Verne, Victor Hugo, Edgar Allan Poe y otros escritores fueron muy populares (Saitô, 2010: 83).

Según Kida, aún en los años veinte del periodo Meiji la moda de Verne dura unos dos o tres años, aunque posteriormente queda olvidado como escritor de ciencia ficción (Kida, 1975: 146). Sin embargo, la primera traducción de *Deux ans de vacances* de Shiken Morita, titulada 『冒険奇談　十五少年』 (*Una historia extraña de aventuras: Quince muchachos**), fue publicada por entregas en la revista 『少年世界』 (*Mundo de los Niños**) en 1896 y en formato de libro en diciembre del mismo año. Este libro se convirtió en un éxito de ventas que, además, llegó a reeditarse incluso hasta el periodo Shôwa (Kawato, Sakakibara [eds.], 2007: 276). Por lo tanto, en 1901, el año de la publicación de la traducción de "El año en Spitzberg", Jules Verne tampoco debía de ser un escritor pasado de moda.

Otro factor que podría haber influido en la elección de Ueda es el carácter romántico que se advierte en "Los ojos negros" y "El año en Spitzberg". Estas obras corresponden a la primera época de la trayectoria literaria de Alarcón y fueron creadas según los valores del Romanticismo. Cuando Pardo Bazán comenta que en *Narraciones inverosímiles* abundan "ejemplos de ese romanticismo superficial y extravagante de última hora" (1973: 1378), se debía de referir, entre otras, a estas dos obras. De las obras de origen de las traducciones que conforman *Moors and Christians and Other Tales*, "El ángel de la guarda", "La buenaventura", "La corneta de llaves", "El asistente", "¡Buena pesca!", "Las dos glorias" y "El libro talonario" se recogieron en las *Historietas nacionales*, y "Moros y cristianos", "El año en Spitzberg" y "Los ojos negros" se recogieron en las *Narraciones inverosímiles*. Y sobre este tomo doña Emilia (1973: 1378) señala que "escasea la nota castiza y rancia que tan balsámico sabor de generoso vino andaluz comunica a los mejores cuentos alarconianos". Justamente los dos cuentos que tradujo Ueda encajarían con esta descripción.

El entorno natural hosco y helado, asimismo, es uno de los elementos recurrentes del Romanticismo, como Bonet (1991: 12) puntualiza:

> [...] en "El año en Spitzberg" domina por entero dicha "escenografía" de hielo, nieve, silencio, parálisis, muerte, intemporalidad: la vida sólo es posible en las rugosidades de las rocas, o bajo tierra, lo cual crea una percepción opresiva que —inmersos en ese gusto romántico por las sensaciones exacerbadas— [...].

Por su parte, Gutiérrez Flórez (1991: 15) señala que Noruega, que es uno de los espacios de *El final de Norma*, es uno de los referentes románticos. En "Los ojos negros" se distinguen rasgos del Romanticismo literario español, como los que señala Navas Ruiz (1990: 52, 58, 60): las peñas en las que está construido el hábitat de los jarles o el mar en tormenta del final de la novela muestran una naturaleza ruda; el amor que Magno de Kimi muestra a su esposa es "de carácter posesivo y neurótico"; los dos personajes son nobles y planos, y están configurados para cumplir una sola función; se deduce de sus recuerdos que el personaje de "El año en Spitzberg" también es de clase social alta; o los caracteres apasionados y dramáticos de los personajes varones de ambas obras.

Ueda participó en las revistas 『文学界』 (*El Mundo Literario**) y *Venus*,* que son referentes del Romanticismo literario japonés del periodo Meiji, y las publicaciones de las traducciones de las dos obras alarconianas tuvieron lugar durante los años de la etapa romántica de la revista *Venus*.* La corriente literaria romántica tuvo un desarrollo propio en Japón. Efectivamente se originó bajo influencias del Romanticismo occidental, y hay unas ideas esenciales de las que los escritores y críticos japoneses partieron para desplegar su romanticismo particular. Por ejemplo, el Romanticismo de *El Mundo Literario** se constituyó bajo influencias del Romanticismo inglés, especialmente de Byron y Shelley (Sasabuchi, 1955: 19-22), y su visión del amor espiritual está influida sobre todo por Dante y William Wordsworth (Sasabuchi, 1955: 10, 21). El traductor japonés estuvo informado del Romanticismo literario europeo. En los apartados dedicados a la literatura inglesa, la francesa y la alemana de su 「十九世紀文芸史」 ("Historia de la literatura del siglo XIX"*) explica resumidamente esta corriente y menciona los nombres de Walter Scott, lord Byron, Percy Bysshe Shelley y John Keats, de la literatura inglesa; Alphonse de Lamartine, Alfred Louis Charles de Musset, Alfred de Vigny, Victor Hugo y Théophile Gautier, de la literatura francesa; August Wilhelm von Schlegel, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis, Zacharias Werner, Friedrich de la Motte Fouqué, E. T. A. Hoffmann, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Heinrich von Kleist y Heinrich Heine, de la literatura alemana; y, como figuras influyentes en el Romanticismo se refiere a los ingleses Samuel Richardson y William Shakespeare, los italianos Vittorio Alfieri y Alessandro Manzoni, los alemanes Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Novalis, Hoffmann y otros, y los filósofos Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Schelling, y los escoceses Thomas Reid y Dugald Stewart, así como menciona *De l'Allemagne* de Madame de Staël (Ueda, 1931: 8-43).

Probablemente la índole romántica de "Los ojos negros" y "El año en Spitzberg" le debió de resultar más familiar a Ueda que los elementos propios de la cultura española de otras obras que forman parte de *Moors and Christians and Other Tales*.

Observemos algunos de los rasgos de los textos de traducción de Ueda. En el prefacio de la edición bilingüe 『黒瞳』 (*Los ojos negros*), Masatake Takahashi, uno de los primeros especialistas en literatura española, se extiende en la descripción de los textos de las traducciones de Bin Ueda (Takahashi, 2000 [1968]: II). Nos interesa transmitir con sus propias palabras lo que Takahashi argumenta:

> 原作という材料をつきくだいて、その栄養素や色素を失なう [*sic*] ことなしに、同じ分量と同じ目方の、日本語という容器に移しかえたものといえる。移しかえにあたっては、とくに気づくことは、ことばを選んでいることはもちろんだが、夾雑物を入れないように、ことばを、ぎりぎりまで節約していることである。

> Los textos de Ueda son el fruto de un trasvase de la obra de origen, desmenuzada y sin alteración de sus nutrientes ni pigmentos, al recipiente de la lengua japonesa, en la misma cantidad y el mismo peso. Lo que me llama la atención en especial es que, al hacerlo, naturalmente Ueda escoge con esmero los vocablos que usa, y los ahorra hasta el límite para evitar "impurezas".*

Por su parte, Hisayo Furuie señala, al analizar un pasaje de "El año en Spitzberg" traducido por Ueda, la simplicidad de su texto, que lo transmite todo sin dejar escapar nada de los de origen (Furuie, 2002: 73). Los comentarios de Takahashi y Furuie coinciden en que los textos de traducción de Ueda transfieren todo lo que se halla en los textos de origen sin perder nada en el proceso de la traducción, pero también sin añadir nada más de lo que se encuentra. Al analizar los textos de las traducciones de Ueda, se comprueba que el uso de *kanji* —los caracteres de origen chino utilizados en la escritura japonesa— y la omisión del verbo copulativo favorecen su estilo condensado y no dilatado.

Kinji Shimada observa que Ueda expresa de modo muy sencillo y con ingenio la esencia de los textos utilizando sus características palabras bellas, que se crean mediante parejas de *kango*[20] formados por dos *kanji* (Shimada, 1975: 284). En efecto, también en las traducciones de los cuentos alarconianos se observa este tipo de empleo de *kanji* y *kango*. En estas palabras formadas por parejas de *kango*, y también en otras combinaciones de *kanji*, a menudo las partículas se omiten y con ello se proporciona simplicidad a los textos. Por ejemplo, en "El año en Spitzberg", "the heavens, the earth, the sea, the air" (*Moors...*, p. 223) se traduce por "天地海空" (*tenchikaikû*, *Cielo...**, n.º 51, p. 64): cada uno de los cuatro *kanji* representa por orden uno de los elementos, y entre estos no hay ninguna coma ni lo que correspondería a la conjunción "y".

Una combinación de *kanji* que se beneficia de los efectos que estos podrían dar como objetos estéticos es la de la traducción de "red and golden flames" (*Moors...*, p. 214) para la descripción de la aurora boreal en "El año en Spitzberg": "紅炎金雲" (*kôenkin'un*, *Cielo...**, n.º 50, p. 25), formada por cuatro *kanji* que por orden significan "rojo vívido",21 "llama", "oro" y "nube". Los dos primeros *kanji* corresponderían a "red [...] flames" del inglés y la combinación de los otros significa "nube de oro". Los *kanji* que indican los colores se distribuyen en la primera y la tercera posición, y funcionan como calificativo de los que les siguen, que significan "llama" y "nube", respectivamente, de modo que las dos parejas de *kango* presentan una simetría estructural. Además, presentan un equilibrio fonético. Cada palabra tiene cuatro moras y empieza con una "k" y termina con una "n": /ko-o-e-n/ – /ki-n-u-n/.

20. Palabras compuestas por *kanji* que se leen con el modo de leer *kanji* transmitido al Japón e incorporado en la lengua japonesa. Shinmura, 2008 [1955]: 627.

21. Shinmura, 2008 [1955]: 837.

Finalmente nos referimos a la estrategia de Bin Ueda que se advierte en la traducción del título de "Los ojos negros", que merece ser mencionada. La traducción está compuesta por dos *kanji*, el primero de ellos significa "negro" ("黒") y el segundo, "pupila" ("瞳"). A pesar de que existen dos *kanji* que se usan habitualmente para representar "ojo" (目 y 眼), Ueda no empleó ninguno de ellos para la traducción del título, aunque para el resto del texto utiliza el *kanji* 眼. Y dentro del texto la combinación de los *kanji* que se emplean para la traducción del título se utiliza solo una vez, en la frase que Magno de Kimi pronuncia en el capítulo IV, que corresponde a: "Woe to you if he should have black eyes like the Spaniard, Don Alfonso de Haro!" (*Moors*..., p. 117): "禍なる哉もし;黒瞳(くろめ)[*sic*]ならむには、;西班牙(ェスパニヤ)びと、ドン、アルフォンソ、デ、アロの如く。" (*Venus**, n.º 10, p. 7). Es la frase con la que el jarl sentencia el destino de su esposa y del niño que pronto va a venir al mundo, y en la que el lector comprende al fin la semántica del título. El traductor debió de usar en esta parte esta combinación para conferir mayor relevancia a la declamación del personaje. Además, esta combinación no existe como palabra y el lector no sabe cómo leerla, sin embargo, en esta parte del texto se añade la guía fonética *ruby* e indica que se lee /kurome/, que es la palabra que significa "los ojos negros". Si el título fuera con alguno de los *kanji* "ojos", 「黒目」o「黒眼」, podría hacer pensar en una simple descripción del rasgo físico. La técnica literaria de Ueda consiste en emplear el *kanji* "pupila", que habitualmente no se usa para la palabra "ojos negros". Es un tipo de estrategia o juego que permite la escritura de la lengua japonesa, y Ueda lo utilizó para una finalidad literaria y añadió un efecto que no tenía el texto de origen, sin alterar el significado del título ni de la frase. Y fijémonos en que el cambio del *kanji* 目 o 眼 por el 瞳 es una técnica que equivale a la metonimia de la retórica.

Bibliografía

Alarcón, Pedro Antonio de (1891). *Moors and Christians and Other Tales from the Spanish of Alarcon*. Trad. de Mary J. Serrano. Nueva York: Cassell Publishing Company.

Bandô, Shôji (2003). "日本におけるスペイン学の歩み". En: Kyôto Gaikokugo Daigaku Isupaniago Gakka (ed.). 『スペイン語世界のことばと文化』. Ôtsu: Kohro-sha, pp. 201-219.

Bonet, Laureano (1991). "El cuarteto ártico de Pedro Antonio de Alarcón: hielo, nieve, fuego y ceniza". *Ínsula*, n.º 535, pp. 11-13.

Chiba, Sen'ichi (1988). "上田敏". En: Hara, Shirô (ed.). 『別冊国文学n.º 35 近代詩現代詩必携』. Tokio: Gakutôsha, p. 39.

Furuie, Hisayo (1999). "日本におけるスペイン文学 (1)" ("La literatura española en Japón (I)"). *Academic Bulletin Kyoto University of Foreign Studies*, vol. LIV, pp. 23-42.

— (2001). "明治時代の『ドン・キホーテ』邦訳". *Academic Bulletin Kyoto University of Foreign Studies*, vol. LVIII, pp. 47-63.

— (2002). “明治のスペイン文学の邦訳—上田敏” (“La traducción a la lengua japonesa de la literatura española del periodo Meiji: Bin Ueda”*). *Academic Bulletin Kyoto University of Foreign Studies*, vol. LV, pp. 71-89.

Gutiérrez Flórez, Fabián (1991). “El inmarcesible romanticismo de Alarcón: El final de Norma”. *Ínsula*, 535, pp. 15-16.

Kawato, Michiaki; Sakakibara, Takanori (eds.) (2007). 『図説児童文学翻訳大事典第1巻』. En: *Jidôbungaku hon'yaku daijiten henshû iinkai* (ed.). Tokio: Ôzorasha.

— (eds. y autores) (2009). 『図説　翻訳文学総合事典 第1巻 図録日本の翻訳文学・図説日本翻訳文学史』. Tokio: Ôzorasha; Nada Shuppan Sentâ.

Kawato, Michiaki; Sakakibara, Takanori; Nakabayashi, Yoshio (eds. y autores) (2001). 『明治翻訳文学全集　新聞雑誌編 別巻1 明治翻訳文学総合年表』. Tokio: Ôzorasha.

Kida, Jun'ichirô (1975). “日本におけるジュール・ヴェルヌ: 明治十年代”, 『國文學 : 解釈と教材の研究』, vol. XX, n.º 4, Gakutôsha, pp. 145-149.

Kondo, Masaomo; Wakabayashi, Judy (2009 [1998]). “Japanese tradition”. En: Baker, Mona; Saldanha, Gabriela (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2.ª ed. Londres: Routledge, pp. 468-476. Disponible en: Taylor & Francis Group: https://doi.org/10.4324/9780203872062 (consulta: 23/10/2021).

Kuramoto, Kunio (2013). “Acerca de las primeras traducciones y críticas de el *Quijote* en el Japón moderno”. 『外国語教育フォーラム』. *Forum for Foreign Language Education*, n.º 12, Institute of Foreign Language Education and Research, Faculty of Foreign Language Studies, Kansai University, pp. 31-46. Disponible en: Faculty of Foreign Language Studies, Kansai University: www.kansai-u.ac.jp/fl/publication/pdf_forum/12/3_kuramoto.pdf (consulta: 26/10/2020).

Matsuda, Minoru (1953a). “日本文学とフランス文学（１）明治三十年代の飜訳・紹介（ゾラ、モーパッサン、敏、二、涙香）”. En: Bungakukai, Nihon Hikaku (ed.). 『比較文学 : 日本文学を中心として』. Tokio: Yajima Shobô, pp. 188-190.

— (1953b). “フランス文学の翻訳と日本文学”. 『国文学:解釈と教材の研究 』, vol. IV, n.º 5. Tokio: Gakutôsha (ed. y pub.), pp. 30-35.

Navas Ruiz, Ricardo (1990). *El Romanticismo español*. 4.ª ed. renovada. Madrid: Cátedra.

Osatake, Takeki (1929). 『夷狄の国へ : 幕末遣外使節物語 4版』. Tokio: Banrikaku Shobô. Disponible en: National Diet Library, Japan: https://doi.org/10.11501/1186710 (consulta: 6/9/2022).

Pardo Bazán, Emilia (1973). “Pedro Antonio de Alarcón”. *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar, pp. 1360-1409.

Saitô, Mino (2010). “森田思軒『翻訳の心得』”. En: Yanabu, Akira; Mizuno, Akira; Naganuma, Mikako (eds.). 『日本の翻訳論:アンソロジーと解題』. Tokio: Hôsei Daigaku Shuppankyoku, pp. 83-87.

Sasabuchi, Tomoichi (1955). “Bungakukai-Its romantic characteristic”. *Essays and Studies by Members of Tokyo Woman's Christian College*, vol. VI, n.º 1. Tokio: The Academic Society of Tokyo Woman's Christian College, pp. 1-44.

Shimada, Kinji (1975). 『日本における外国文学 (上)』. Tokio: Asahi Shinbunsha.

— (1985). “解説”. En: Yano, Hôjin (repr. ed.),『定本上田敏全集　第二巻』(*Edición definitiva de las obras completas de Bin Ueda**, vol. II). Ueda Bin Zenshû kankôkai (Comité para la Publicación de las Obras Completas de Bin Ueda*) (ed.). Tokio: Kyôiku Shuppan Sentâ, pp. 599-627.

Shinkuma, Kiyoshi (2008).『翻訳文学のあゆみ：イソップからシェイクスピアまで』. Kioto: Sekai Shisôsha.

Shinmura, Izuru (ed.) (2008 [1955]).『広辞苑』 (*Kôjien*). 6.ª ed. Tokio: Iwanami Shoten.

Shinmura, Izuru; Hiiragi, Gen’ichi (1993).『吉利支丹文学集 I』. Tôyô bunko, 567. Tokio: Heibunsha.

Takahashi, Masatake (2000 [1968]).「はしがき」. En: Alarcón, Pedro Antonio de.『黒瞳』 (*Los ojos negros*). Trad. de Bin Ueda; ed. y notas de Masatake Takahashi. 大学書林語学文庫 (Biblioteca Daigakusyorin). Tokio: Daigakusyorin, pp. I-III.

Ueda, Bin (1901a).「黒瞳」 (“Los ojos negros”).『明星』 (*Venus**), n.º 10. Tokio: Sociedad de la Poesía Nueva de Tokio, pp. 4-12.

— (1901b).「孤島」 (“El año en Spitzberg”).『天地人』 (*Cielo, Tierra, Hombre**). Tokio: Sansaisha, n.º 50, pp. 15-26; n.º 51, pp. 61-66.

— (1931).「十九世紀文芸史」 (“Historia de la literatura del siglo XIX”*).『上田敏全集 第5巻』. Tokio: Kaizôsha, pp. 3-76.

Yamanouchi, Yoshio; Yano, Hôjin (eds.) (2011 [1962]).「解説」, pp. 367-371;「解題」, pp. 373-396;「上田敏(柳村)博士略年譜」, pp. 397-400. En:『上田敏全訳詩集』 (*Poesía completa traducida de Bin Ueda**). 39.ª impresión. Tokio: Iwanami Bunko; Iwanami Shoten.

Menéndez Pelayo y Calderón. Un odio difícil de admitir

Borja Rodríguez Gutiérrez
Sociedad Menéndez Pelayo

Figura 1. Caricatura de *El Loro* (1882).

Esta caricatura que publicó la revista satírica *El Loro* en 1882 presenta a los dos principales protagonistas de una encarnizada lucha política que se desarrolló en España en la década de 1880: Alejandro Pidal, ataviado con tiara papal en la imagen, y Cándido Nocedal, siempre con boina roja y trabuco.

La lucha se centraba en la ambición de ambos contendientes de ostentar la representatividad de la Iglesia católica en la política española. En el imaginario de ambos personajes solo había una ideología válida y esa ideología debía partir de un catolicismo que adquiría valores no solo de norma de conducta moral y ética desde el punto de vista personal, sino también de criterio de actuación política.

En enero de 1881, la asunción del poder por Práxedes Mateo Sagasta y el llamado partido fusionista —unión de diferentes partidos de lo que podríamos llamar el liberalismo más a la izquierda del sistema canovista— originó una serie de movimientos entre los grupos de la derecha, deseosos de reconquistar el poder. Un joven político asturiano, Alejandro Pidal y Mon, de treinta y cinco años, aprovechó este momento para anunciar la creación de lo que aún no era un partido, pero que pretendía llegar a serlo pronto: la Unión Católica.

La intención de Pidal era conseguir la integración de todos los católicos en el bloque conservador, manteniendo su ideología, pero colaborando con los liberales más conservadores y formar, así, un bloque capaz de enfrentarse al fusionismo de Sagasta. La propuesta venía autorizada por el Vaticano —entraba dentro de los aires nuevos que iba impulsando León XIII— y contaba con el apoyo entusiasta del primado, del cardenal Moreno y de fray Ceferino González, futuro primado y especialista destacado en santo Tomás de Aquino, así como de la mayoría de los obispos españoles.[1]

Pero la sola idea de colaborar con Cánovas despertó la inmediata oposición del carlismo más conservador: el que representaba Cándido Nocedal y su periódico, *El Siglo Futuro*. Para estos carlistas fundamentalistas esa colaboración representaba una traición a la Iglesia y a la doctrina de Jesús, y todos aquellos que la patrocinaban eran "mestizos", mucho más peligrosos y nocivos que los liberales, ya que se disfrazaban de católicos. El grupo de Nocedal tenía muy claro que los papas Gregorio XVI y Pío IX habían condenado —sin matices— el liberalismo. Según ellos, todos los partidos políticos españoles, excepto los carlistas, eran liberales. Por lo tanto, los católicos que quisieran cumplir de forma íntegra —de ahí el nombre de "integristas" que adoptaron después, cuando encontraron que el carlismo era demasiado liberal para su gusto— ese mandato papal debían, en política, ser carlistas y no formar parte de ningún otro partido. *El Siglo Futuro*, órgano de expresión de Nocedal, dedicó mucho tiempo, esfuerzo y agresividad a atacar a los periódicos, políticos e intelectuales "mestizos", como llamaban a todos aquellos católicos que no se centraban entre sus filas, mucho más tiempo, esfuerzo y agresividad que los que dedicaban a los intelectuales, políticos y periódicos liberales.

La reacción de Nocedal y los carlistas a las pretensiones de Pidal fue furibunda. A pesar del apoyo papal al asturiano, los integristas se negaron en redondo a aceptar esas recomendaciones y disputaron esa representación política del catolicismo que, estaban convencidos, les correspondía en justicia. Un elemento importante en esta lucha fue *El Siglo Futuro*, que era el periódico de cabecera de la inmensa mayoría del clero rural de España.

En ese año de 1881, el bicentenario de la muerte de Pedro Calderón de la Barca dio ocasión a una batalla encarnizada entre ambos grupos políticos para

1. Véanse: Magaz Fernández, 1987; Moliner i Prada, 2012; Robles Muñoz, 1987.

apropiarse del dramaturgo barroco, que ambos consideraban el mejor representante de la gloria de España, representante de un momento en el que la Iglesia española estaba en el poder y en el que la Inquisición imperaba en España. Ese momento, según ambos grupos, fue el de mayor gloria y felicidad de España. En un luminoso y documentado artículo sobre los centenarios de Calderón y santa Teresa, Solange Hibbs recoge esta cita del apologista del integrismo más intransigente, Félix Sardá y Salvany:

> ¡Calderón es nuestro!, porque es la personificación más limpia y acabada de cuanto creyeron, amaron y esperaron nuestros padres, y de cuanto creemos, amamos y esperamos nosotros los católicos sin mezcla, que somos sus únicos legítimos sucesores. La fe de España, la fe intolerante e intransigente, la fe de la Inquisición y de los Santos de nuestra tierra, palpita vigorosa y ferviente en cada verso de Calderón y con ella y a par de ella y como consecuencia necesaria de ella, el odio a la herejía y a todas sus afinidades, odio nacional y de raza que los católicos de hoy hemos de considerar como nuestro más precioso abolengo, odio popular y rasgo el más saliente de nuestro carácter, odio que ha sido desde Recaredo hasta el dos de Mayo, el alma de nuestra nacionalidad y que sigue siéndolo aun de los que no nos hemos resuelto todavía a renegar de nuestra heredada fe para doblar la rodilla, poco ni mucho ante el moderno Baal (Hibbs, 1994: 550).

La lucha entre la Unión Católica y *El Siglo Futuro* por patrimonializar a Calderón, o mejor, una imagen de Calderón que coincidiera con sus aspiraciones políticas, sería encarnizada, y en esa lucha iba a tener parte destacada la joven estrella del catolicismo militante Marcelino Menéndez Pelayo.

El año del nacimiento de la Unión Católica y del bicentenario de Calderón era también el año de triunfo de Marcelino Menéndez Pelayo. Dos años antes, con solo veintidós de edad, se había convertido en catedrático de la Universidad Central de Madrid y en ese año de 1881 ingresó en la Academia sin haber cumplido veinticinco. Era la culminación de un ascenso vertiginoso de solo cinco años, que se había iniciado cuando un ignoto ratón de biblioteca de origen montañés, de amplios conocimientos, extraordinario descaro y enormes aptitudes para la polémica y el insulto, había asaltado, con solo diecinueve años, las páginas de los periódicos para enfrentarse a todo el mundo y convertirse en la voz de la intransigencia católica, respondiendo a todos los ataques que esa posición conllevaba y aprovechando las muchísimas ventajas que los ataques liberales le proporcionaban. Aunque desde el punto de vista filológico sus méritos para ingresar en la Academia se tendrían que haber debido a su *Horacio en España*, la realidad es que debió su ingreso al hecho de haberse convertido en el principal portavoz del catolicismo político en la prensa y la opinión pública, gracias, sobre todo, a la polémica de *La ciencia española* y a su *Historia de los heterodoxos españoles*, de la que solo habían sido publicados los dos primeros tomos. La iglesia, agradecida, a través de periódicos, partidos y todo tipo de organizaciones,

círculos y asociaciones apoyó con entusiasmo a su nuevo campeón y le allanó el camino para un rápido ascenso a la gloria.

> El nombre de aquel joven, repito, fue pronunciado en las aulas, para estímulo de holgazanes, paseado en triunfo por las sacristías literarias, como modelo de cristiana educación y de saber milagroso e inverosímil; adorado entre los ultramontanos [...]; venerado por los eruditos como a un oráculo; causando el asombro de los anticuarios y arqueólogos de nuestra lengua cual si contemplaran alguna esfinge poblada de inscripciones misteriosas y llenando con la hiperbólica fama del constante elogio los ministerios, los círculos, los salones y las academias. El ultramontanismo había olfateado a su héroe precoz, y le hacía navegar con viento favorable. El Cid había ya ganado su primera batalla sin asistir a ella. Faltaba el laurel que le coronase y el altar que la solemnizara. Bien pronto se logró: los años del héroe no permitían aún la sanción del éxito. Una ley le cerraba el paso..., pues las Cortes le abrieron, dictando otra. Y entonces el Domingo de Ramos se hizo en Madrid. El Mesías entró en él con toda solemnidad y aparato [...]. Desde esta fecha ha sido muy conveniente persignarse para lograr una cátedra.

Así narraba un articulista de *La América* (4/8/1882) la ascensión al Olimpo de Menéndez Pelayo. El apoyo de la Iglesia española y de todo su formidable aparato de propaganda fue unánime y el joven y ambicioso polemista supo aprovecharlo sin detenerse a mirar de qué sectores del catolicismo provenía. No tuvo empacho en aceptar los muchos ditirambos que le brindaban los carlistas de *El Siglo Futuro* y procuró, en esos primeros años, no ofender de ninguna forma al carlismo más ultramontano: todos los apoyos le valían en su carrera hacia la cumbre.

Pero lo cierto es que, desde su llegada a Madrid, siete años antes de ese año de 1881 en que se amontonaron los éxitos y los escándalos, Menéndez Pelayo formaba parte del círculo de los íntimos de los hermanos Pidal: Alejandro y el marqués de Pidal. Con diecisiete años, como cuenta en una carta a su padre del 7 de junio de 1874 (Menéndez Pelayo, 1982a: 84-85) fue presentado en su tertulia, acogido como uno más de la familia y desde entonces sus relaciones con los Pidal fueron constantes. No debería haber extrañado a nadie, por lo tanto, que fuera uno de los firmantes en la constitución de la Unión Católica. Pero con esa firma se rompió, definitivamente, el idilio de Menéndez Pelayo con el grupo de Cándido Nocedal. Muchos años después, el 23 de noviembre de 1906, un articulista de *El Siglo Futuro* aún recordaba con resentimiento la "traición" de Menéndez Pelayo:

> Recuerdo una tarde en que Menéndez y Pelayo comía en casa de Nocedal, hijo, con Nocedal padre, Fernández de Velasco, Menéndez de Luarca, D. Juan Lapaza y otros amigos que le argüían con textos de sus *Heterodoxos*, para que, si no se declaraba tradicionalista, cuando menos no se hundiese en la conservaduría liberal, y replicó el insigne montañés:

—En política iré adonde vaya Pidal.
Que fue cuando D. Cándido Nocedal lamentó que en Menéndez y Pelayo no correspondiese el pobrísimo carácter al colosal entendimiento.

Si Nocedal lamentó en ese momento ese pobrísimo carácter del joven montañés, más aún debió de lamentarlo cuando supo que el recién estrenado académico que ya había desvelado su condición de mestizo iba a dar, en el Círculo de la Unión Católica, un ciclo de ocho conferencias sobre Calderón. Y es que el lugar elegido convertía las conferencias en un acto político. No eran discursos académicos en modo alguno, pues la Academia no había encargado a Menéndez Pelayo ningún cometido público en los actos del bicentenario. Tampoco eran discursos universitarios ni nada tenían que ver con la actividad docente de Menéndez Pelayo. En una lucha entre las dos facciones más representativas del catolicismo político, en un momento en el que el carlismo intransigente pretendía hacer suyo en exclusiva a Calderón de la Barca —"¡Calderón es nuestro!", como decía Sardá y Salvany—, era Menéndez Pelayo, la figura más respetada y representativa del pensamiento católico español, el niño prodigio siempre alabado hasta el hartazgo por *El Siglo Futuro*, quien colocaba a Calderón, por medio de unas conferencias que iban a tener una gran repercusión, dentro de la Unión Católica. Todas las actividades de los carlistas, todos los homenajes, escritos y discursos que preparaban sobre el dramaturgo desaparecieron de la luz pública ante la expectación creada por el anuncio de las conferencias.

A lo largo de los meses de abril y mayo, Menéndez Pelayo impartió las conferencias. Todo estaba perfectamente preparado. Los taquígrafos copiaban las conferencias y la imprenta de Pérez Dubrull publicaba, al día siguiente, un cuadernillo con el texto. Cuando los ocho cuadernillos estuvieron publicados y distribuidos, Pérez Dubrull los reunió en un libro que tuvo enseguida una segunda edición. Los periódicos de la época dan noticia de las conferencias y de la publicación de los cuadernillos, que se vendían al precio de una peseta cada uno. En muy poco tiempo, en toda España se tuvo puntual información de las opiniones críticas de Menéndez Pelayo sobre Calderón.

No obstante, a pesar de toda la publicidad que se dio al asunto, apenas se encuentran reacciones al contenido de esos cuadernillos. Las escasas reseñas que se hacen se limitan a resúmenes de las conferencias —en muy pocos casos— y a alabanzas, más o menos sinceras, más o menos rutinarias, al conocimiento de la obra de Calderón del que hacía gala el joven académico.

Y es que, en el momento de la crítica literaria, en el momento del análisis de la obra del autor de *La vida es sueño*, había aparecido otro Menéndez Pelayo. No el joven ambicioso a la búsqueda de la gloria, ni el polemista católico, ni la esperanza de la religión, ni la estrella de los salones. Había aparecido el crítico literario. Aquel que hacía gala de lo que, en 1884, un periódico liberal, *El Globo*, calificaba, en una interesante semblanza de Menéndez Pelayo, como "independencia salvaje". Y el crítico de la independencia salvaje iba a decir lo que pensaba de

Calderón, sin parar mientes en que la Unión Católica esperaba una sucesión de alabanzas y comentarios encomiásticos, sin tener en cuenta que *El Siglo Futuro* y sus secuaces esperaban con los cuchillos afilados y los trabucos cargados cualquier manifestación non sancta del recién estrenado académico.

Algunos años después, en 1894, en un acercamiento tangencial a Calderón, Menéndez Pelayo (1942: 80) sintetizó en una frase su opinión de Calderón, la opinión que mantendría a lo largo de su vida: "Calderón, grande artista, pero artista esencialmente barroco". Unas palabras de Marcelino Menéndez Pelayo que merecen una reflexión.

Pocos autores hay tan representativos del teatro barroco como Pedro Calderón de la Barca, el tercero de los autores dramáticos del mundo, tras Sófocles y Shakespeare, según Menéndez Pelayo. Y dramaturgo, dice, "españolísimo, como lo es por sus ideas, y de todos los nuestros el menos influido por ninguna literatura extraña, el más hijo de su siglo. Este es el valor de Calderón dentro de la cultura española" (1881h: 22). Es más; Calderón es también la cumbre del teatro teológico y cristiano. Es decir, que, sobre el papel, como artista eximio, católico ortodoxo y español, Calderón reunía todas las características que le deberían dar el título incontestable de escritor más amado, reverenciado y admirado por Marcelino Menéndez Pelayo.

Y sin embargo no es así. No es Calderón el autor más admirado, ni más querido, por Menéndez Pelayo. Lope de Vega y Tirso, san Juan y fray Luis, Goethe y Schiller, Musset y Heine, Ramon Llull y lord Byron, el autor del *Lazarillo* y el de *La Celestina*, Cervantes y Shakespeare, Sófocles y Horacio, todos ellos son más alabados por el santanderino que el autor de *La vida es sueño*.

¿Cuál es la razón de ello? Volvamos a la cita inicial. "Grande artista", por una parte. "Artista esencialmente barroco", por otra. Y, entre ambas calificaciones, un "pero". ¿Por qué hay un "pero"? Está claro que la segunda expresión modifica sustancialmente la primera. Podemos deducir de esa frase que un artista barroco es una clase inferior de artista. Y si "inferior" resulta un término muy tajante, digamos entonces "menos importante", "menos valorable", "menos artista". Calderón era un gran dramaturgo, mas la calificación de "barroco" enlazada con ese significativo "pero" le quita valor, lo empobrece. Y para marcar aún más ese empobrecimiento, Menéndez Pelayo añade un adverbio: "esencialmente". El carácter barroco de Calderón no es un accidente. Es algo esencial, básico, fundamental. Forma parte de lo que es Calderón y de cómo se le debe entender. Ser un artista esencialmente barroco, tener el barroquismo como una manera de hacer arte, es un pero. El artista esencialmente barroco que era Calderón le impedía ser el gran artista, sin peros de ninguna clase, que habría podido ser. ¿Qué tiene el barroco que empobrece al arte, que disminuye al artista, incluso a uno tan grande como Calderón?

Para contestar a esta pregunta es bueno dejar de observar a Calderón por un momento y fijarse en Menéndez Pelayo.

Hay en Menéndez Pelayo dos almas: la clásica y la romántica. El clasicismo, con su suavidad, su elegancia, su mímesis, su imitación de la realidad, su serenidad

poética, su aristocrático —en el mejor sentido— gusto literario, estaba grabado a fuego en sus conceptos estéticos desde sus inicios. Pero el romanticismo, que descubre en su formación universitaria en Barcelona, con la reivindicación de la tradición nacional, de la valoración de lo autóctono, natural y primigenio, de la literatura popular, conquistó para siempre al joven clásico. Este duelo de contrarios, esta unión de los opuestos, lo ocupaba todo. Y no quedaba espacio allí para lo barroco.

Partiendo de esta dualidad crítica que debemos tener en cuenta siempre a la hora de valorar las opiniones de Menéndez Pelayo, centrémonos ahora en el significado que para él tiene la palabra "artista". O quizá mejor, busquemos artistas, busquemos dramaturgos a los que Menéndez Pelayo admiró y alabó toda su vida. Fijémonos en Lope de Vega.

> En Lope hay dos hombres: el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana. Estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente andan discordes, y, según las ocasiones, triunfa la una o triunfa la otra. Con su alma de poeta nacional, Lope tiene conciencia más o menos clara de la grandeza de su obra, y la lleva a término sin desfallecer un solo día. Pero al mismo tiempo se acuerda de que le enseñaron, cuando muchacho, ciertos libros llamados Poéticas [...]. Tal era la situación de Lope, lidiando en él, por una parte, la enseñanza que del exterior había recibido, y de cuya validez no había dudado nunca; por otra el *demonio* interior que le llevaba a producir un arte nuevo (2010: II, 295-296).

Este Lope de Vega, atrapado entre el clasicismo y lo nuevo, tiene bastante parecido con Menéndez Pelayo: una mezcla de dos tendencias aparentemente contrarias. Las dos formas del arte, en este caso, de la poesía: poesía clásica y poesía popular.

Insiste Menéndez Pelayo en que el artista no es un planificador mecánico, no es un aplicador sistemático de reglas y mandatos. El artista clásico, educado en principios válidos y en el buen gusto, desarrolla sus intuiciones de acuerdo a esos principios, aunque no sea capaz de explicar los mecanismos que dan lugar a esa intuición, aunque no sea capaz de analizar su propio proceso creativo, que es, necesariamente, "arranque espontáneo e intuición soberana".

El artista romántico, el poeta popular, es diferente: "No es persona, en cuanto sus conceptos y aun sus pasiones no le pertenecen a él más ni menos que a cualquiera de los que le oyen; y sólo le pertenece una cosa, la forma" (Menéndez Pelayo, 1942b: 332-333). Es la voz del pueblo, que expresa la verdad más honda, tradicional y auténtica de ese pueblo, que puede carecer de lecturas, de formación y de cultura, pero que tiene la capacidad de entroncar con las características más auténticas de una raza y darles forma artística.

Al final, el proceso de creación literaria no es tan diferente entre clásicos y románticos. El artista es aquel que sabe extraer de su bagaje cultural o de su condición popular la forma correcta, la forma natural.

En consecuencia, ¿puede haber mayor crimen literario, mayor ataque a la literatura, que la destrucción de la forma literaria natural, para elaborar una forma artificial, falsa, que ni es portavoz de ningún pueblo, ni pretende de ninguna manera imitar a la realidad?

Y es que el teatro barroco está muy lejos de la naturalidad y de la intuición. El arte barroco es un arte cerebral, meditado, analizado, retocado una y mil veces, sometido al pensamiento y no a la emoción, más hijo de la ingeniería de las palabras que de la creación. El teatro barroco es, ante todo, artificial. Un artificio, creado con las palabras y con los conceptos, pensado y planificado. Calderón, como dramaturgo barroco, es perfectamente consciente de su proceso creativo, pues no hay en él intuición, sino paciente elaboración de sus materiales, siempre a la busca de una mayor perfección de su artificio. Hace un arte, una literatura, una poesía intensamente personales.

Esta literatura personal disgusta profundamente a Menéndez Pelayo. Hasta el final de su carrera mantuvo su rechazo al autor de *La vida es sueño*. En 1910 dice que el teatro de Calderón es una "fórmula brillante de decadencia" y que su estilo es "vicioso y redundante" (Menéndez Pelayo, 1942c: 13).

Este Menéndez Pelayo de 1910 mantenía las mismas opiniones que treinta años antes había expuesto en las conferencias de la Unión Católica, en 1881. Opiniones que, sin duda, sorprendieron a un público que esperaba una alabanza de Calderón: que, si hay dramaturgos en el teatro español que se acercan a la perfección, al ideal dramático, estos eran Lope, Tirso y Alarcón (1881a: 12). Que Calderón era inferior a Lope de Vega en variedad, en amplitud y en franqueza de ejecución, en fácil, espontánea y generosa vena, en sencillez y llaneza de expresión, en naturalidad y verdad, por lo que toca a la interpretación de los afectos humanos, y con mucho le era inferior en la pintura de los caracteres femeninos y en la manera de presentar el amor y los celos (1881h: 5). Que era inferior a Tirso de Molina en el poder de crear caracteres vivos, enérgicos, animados, ricos, complejos, dotados de una personalidad y de una vida tan grande como los que presenta la misma realidad humana; y era inferior a Tirso también en la gracia, en la discreción y picaresca soltura, en la profunda ironía, en el genio cómico, en la malicia y el desembarazo del diálogo, y en novedades felices y pintorescas audacias de la lengua (1881h: 6). Que era inferior a Alarcón en la comedia de costumbres del tiempo y en la comedia de carácter, en la limpieza y en tersura y acicalamiento de la frase, en el buen gusto sostenido y en la perfección exquisita del diálogo (1881h: 7).

El crítico expuso que el drama de Calderón representa, dentro del arte dramático, lo que es la tragedia francesa dentro del arte clásico: una aplicación deficiente y mutilada de un arte mucho más poderoso (1881a: 12). Que si los Schlegel lo alabaron tanto era por su desconocimiento del resto del teatro español, sobre todo de Lope de Vega (1881a: 30). Señaló además que Calderón era incapaz de llevar a la escena una pasión sincera, que los dramas de honra eran opuestos a la moral cristiana (1881a: 7), y contrapuso los dramas de honor al *Otelo* de Shakespeare:

> De aquí, que estos tres dramas carezcan de la verdad humana, universal y eterna que tiene el *Otelo*, de Shakespeare, donde hierve la pasión; celos bárbaros, groseros, brutales, pero que no dependen de ninguna convención de tiempo y de lugar, ni son consecuencia de éste o del otro estado social, sometido a una ley llamada honor sino que son tan indestructibles como la misma naturaleza humana, en la cual tienen su raíz [...]. Y, efectivamente, nunca pueden interesar tanto como un hombre verdaderamente apasionado, v. gr., Otelo, estos tres maridos de Calderón, que sin amor, sin pasión, a sangre fría, asesinan a sus mujeres alevosamente y después de muchos razonamientos y silogismos, no porque las amen ni porque las aborrezcan, sino porque así lo manda el honor, porque así lo mandan las conveniencias sociales; no en un arrebato de pasión ni ciegos de ira o de furor, sino después de madura reflexión y de muchos tiquis-miquis sobre los sacrificios que el honor impone; es decir, en nombre de una convención social, no en nombre de una pasión humana (1881f: 15-16).

A su juicio, Calderón no era capaz de crear caracteres. Que "el análisis paciente de las fibras del corazón, arte sin igual del creador de Otelo y de Lady Macbeth, no existe en Calderón". Que "solo tiene una obra, *El Alcalde de Zalamea*, en que este poder característico resalta; pero es una excepción". Que "el Príncipe Constante es tan perfecto, que raya en insensible y marmóreo [...] y en cuanto a Segismundo, es un símbolo, no es un hombre". Que "ni el poder característico, ni la verdad y energía de la expresión, principales dotes del ingenio dramático, son las notas fundamentales del ingenio de Calderón" (1881a: 31-32).

Asimismo, los autos sacramentales eran una "inmensa balumba [...] que apenas nadie lee", que tenían "toda la frialdad inherente al arte alegórico, la yerta monotonía que comunican siempre al arte las alegorías y las abstracciones" (Menéndez Pelayo, 1881b: 44). A propósito de una larga relación presente en *La cena del rey Baltasar*, este se explaya a gusto sobre la manera de escribir calderoniana:

> Todo lo malo que puede haber en un estilo, está reunido aquí: antítesis, frases simétricas, metáforas descabelladas y al mismo tiempo falso color y falsa brillantez de estilo, ampulosidad sexquipedal, vano lujo de palabras, y verdadera inundación de mala y turbia retórica. Como este trozo, pudieran citarse infinitos (1881c: 50).

Los reparos alcanzan a todas las obras de Calderón, aun a las más prestigiosas, a las más reconocidas de su autor. Menéndez Pelayo se revuelve, incluso con rabia, contra los que comparan a Calderón con Goethe:

> Por lo demás, artísticamente considerado (y aunque nos duela), me parece una profanación comparar *El Mágico prodigioso* con el primer Fausto. ¿Qué tiene de admirable *El Mágico prodigioso*? Lo que Calderón tomó de la leyenda: el pacto diabólico, la conversión medio filosófica de Cipriano, y el martirio de los dos amantes. Absolutamente nada más. ¿Y qué tiene de malo *El Mágico prodigioso*? Casi todo lo que Calderón puso de su cosecha (1881d: 22).

Así, de *La vida es sueño* se destaca su falta de naturalidad, su artificiosidad; y de una de sus escenas más famosas, el monólogo en décimas de Segismundo a su regreso a la prisión, se hace una severa crítica a esas "décimas de su monólogo, por las cuales trepa la funesta y desmedradora vegetación parásita del falso lirismo; [...] décimas que tienen una fama muy superior a su mérito, por lo menos como trozo de poesía lírica" (1881e: 34). Y sobre el personaje de Rosaura y su célebre monólogo que comienza: "Hipogrifo violento...", no olvida el autor hacer una acerba crítica: "Prueba también clarísima de que lo mal imaginado y mal sentido, también se expresa siempre mal; y que personaje tan fuera de toda sana razón y de toda naturaleza humana no podía hablar en estilo más racional y llano" (1881e: 39).

Esta última afirmación de Menéndez Pelayo ilustra claramente el porqué del rechazo a las formas ampulosas del culteranismo: la relación entre la expresión y el fondo, entre la idea y la palabra. Unas frases confusas, complicadas innecesariamente, ocultan el vacío intelectual o la falta de una autentica creación. Por ello Menéndez Pelayo puede decir que Calderón era, "cuando trataba de grandes pasiones e intereses, un poeta convencional y falso en la expresión de las ideas y de los afectos" (1881g: 19).

Su expresión, su forma, es culterana, y por ello es una creación intelectual artificial que, más que ser arte, lo remeda, lo imita. El artista barroco, el artista esencialmente barroco, carece del don de la creación: ni accede a la intuición ni es portavoz de nada ni de nadie. Por ello, al final, esa inagotable verborrea del culteranismo, tan distinta de la elegancia y la moderación clásicas y de la sencillez y verdad popular, provocaban en Menéndez Pelayo esa sensación de ahogo, de asfixia, de hartazgo, esa rabia al encontrar que tras el intrincado texto solo está el núcleo del mundo de la comedia barroca: artificio sin naturaleza: creación cerebral carente de auténtica intuición artística y espiritual.

Es fácil imaginar el desconcierto de los prohombres de la Unión Católica ante esa colección de descalificaciones de la obra de Calderón, y el regocijo que sintieron los seguidores de Nocedal al desgranar el mestizo, en la sede de sus adversarios, sus diabólicas y heréticas opiniones. Pero Menéndez Pelayo, con certero instinto publicitario, o quien sabe si con astuto cálculo, supo cortar todas las críticas gracias a un hecho de tremenda repercusión en la época: el Brindis del Retiro. La versión oficial que circuló, y aún circula, y que Menéndez Pelayo defendió a lo largo de su vida dice que en un banquete que se celebró en honor de los profesores extranjeros que habían acudido al centenario de Caderón, el joven montañés, indignado por las ofensas a la religión y a la patria que se estaban produciendo a la hora de los brindis, se levantó, en una intervención que no estaba prevista, y pronunció un alegato en defensa de esa religión y esa patria que habían sido insultadas. No obstante, si tenemos en cuenta que un taquígrafo —¿el mismo que registraba las conferencias de la Unión Católica?— presente —¿por qué?— en el banquete tomó nota del brindis de Menéndez Pelayo —y de ninguno más—, que el discurso estaba perfectamente construido y ordenado,

y que el texto inmediatamente fue publicado en todos los periódicos —y eran muchos— que controlaba la Iglesia, parece más una maniobra pensada con anticipación y perfectamente ejecutada. El Brindis del Retiro, en realidad, no habla de Calderón más que tangencialmente. Pero pronunciado en medio del centenario, en el ecuador de las conferencias de la Unión Católica —entre la cuarta y la quinta— y por el autor de esas conferencias, se asoció, de forma inmediata, al autor de *El alcalde de Zalamea*.

> Brindo por lo que nadie ha brindado hasta ahora: por las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica, romana, que en siete siglos de lucha nos hizo reconquistar el patrio suelo, y que en los albores del Renacimiento abrió a los castellanos las vírgenes selvas de América, y a los portugueses los fabulosos santuarios de la India. Por la fe católica, que es el substratum, la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte. Brindo, en segundo lugar, por la antigua y tradicional monarquía española, cristiana en la esencia y democrática en la forma, que durante todo el siglo XVI vivió de un modo cenobítico y austero; y brindo por la casa de Austria, que con ser de origen extranjero y tener intereses y tendencias contrarios a los nuestros, se convirtió en porta-estandarte de la Iglesia, en gonfaloniera de la Santa Sede durante toda aquella centuria. Brindo por la nación española, amazona de la raza latina, de la cual fué escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica y el espíritu de disgregación y de herejía que separó de nosotros a las razas septentrionales. Brindo por el municipio español, hijo glorioso del municipio romano y expresión de la verdadera y legítima y sacrosanta libertad española, que Calderón sublimó hasta las alturas del arte en *El Alcalde de Zalamea*, y que Alejandro Herculano ha inmortalizado en la historia. En suma, brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón, y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos liberales, que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruído la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinada primero por la casa Borbón y luego por los Gobiernos revolucionarios de este siglo (1942d: 335-336).

Menéndez Pelayo brindó por la fe católica, por la monarquía de los Austrias, por la nación española y por el municipio español "hijo glorioso del municipio romano y expresión de la verdadera y legítima y sacrosanta libertad española". Y se manifestó en contra de los gobiernos que "en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral

de la Península, asesinada primero por la casa Borbón y luego por los Gobiernos revolucionarios de este siglo". Y celebró "la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial".

La repercusión del Brindis fue inmediata y estruendosa: todos los periódicos lo reflejaron y discutieron y tanto las encendidas alabanzas de los católicos como las furibundas críticas de los liberales complacieron, sin duda, enormemente a Menéndez Pelayo. El texto era lo suficientemente ambiguo como para que todos lo leyeran a su modo y unos se detuvieron en el poeta inquisitorial, y otros, en las críticas a la casa de Borbón; unos, en la defensa de la fe y de la monarquía, y otros, en la reivindicación de municipio popular foral y democrático. Pero lo cierto es que el Brindis no tiene ninguna consideración crítica sobre el teatro de Calderón y que no corrige, ni matiza, ni elimina las desfavorables opiniones críticas que en ese momento Menéndez Pelayo estaba vertiendo sobre Calderón.

Una riada de felicitaciones llegó a Menéndez Pelayo, tanto por cartas personales como en artículos de prensa. Nocedal y los suyos se dieron cuenta de que no era el momento de atacar al héroe calderoniano, que era el ídolo del momento. Pacientemente esperaron a la ocasión propicia, que fue la publicación del tomo III de los *Heterodoxos*. Un asombrado Menéndez Pelayo se encontró entonces con que, por primera vez, no recogía los elogios unánimes de la prensa católica y que desde sus propias filas le llovían los ataques. "Lo que el *Siglo Futuro* ha comenzado a hacer conmigo es cosa de todo punto indigna", le dice a Gumersindo Laverde, un año después, en 1882, añadiendo (Menéndez Pelayo, 1983b: 436) que ha enviado a *La Unión* una carta para defenderse de las alevosas acusaciones del periódico carlista.

Porque la "independencia salvaje" de Menéndez Pelayo —y también su escandalosa vida privada— hizo que, sin que él mismo fuera consciente, se fuera alejando cada vez más de los suyos. Después de las conferencias de Calderón, los carlistas siempre vieron en él a un enemigo y a un liberal encubierto, y desde las filas la Unión Católica, que habían soportado pacientemente ocho conferencias en las que nada bueno se había dicho sobre Calderón, se extendió la creencia de que Menéndez Pelayo era ya irremediablemente lo que Alejandro Pidal le había advertido que no fuera con sus categóricas y personalísimas opiniones: un "enemigo dentro de casa" (Menéndez Pelayo, 1983b: 523).

Las conferencias sobre Calderón dieron fin al ciclo ascendente de Menéndez Pelayo. El joven montañés, aunque al principio apenas se notara, dejó de ser el favorito de todos. Su esperado paso a la política nunca se llegó a dar. Y las sospechas sobre él fueron creciendo entre las filas conservadoras.

El tiempo de los castigos iba a comenzar.

Bibliografía

Hibbs, Solange (1994). "Los centenarios de Calderón de la Barca (1881) y Santa Teresa de Jesús (1882): un ejemplo de recuperación ideológica por el catolicismo integrista". En: Cerdan, Francis (ed.). *Hommage à Robert Jammes*. Vol. II. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 545-552.

Magaz Fernández, José María (1987). *La unión católica 1881-1885*. Tesis doctoral. Comillas: Universidad Pontificia de Comillas.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1881a). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia primera. Calderón y sus críticos.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1881b). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia segunda. El hombre, la época y el arte.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1881c). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia tercera. Autos sacramentales.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1881d). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia cuarta. Dramas religiosos.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1881e). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia quinta. Dramas filosóficos.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1881f). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia sexta. Dramas trágicos.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1881g). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia séptima. Comedias de capa y espada.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1881h). *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica. Conferencia octava. Resumen y síntesis.* Madrid: Librería de M. Murillo.

— (1942a). "Tirso de Molina. Investigaciones biográficas y bibliográficas" (Reseña del libro de Emilio Cotarelo). En: Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. III. Madrid: CSIC.

— (1942b). "Don Gaspar Núñez de Arce". En: Menéndez Pelayo, Marcelino: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. IV. Madrid: CSIC.

— (1942c). "Edad de oro del teatro" (Prólogo al libro *Del siglo de oro*, de Blanca de los Ríos). En: Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. III. Madrid: CSIC.

— (1942d). "Brindis del retiro". En: Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. III. Madrid: CSIC.

— (1982). *Epistolario*. Vol. I. Ed. de Manuel Revuelta Sañudo. Madrid: Fundación Universitaria Española.

— (1983a). *Epistolario*. Vol. III. Ed. de Manuel Revuelta Sañudo. Madrid: Fundación Universitaria Española.

— (1983b). *Epistolario*. Vol. V. Ed. de Manuel Revuelta Sañudo. Madrid: Fundación Universitaria Española.

— (2010). *Historia de las ideas estéticas*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo; Universidad de Cantabria.

Moliner i Prada, Antoni (2012). "Menéndez Pelayo, la Unión Católica y el rechazo del integrismo". En: Suárez Cortina, Manuel (ed.). *Menéndez Pelayo y su tiempo*. Santander: Universidad de Cantabria, pp. 131-166.

Flaubert y Clarín: crítica y novela

Adolfo Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona

> Por la misma dualidad de Flaubert —que es la fuerza plástica de las palabras y la sugestión de lo verbal, y el escritor impregnado de positivismo, que estudia las almas al microscopio— el naturalismo que viene detrás, no irá más allá en el terreno del arte; no tendrá artista tan fuerte, tan intenso.
>
> Emilia Pardo Bazán (1914)

> Anteponía el autor de *Salammbô* la consideración "de la obra en sí", "por su composición y su estilo", como cosa de arte; y es este punto de vista, sancionado en las avanzadas del pensamiento contemporáneo por la autoridad de Guyau, que invoca las palabras mismas de Flaubert, el que debe definitivamente rehabilitarse en concepción de nuestro crítico (Clarín).
>
> José Enrique Rodó (1895)

I

Antes de empezar a enhebrar el relato que les quiero presentar, debo dejar constatados dos hechos. Primero, el tema genérico de las relaciones literarias entre Flaubert y Clarín, entre *Madame Bovary* y *La Regenta*, y entre las otras novelas y narraciones de Flaubert, en especial, *L'éducation sentimentale*, y la obra narrativa de Leopoldo Alas ha ocupado, según las impecables investigaciones bibliográficas de Noël Valis, fechadas en 1986 y 2002, más de sesenta artículos. En consecuencia, es un tema colonizado y por críticos muy avezados —especialmente, Carlos Clavería y Gonzalo Sobejano—. Segundo, mi voluntad de mantenerme fiel a una metodología de base positivista, que no descuida en momento alguno el implacable rigor de la temporalidad, me ha impuesto establecer las relaciones entre Flaubert (1821-1880) y Leopoldo Alas (1852-1901) atendiendo a las fechas de la publicación de su correspondencia, sus artículos y sus obras, y ad-

virtiendo que la correspondencia de Flaubert —que es el escenario de sus labores teóricas y críticas— Clarín no la conoció —permítanme la *boutade*— según la ejemplar edición de la Bibliothèque de la Pléiade. Es este un aspecto que jamás se puede desatender para bien conocer la trayectoria de los escritores, su biblioteca y sus lecturas.

Para finales del otoño de 1881, Clarín colaboraba regularmente en el diario *El Progreso*, compaginando dicha tarea con la publicación de artículos más espaciados en *La Publicidad* barcelonesa y en *Los Lunes de El Imparcial*. Los más significativos de esos trabajos los agavilló en *La literatura en 1881* (Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1882), donde recogió su excepcional análisis de *La desheredada*. Sin embargo, no consideró oportuno la inclusión de su artículo sobre la novela de Alfonso Daudet, *Numa Roumestan. Moeurs parisiennes* (París, 1881) que publicó en *Los Lunes de El Imparcial* (19/12/1881); esperó a incluirlo en *Nueva Campaña (1885-1886)* (1887) como penúltimo eslabón del libro. Creo que Clarín debió de pensar que lo que podemos denominar —así lo llama él— prólogo de aquel artículo debía quedar impreso en libro. Se trata de una reflexión capital en el quehacer crítico del autor de *La Regenta* y que solo tuvo en Pardo Bazán una alternativa de gran relieve —coyunturalmente quizá también en Rafael Altamira—. En los corolarios de dicha reflexión me he amparado para el presente relato y en muchos anteriores, en el escenario de la crítica literaria decimonónica. Escribe Clarín:

> No es, en rigor, trabajo por completo ajeno a la crítica de la literatura nacional el que tiene por objeto examinar las obras importantes que publican los escritores franceses. La influencia de las letras francesas en las españolas es tan grande, que suele servir de tema a los académicos catecúmenos para probar su patriotismo literario protestando enérgicamente, y no sin algún galicismo, de este pernicioso influjo, que, según los seudoclásicos, nos trae, con la corrupción de las costumbres, la corrupción de las leyes, y otra porción de cosas podridas. Digan estos señores lo que quieran, la relación de intimidad entre las literaturas francesa y española obedece a causas invariables que la sociología, como ya empieza a decirse, puede explicar perfectamente. No es mi objeto hoy tratar este punto, sino decir únicamente que las producciones de los ingenios franceses contemporáneos son un elemento importante de nuestra vida literaria, por lo que influyen en el gusto y opinión de público y autores, y que, por consiguiente, examinando de tarde en tarde los libros más notables de Francia, no se hace más que apreciar uno de los datos que es preciso tener en cuenta al estudiar nuestra transformación literaria (Alas, 2003, I: 890).

II

Parece incuestionable el gran conocimiento que fue teniendo Clarín de la obra creadora de Flaubert, aunque conviene poner en cuarentena una de sus afirma-

ciones más subrayadas por algunos críticos. Se trata de la afirmación, procedente de *Folletos literarios. Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (1888): cuando escribió el capítulo de la representación de *Don Juan Tenorio* de su genial novela, dice de *Madame Bovary* que "diez o doce años hacía que la había leído" (Alas, 2003, I: 1046). Tal afirmación nos llevaría a los años 1871-1873, lo que me hace suscribir la advertencia de Gonzalo Sobejano en un artículo para la revista *Quimera* (5/3/1981):

> Clarín no debió leer *Madame Bovary* por 1871 o 1873, como él mismo daba a entender en *Mis plagios* (1888), pues de ser eso cierto no se explica que jamás mencione a Flaubert en sus artículos de los años 75 a 80 coleccionados por J. F. Botrel, ni que en su primer libro, *Solos de Clarín* (1881), apenas le nombre en una ocasión (Sobejano, 2007: 51-52).

En la senda del maestro Sobejano se puede sostener que la primera lectura de *Madame Bovary. Moeurs de province* (París, Charpentier, 1873, con el texto del proceso en el apéndice) fue más tardía, y su relectura o lectura pensativa —como diría Ortega— debió de ser muy cercana al fallecimiento de Flaubert (el 8 de mayo de 1880) y al conocimiento del capítulo que Zola dedica a Flaubert en *Les romanciers naturalistes* (París, Charpentier, junio de 1881), si bien el capítulo se había ido gestando en la prensa, desde el otoño de 1875 hasta julio de 1880. Precisamente Clarín se refiere, sin nombrarlo, al tomo *Les romanciers naturalistes* en el artículo de *El Día* (23/1/1882) a propósito de Flaubert y de la opacidad reinante en torno a su personalidad: "Flaubert no ha dejado autobiografías, ni memorias, ni en sus libros ha hablado directamente de sí" (Alas, 2002: 825), escribe Alas, quien conoce en esos momentos los *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp, aparecidos en la *Revue des Deux Mondes*, de septiembre a diciembre de 1881, y sentencia:

> Por esto el insigne novelista y crítico Zola, al escribir su admirable estudio de la vida y las obras de Gustavo Flaubert, tiene que confesarnos que sabe muy poco de la primera parte de su vida, y que sólo puede dar pormenores de lo que vio por sí mismo desde que tuvo el placer de tratar personalmente al que llama querido maestro. Pero es tan buen observador el jefe de la actual escuela naturalista, que por inducción, casi por adivinación, llega a penetrar en toda la vida de Flaubert, y con tal exactitud la analiza y determina, que pasma esta especie de "profecía" retrospectiva al que haya leído los *Recuerdos* de Máximo Du Camp, publicados después que el libro de Monsieur Zola nos describe y narra la vida del gran maestro (Alas, 2002: 826).

Es fácil deducir el impacto que el libro de Zola tuvo sobre esta etapa de la crítica clariniana a partir de finales de 1881, pues la serie de artículos "Del naturalismo" va a empezar a ver la luz en *La Diana* el primero de febrero de 1882.

Y recordar, al vuelo, apoyándome en la excelente edición que el profesor González Herrán llevó a cabo de *La cuestión palpitante* (1883) (Barcelona, Anthropos, 1989), las deudas que los textos de doña Emilia sobre Balzac, Stendhal, Flaubert, los Goncourt y Daudet —aparecidos en *La Época* a comienzos de 1882— contraen con *Les romanciers naturalistes*.

El conocimiento de Flaubert a través de la lectura y la relectura de sus obras, a la luz del libro de Zola y de los recuerdos de Maxime Du Camp, le permitió a Clarín escribir en la segunda entrega de su artículo "La juventud de Flaubert" (*El Día*, 13/2/1882) un par de reflexiones de gran calado. La primera toma el hilo del libro de Du Camp y a la vez del capítulo de *Les romanciers naturalistes*, donde Zola había escrito, categóricamente, "le lyrique qui est en lui" (Zola, 2004: 514) —"el lírico que hay en él"—: "Flaubert siempre fue un lírico; pero exclusivamente lírico en la intención, en teoría, pero en la práctica un naturalista, y el mejor naturalista, por cierto" (Alas, 2002: 870-871).[1] Permítanme un paréntesis: ¿acaso estaba hablando de su gran novela por venir en 1884-1885?

La segunda reflexión atañe a *Madame Bovary*: "Cuando trabajó en su gran libro, que le ocupó muchos años, pero que fue haciendo sin intermitencias, Flaubert ya no era el genio que buscaba la expresión y el asunto propios de su grandeza; era el genio que esculpía ya el momento de su inmortalidad" (Alas, 2002: 873), reflexión de Clarín que parece ampararse en la lectura de *Les romanciers naturalistes*, donde Zola había constatado que "Avec Gustave Flaubert, nous revenons toujours à une idée d'immortalité, à l'ambition puissante de faire éternel" (Zola, 2004: 507).[2]

Durante el periodo que va desde el primer número de *El Solfeo* (7/3/1875) hasta el 8 de junio de 1880 en *La Unión*, Clarín no menciona a Flaubert. En este último artículo la mención es muy lacónica: "Murió Flaubert". En las semanas sucesivas hay alguna otra mención circunstancial y que nada dice de la literatura de Flaubert, salvo el prólogo a la primera traducción de *Nana* (Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1880), que Alas firmó como Z, inicial de Zoilito, uno de los seudónimos que ya había utilizado en la prensa. Escrito a buen seguro en el verano de 1880, contiene esta interesante y oportuna reflexión:

> [Zola] es un genio. Sigue las huellas de Balzac, se parece a Flaubert y aún le queda mucho campo de gloria para no parecerse más que a sí mismo [...]. Si Flaubert le aventaja en plasticidad de estilo, que es en el autor de *Madame Bovary* mármol de

1. Tanto Zola como Clarín desconocían en ese momento la confesión de Flaubert a Louise Colet (15/7/1853), que Pierre-Marc de Biasi ha utilizado como paratexto inicial de un libro memorable (2009): "Los caballos y los estilos de raza tienen llenas de sangre las venas y vemos cómo late bajo la piel y las palabras, desde las orejas hasta los cascos. ¡La vida! ¡La vida! ¡Tensionarse, en eso consiste todo! C'est pour cela que j'aime tant le lyrisme". Véase: Flaubert, 2001: 286-287.

2. Doy la traducción: "Con Gustave Flaubert venimos siempre a detenernos en una idea de inmortalidad; esa es la aspiración constante a producir lo eterno".

> Paros trabajado por el cincel de Fidias; si Balzac le supera a veces en la exactitud del análisis y la elección del asunto, a Balzac le supera Zola en la brillantez, vigor, variedad y abundancia del estilo, y a Flaubert le aventaja en la fecundidad, trascendencia y flexibilidad (Alas, 2006: 1033).

El primer artículo en el que Clarín echa mano en su argumentación de las creaciones flaubertianas es la reseña, en tres entregas, de *El señorito Octavio* (*El Mundo Moderno*, 19/3/1881, 20/3/1881 y 25/3/1881). Advierte, en primer lugar, cotejando escenas de la novela de Palacio Valdés con *Madame Bovary*, que, "sin que pueda hablarse de imitación servil, se nota la influencia legítima del genio de Flaubert" (Alas, 2002: 69). Y, en segundo término —y con una buena dosis de generosidad crítica—, le concede certificado de naturalista a la novela de su amigo y paisano, con la referencia de Flaubert:

> Como Flaubert, sigue Palacio las aventuras de su héroe sin apasionarse por ellas; cuenta sus ilusiones, sus errores y extravíos como la fría realidad que nos envuelve en las mallas de su urdimbre; contaría nuestras desgracias, dolores y flaquezas, si pudiera hablar, como ajeno a todo interés, como él acaso conocía ya. Este procedimiento bueno o malo, pero es el que sigue y predica el Naturalismo (Alas, 2002: 610).

Por último, Clarín —quien afirma que *Los tres mosqueteros* de Alexandre Dumas es una obra maestra en su género— se detiene en la funcionalidad de las descripciones de la novela de Palacio —pórtico de sus clarividentes observaciones a la narrativa galdosiana de los años ochenta— apelando, para su justificación, al arte de la novela de Flaubert y de Zola:

> En la tan citada y siempre por algo, *Madame Bovary* se describe el viaje de Yonville a la capital cada vez que un personaje lo emprende, y son muchos, ¿y qué importa?, siempre conviene, siempre es por algo y para algo. En *Une page d'amour* de Zola se pintan los efectos de luz del horizonte de París a cada una de las horas del día, ¿y qué importa?, siempre significa algo la descripción y siempre es bella (Alas, 2002: 616).

En el modelo de recepción de la crítica clariniana, el diapasón de la narrativa de Flaubert se va a consolidar en los dos artículos sobre *La desheredada*. En el primero de ellos (*Los Lunes de El Imparcial*, 9/5/1881), el propio Clarín escribe: "Aquí sólo me he propuesto notar la tendencia naturalista, en el buen sentido de la palabra, de la última obra de Galdós" (Alas, 2003, I: 431-432), y en esa notación, siempre acompañado de Zola y en alguna ocasión de Balzac, Flaubert aparece como referencia de la sencillez de la acción en la novela y del empleo del monólogo narrativizado. Las obras de Flaubert a las que apela son el relato que cierra *Trois contes* (1877), el magistral *Coeur simple*, que aparece citado varias veces en los artículos del verano y del otoño de 1881, y *Madame Bovary*, que "no

es más que la historia de la concupiscencia de una mujer que sueña desde un rincón de una provincia" (Alas, 2003, I: 429).

No podemos detenernos en cada una de las apelaciones de Clarín al "inmortal Flaubert" —la calificación que más emplea—, tan solo quiero subrayar dos momentos de su enciclopedia crítica. En sus continuados debates de los años 1882 y 1883 con el "discreto redactor de *El Liberal*", Fernanflor, que es un ingrediente nada desdeñable de "la cuestión palpitante", ubica, siguiendo la estela de *Les romanciers naturalistes*, a Flaubert en la escuela naturalista. Nótese la ironía de Clarín —excelentemente analizada por Carole Fillière (2011)— en este "Palique" de *El Porvenir* (30/6/1882), en el que le indica a Fernanflor lo que debe hacer:

> Leer los libros principales de la estética idealista; leer las novelas de Jorge Sand, Feuillet, Sué, Cherbuliez, etcétera; acto continuo, leer a Balzac, Stendhal, los Goncourt, Flaubert, Zola (entero) y la crítica (todos los tomos) de este último autor. Después de leer todo eso, si Fernanflor no ha tenido un ataque cerebral, es lo más probable que se haga naturalista, o, por lo menos que rectifique en favor de la nueva escuela lo que ahora dice de ella (Alas, 2002: 1085).

Casi exactamente un año después, en *La Revista Ibérica* (1/7/1883) publica un importante artículo sobre *O primo Basilio* (1878) de Eça de Queiroz. Tras señalar el injustificado olvido de la literatura portuguesa contemporánea, afirma que la inspiración de *O primo Basilio* procede de las novelas de Balzac, Flaubert y Zola, pero "especialmente de la inmortal *Madame Bovary*" (Alas, 2004: 401), si bien —y cual si hablara premonitoriamente de su gran novela— añade: "Imitador es, sin duda, Eça de Queiroz, pero imitador de tendencias, de procedimientos: la observación, la experimentación, la composición, el estilo, la invención son en él completamente originales" (Alas, 2004: 401).

Al mismo tiempo, el magistral artículo de Clarín perfila la cuestión del estilo en el naturalismo —"la brillantez y el color de Flaubert" (Alas, 2004: 403)— y establece un apasionante cotejo entre los quehaceres de Galdós —"único novelista español de facultades más admirables que las de Eça de Queiroz" (Alas, 2004: 404)— y los del narrador portugués. Son cuestiones, repito, apasionantes, en las que no me puedo detener aquí y ahora.

A la luz de este somero examen del modelo de recepción de la crítica de Clarín desde 1881 hasta 1883, se observa que Flaubert y su obra son referencia obligada de la gran novela realista y de la escuela naturalista. Lo he tratado con detalle en otros lugares, pero apuntaré que en el modelo de producción de esos años los trabajos de Clarín —rescatados hace medio siglo por Sergio Beser (¡cómo pasa el tiempo, Sergio!)— "Del naturalismo" (*La Diana*, 1882) y "Del estilo en la novela", con paratexto inicial de *Les romanciers naturalistes* (*Arte y Letras*, 1882-1883), tras Zola y a través del crítico Zola —en varias ocasiones—, Flaubert es el novelista de referencia del oportunismo naturalista y de la naciente modernidad, y naturalmente *Madame Bovary*, su máxima creación, a la que Cla-

rín empieza a sumar *L'éducation sentimentale*, sus mejores ejemplos. En la entrega del 16 de junio de 1882 de "Del naturalismo" escribe:

> En *Madame Bovary*, por ejemplo, tenemos la obra maestra de la novela en que se estudia un carácter, no en análisis abstracto, sino casi siempre en las luchas exteriores, en sus relaciones con el mundo que solicita sus pasiones. *La educación sentimental*, del mismo autor, aunque inferior como resultado, es en el propósito, en el asunto, superior, pues en ella se trata de aplicar el mismo sabio, profundo y correcto examen a toda una sociedad y modo particular de la vida de un pueblo (Alas, 2002: 1060).

III

El 4 de febrero de 1884, Charpentier, que tiene en su catálogo todas las obras de Flaubert, desde *Madame Bovary* hasta *L'éducation sentimentale*, publica un libro fundamental —póstumo lo denomina Clarín— para las relaciones del crítico asturiano con el maestro de Croisset. Se trata del primer libro que agrupa cartas de quien seguramente es uno de los mejores epistológrafos de las letras europeas decimonónicas. Es *Lettres de Gustave Flaubert a George Sand*, precedidas de un importante estudio de Maupassant, que ejerce el papel de mediador entre su maestro y los lectores. Se trata de un haz de 122 cartas, si bien el autor de *Pierre et Jean* extracta en el estudio preliminar pasajes de otras cartas que no ven la luz en el volumen. Digamos, también, que la edición, no de la mejor pulcritud filológica, aunque el largo prefacio —más de ochenta páginas— fue decisivo para vislumbrar el océano epistolar de Flaubert como una riquísima mina de ideas sobre la literatura y su naturaleza, sobre el escritor y la escritura, y especialmente, sobre la estética de la novela moderna.

Este océano teórico y crítico se empezó a conocer mejor y con mayor número de cartas (algunas expurgadas) en la edición de la *Correspondance* en cuatro tomos (1887-1893) a cargo de Charpentier. Quizá Clarín supo, por ejemplo, de la famosa carta a Louise Colet del 31 de enero de 1852 —"Soy un hombre-pluma. Siento a través y a causa de ella, con relación a ella y mucho más con ella" (Flaubert, 2001: 197)— a través del segundo tomo que agrupaba cartas de 1850 a 1854, momento álgido de su segunda relación epistolar con Louise Colet, al regreso del periplo oriental del escritor a comienzos del verano de 1851. No obstante, debo dejar este hilo, que promete mucho, para concluir estas referencias con un dato importante. Esta primera edición del epistolario de Flaubert agrupa 809 cartas, mientras que hoy conocemos 4.335: un océano fascinante, insólito, único (Guinot, 2010: 183). Mientras nos adentramos en su conocimiento se adivina el "polen de ideas" que tan brillantemente expuso Darío Villanueva en 1991, a partir de la declaración de William Faulkner de 1932.

Clarín debió recibir de inmediato el tomo de la correspondencia de Flaubert con la escritora de la que los vetustenses deformaron su nombre para murmurar

sobre Ana Ozores, y la debió de leer mientras escribía *La Regenta* —el 12 de febrero de 1884 doña Emilia le dice que está deseosa de conocer la novela— y preparaba una crítica magistral de *Tormento*, aparecida en *El Día* el 6 de julio de 1884. En el largo artículo en tres entregas "Los poetas en el Ateneo" (*El Día*, 30/3/1884, 13/4/1884 y 27/4/1884), incluido en *Sermón perdido (Crítica y sátira)*, cita ya confidencias de Flaubert acerca de la expresión artística, procedentes de las cartas a George Sand. En realidad, una gran parte de las referencias al ideario de Flaubert a lo largo de todo el artículo de Clarín se apoyan en una carta, fechada en París el 10 de marzo de 1876:

> Me entristece un poco, querida maestra, al atribuirme opiniones estéticas que no son mías. Creo que el redondeo de la frase no es nada. Sin embargo, *escribir bien* lo es todo, porque "escribir bien es, al tiempo, sentir bien, pensar bien y decir bien" (Buffon).
>
> Así, pues, el último término depende de los otros dos, puesto que hay que sentir con fuerza con el fin de pensar y pensar para expresar. Todos los burgueses pueden tener mucho corazón y delicadeza, estar llenos de los mejores sentimientos y de las mayores virtudes sin que por ello se conviertan en artistas. Creo que la Forma y el Fondo son dos sutilezas, dos entidades que jamás existen la una sin la otra.
>
> Esa preocupación por la Belleza exterior, que me reprocha, para mí es un *método* [...]. A fuerza de buscar, encuentro la expresión justa, la única posible y, al mismo tiempo, armoniosa. Cuando poseemos la idea, la palabra siempre está ahí (Flaubert, 2001: 602-603).

En los tres años que van de la primavera de 1884 a la de 1887, Clarín emplea a menudo las reflexiones epistolares de Flaubert acerca de la poética de la novela y de los deberes de la crítica. Lo hace especialmente en sus colaboraciones en la revista barcelonesa *La Ilustración Ibérica*, bajo el marbete de "Lecturas", que como escribió Yvan Lissorgues "son textos de cierta envergadura, publicados de manera fragmentaria, pero que en su conjunto son verdaderos ensayos de crítica literaria" (Lissorgues, 2004: 26). Así en el artículo en dos entregas "Cartas de Julio de Goncourt" (13/6/1885 y 4/7/1885), incluido en su mejor libro de crítica literaria, *Mezclilla* (1889), Clarín se refiere a este tipo de libros que en España no interesan demasiado, como obras que revelan la vida íntima, la vida estética del escritor moderno, y alía las cartas de Julio Goncourt con las de Flaubert —"sin valer tanto, ni con mucho"— para sentenciar: "En esta correspondencia, o, mejor cartas sueltas, cuya contestación ignoramos, hay, como en la de Flaubert a Jorge Sand, publicadas el año pasado, un gran interés psicológico y sobre todo artístico" (Alas, 2003, II: 1266). Además, y Clarín enfatiza la cuestión, las cartas ponen de manifiesto la amistad y el consejo de los mejores novelistas que heredaron a Balzac: de Flaubert y de Zola, añadiendo: "el libro de que trato nos

presta una correspondencia continuada con el autor de *Madame Bovary* y otra, si menos numerosa, no menos elocuente, mantenida con el autor de *Germinal*" (Alas, 2003, II: 1271).

Las diversas referencias a las cartas de Flaubert a George Sand, que el examen de las "Lecturas" desvela, ponen de manifiesto el entusiasmo con el que Clarín las leyó y las empleó en sus argumentaciones a favor de una crítica literaria independiente y que supiese jerarquizar el valor estético de las obras que veían la luz. En el largo ensayo "A muchos y a ninguno", que *La Ilustración Ibérica* publicó en siete entregas entre el 26 de febrero y el 11 de junio de 1887 —también recogido en *Mezclilla*—, llega a citar en francés un fragmento de la carta XXXIX de Flaubert a George Sand (2/2/1869) a propósito de los críticos que no establecen jerarquía entre los novelistas verdaderos y las medianías. El fragmento es el siguiente: "Lo que me indigna a diario es ver cómo ponen al mismo nivel una obra maestra y una bajeza. Exaltan a los pequeños y rebajan a los grandes. ¡Nada hay más tonto e inmoral!" (Alas, 2003, II: 496).[3]

Fragmento que es uno de los corolarios de un pasaje ampliamente citado de la misma carta y que influye medularmente en el concepto de crítica literaria que postula Alas y que describí en mi libro *Perfiles de Clarín* (2001). Sintéticamente: Clarín hizo suya la queja de Flaubert, según la cual la crítica debe ser un juicio de estética.

Es evidente que el autor de *La Regenta* empezó a descubrir a Flaubert como teórico y crítico de la novela a través de las cartas a George Sand, que confirmaban sus vislumbres adquiridos en la lectura de *Les romanciers naturalistes*. Descubrimiento posterior al de las creaciones del genio de Croisset, y que irá acompañado de algunas lecturas imprescindibles, como el capítulo "Flaubert" del libro de Paul Bourget *Essai de psychologie contemporaine. Études littéraires* (1883).

Al mismo tiempo que en los artículos de Clarín se advertía la lectura del primer epistolario publicado de Flaubert, en su correspondencia se acreditaba el vivo interés y el entusiasmo con los que la había leído y meditado. En una formidable carta a Galdós, cursada tras leer *Tormento* el 8 de abril de 1884 y que he utilizado en otras ocasiones como argumento para considerar la novela realista y naturalista como "nueva forma de conocimiento", escribe Clarín:

> Si no las ha leído yo le aconsejo a usted que lea las cartas de Flaubert a Jorge Sand. Aparte paradojas, contradicciones y misantropías, es un libro de veras fuerte, colocado en situación en que puede usted llegar a verse, si continúa siendo lo que es en *La desheredada*, en *Centeno* y en *Tormento* y siéndolo cada vez más: un *buzo* del arte (Ortega, 1964: 216-217).

3. Tomo la traducción de la carta de Flaubert (2001: 496).

Tras algunas e importantes consideraciones sobre Flaubert —"hablo refiriéndome principalmente a *La Educación sentimental* y *Bouvard y Pecuchet*"—, insiste en la correspondencia publicada semanas antes:

> Volviendo a las cartas de Flaubert, allí se ve al anacoreta de las letras, al hombre de genio que podría hacerse rico, popular sin más que dejar correr la pluma y prefiere que le desprecien sus libros y quedarse pobre con tal de escribir como su gran instinto literario le pide. Si usted, como yo creo, continúa escribiendo así, tal vez pierda la popularidad de que hoy goza, pero cada vez será mejor artista (Ortega, 1964: 217).

La carta que es una auténtica reflexión sobre la poética de la novela realista y naturalista, se cierra con la insistencia en una recomendación. "Lea sin falta, si no las ha leído, *La joie de vivre* y las cartas de Flaubert" (Ortega, 1964: 218).

Gracias a mi buen amigo, el profesor Jesús Rubio, y al profesor Alan Smith, conocemos la contestación de Galdós. El autor de *Tormento* le confiesa —la carta es del 3 de octubre de 1884— que ha leído "una novela de Dickens de las más largas y le aseguro que pocas veces he disfrutado mayor placer con la lectura, ¡Qué autor!", para añadir, con bastante reticencia: "Ay, amigo, cuando no leemos más que en francés estamos, no lo dude usted, encerrados en un círculo de ideas falsas. Hay que romper el círculo y procurar chupar el jugo de la civilización europea en otro biberón" (Rubio, Smith, 2006: 140).

El principal biberón para Clarín fue siempre la literatura francesa y, en el dominio de la novela —Zola, al margen—, Flaubert, el novelista, el teórico y el crítico fue continuamente a partir de 1881 lectura y relectura de referencia. En palabras del maestro Gonzalo Sobejano: "Con Flaubert hizo Clarín algo más que estudiarlo: lo recordó a cada paso, lo recomendó siempre, lo asimiló a fondo" (Sobejano, 1985: 122). La fuente de Flaubert, teórico y crítico, le deslumbró y le entusiasmó mediante la recopilación de Maupassant de 1884, libro que habría recomendado —incluso con más énfasis— como hizo con el que agavillaba las cartas de Jules Goncourt, "a los que quieran estudiar la historia del arte contemporáneo por dentro, por el alma" (Alas, 2003, II: 1272).

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (2002). *Obras completas*. Vol. VI (Artículos, 1879-1882). Ed. de J. F. Botrel y Y. Lissorgues. Oviedo: Nobel.

— (2003a). *Obras completas*. Vol. IV-1 (Crítica. Primera parte). Ed. de Laureano Bonet; colabs. de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo: Nobel.

— (2003b). *Obras completas*. Vol. IV-2 (Crítica. Segunda parte). Ed. de Laureano Bonet; colabs. de Joan Estruch y Francisco Navarro. Oviedo: Nobel.

— (2004). *Obras completas*. Vol. VII (Artículos, 1882-1890). Ed. de J. F. Botrel e Y. Lissorgues. Oviedo: Nobel.

— (2006). *Obras completas*. Vol. XI (Varia). Ed. de Leonardo Romero Tobar. Oviedo: Nobel.

Altamira, Rafael (2016). *El realismo y la literatura contemporánea*. Ed. de Laureano Bonet. Alicante: Publicacions de l'Universitat d'Alacant.

Biasi, Pierre-Marc de (2009). *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*. París: Grasset.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Fillière, Carole (2011). *L'esthétique ironique de Clarín*. Madrid: Casa de Velázquez.

Flaubert, Gustave (2001). *El hilo del collar: correspondencia*. Ed. de Antonio Álvarez de la Rosa. Madrid: Alianza.

Guinot, Jean-Benoît (2010). *Dictionnaire Flaubert*. París: CNRS Éditions.

Lissorgues, Yvan (2004). "La producción periodística de Leopoldo Alas 'Clarín' (1868-1901)". En: Alas, Leopoldo. *Obras completas*. Vol. VII (Artículos, 1882-1890). Oviedo: Nobel.

Ortega, Soledad (ed.) (1964). *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente.

Rubio, Jesús; Smith, Alan (2006). "Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín". *Anales Galdosianos*, vol. XLI, p. 140.

Sobejano, Gonzalo (1985). *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia.

— (2007). *Clarín crítico, Alas novelador (catorce estudios)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2001). *Perfiles de Clarín*. Barcelona: Ariel.

Zola, Émile (2004). *Les romanciers naturalistes*, *oeuvres complètes*. Vol. 10. Ed. de François-Marie Mourad. París: Noveau Monde.

El teatro ante los críticos

Los inicios periodísticos de Ignacio José Escobar como cronista y crítico de teatros

Ana Isabel Ballesteros Dorado
Universidad CEU-San Pablo

1. Trayectoria de un exestudiante de Medicina

A Ignacio María José Escobar se le conoce especialmente por haber dirigido *La Época* y haber participado en la restauración alfonsina (Roch, 1923: 18, 20-21, 33-36, 42-52, 110, 122, 177-191; Escobar, 1949: 17-22). También se rescataron en el siglo xx otras actuaciones vitales suyas, como un duelo mantenido con el famoso actor Julián Romea (Varela, 1948: 121-129; Barceló, 1979: 10). En cambio, no se ha explorado el itinerario de Escobar hasta convertirse en una figura relevante tanto social, como política y periodísticamente. Mi propia contribución en el *Diccionario biográfico español* (Ballesteros, 2011: 522-523) solo constituye un apunte concorde con la índole de la publicación y el espacio asignado.

Con este nuevo trabajo pretendo revisar la aportación de Escobar en *El Corresponsal* y, de modo más específico, como articulista de teatros. Al cabo, podrá inferirse la repercusión de su quehacer y de su proceder, e incluso se entenderán mejor las causas y circunstancias del desafío mantenido con Romea cuando este se sintió ofendido por los comentarios de aquel hacia su interpretación de *Misterios de honra y venganza*, de Gregorio Romero Larrañaga: Varela solo recuperó los datos objetivos de las réplicas y contrarréplicas del actor y del crítico publicadas, así como varias reacciones en distintos periódicos, casi todas favorables al sentir de Escobar; la de Romero Larrañaga, que apoyó a Romea, y la de *El Corresponsal*, que procuró calmar los ánimos.

Nacido en 1821,[1] Escobar estudió en el colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos, donde conoció a Campoamor (Escobar, 1949: 20). Ninguno de los dos

1. El año 1823, copiado y repetido por muchos como el de su nacimiento, en realidad fue el de su hermano Ambrosio (AHPSS, Libro 67 de bautismos, fol. 177). La partida de nuestro periodista reza: "En la iglesia parroquial de San Sebastián de esta muy honorable villa de Madrid, en primer de febrero de 1821 años yo, don Nicolás González Herrero, presbítero con licencia del señor cura de esta dicha iglesia puesta al principio de este libro, bauticé solemnemente a Ignacio María José, que nació en dicho día, mes y año a las siete de la mañana, hijo legítimo de don Telesforo José Escobar, de edad de veintitrés años, empleado, y de doña Josefa López-Hermosa, su mujer, de edad de veintiún años, ambos naturales de esta corte y bautizados el padre en San

llegó a licenciarse; en cambio, participaban muy activamente en la vida cultural madrileña. En *El Correo Nacional*, Escobar publicó un relato histórico (Escobar, 1838: 4) y en *El Panorama* se insertaron dos piezas suyas catalogables como "artículos literarios" (Escobar, 1839a: 174-175; 1839b: 206-207). Ya formaba parte del Liceo Artístico y Literario y, en una de las sesiones, aquel "joven que apenas pasa de niño" improvisó un soneto "que no parecía de principiante", según la redacción de *El Entreacto* (Anónimo, 1839c: 217).

El Corresponsal acogería sus relatos (Escobar, 1839d: 1-3; 1841a: 1-3), sus poesías (Escobar, 1841b: 3; 1842a: 4; 1842b: 3; 1842d: 4; 1843l: 4) y sus traducciones: la de la novela *Cinq Mars*, de Alfred de Vigny, hecha al alimón con su colega Eduardo G. Pedroso, dada por entregas entre el 24 de noviembre y el 30 de diciembre de 1841; la de *Rosalía*, de Pablo Ferney, que salió también por entregas entre el 2 y el 11 de junio de 1842; y la de *Elisa,* de Varennes, anunciada en *El Gratis* pero solo repartida entre los suscriptores de *El Corresponsal* (Anónimo, 1842g: 1). Martínez Villergas incluyó en *La Risa* una composición en quintillas (Escobar, 1843m: 22-23).

También se contó con Escobar en la fundación de la Sociedad del Instituto, de la que fue secretario (Anónimo, 1843a: 4). Puso en marcha con otros escritores una exitosa colección de novelas originales que sacó, en tres meses, setenta y cinco títulos. Luego figuró como responsable literario de otra unión comercial (Anónimo, 1843i: 1). Además, se entregó a distintas causas sociales, como la de la mejora del sistema carcelario (Anónimo, 1840: 3).

Pero la actividad más significativa para la labor objeto de este trabajo fue la que llevó a cabo como actor en el Liceo Artístico y Literario, donde el elenco de aficionados contaba con la ayuda del cómico Antonio de Guzmán: Escobar participó en el montaje de *Indulgencia para todos*, de Gorostiza, para la inauguración de aquel y en presencia de la reina niña y de su hermana (Anónimo, 1839a: 4). En otra ocasión, actuó al lado de la aún soltera Joaquina Romea (Anónimo, 1839b: 3-4).[2] Por su parte, Coello y Quesada alabó su interpretación en la función ejecutada a beneficio del pintor Esquivel (Anónimo, 1840a: 1-2). También se elogiaría su trabajo en la tragedia *Oscar* (Anónimo, 1843h: 112).

Justo y la madre en esta iglesia. Viven en la calle [espacio en blanco] de esta feligresía. Son sus abuelos paternos don Vicente Antonio Escobar, natural de la villa de Sonseca, de este arzobispado, y Juana González Viejo, natural de Brihuega, y maternos Saturio López, natural de esta corte, y doña María Vicenta Bermúdez, natural de la ciudad de Murcia. Fue su madrina la referida su abuela materna, a quien hice presente las obligaciones contraídas, y lo firmé. Nicolás González Herrero" (AHPSS, Libro 65 de bautismos, fol. 356v).

2. Hermana de los actores Julián y Florencio Romea, Joaquina Dolores Prima Feliciana Francisca de Paula Josefa Romea contaba dieciocho años. Se casaría con Luis González Bravo el 18 de marzo de 1841, dato inédito hasta hoy (PSSAH, Libro de Casamientos 41: fol. 142r).

2. Escobar, redactor

El Corresponsal, dirigido por Buenaventura Carlos Aribau, empezó a salir el 1 de junio de 1839. Costaba diez céntimos. La maqueta se disponía en cuatro columnas, separadas por filetes en cada uno de los corondeles. Se cedió bastante espacio a las cuestiones literarias durante sus cinco años de vida, tanto en el tercio inferior de la primera y siguientes páginas (el "Folletín"), como, sobre todo, en la sección dominical "Salón literario" (Ballesteros, 2005: 418).

Diego Coello de Portugal cubrió los estrenos habitualmente desde 1839 y hasta mediados de 1842 en la sección del "Folletín" (Ballesteros, 2007: 247-251; 2015: 256-270). Luego abandonó la comisión y solo la verificó ocasionalmente, de manera que, a lo largo de varios meses, le sustituyeron Escobar y distintos redactores difícilmente identificables, como P., que dedicaba, como nuestro articulista, mucho espacio a la ejecución de las obras (*v. gr*., 1842: 3), J., J. G o G., más aquellos que no incluían firma. Escobar ya había rellenado la sección anteriormente con alguna reseña de teatros, como la de *La huérfana muda* (Escobar, 1839c: 1) y, finalmente, se convirtió en el crítico principal. También escribió otro tipo de reseñas, como las que dedica a *Ayes del alma*, de Campoamor (Escobar, 1843c: 3) o a las poesías de Juan Rico y Amat (Escobar, 1843g: 3).

Como en el caso de otros articulistas, de no ser por conflictos como el habido con Romea, no cabría identificar con certeza muchos trabajos del que se convertiría, en 1879, en marqués de Valdeiglesias, pues no firmaba siempre, ni del mismo modo cuando lo hacía: unas veces se presentaba como Escobar, otras como Ignacio, a veces con una sola inicial del apellido, E., o con las iniciales I. J. E., y en un caso con una posible errata, I. F. E. Fue una de las críticas que apareció únicamente con la inicial de su primer apellido al pie (Escobar, 1843h: 3) y que suscitaría el desafío con Romea la que reclamó como suya tras el comunicado del airado actor (Romea, 1843: 3). A partir de ella, del estilo y de las ideas vertidas, cabe colegir que los artículos precedidos por E. también se le deben a él. Además, a propósito de aquella disputa, el diario denominó a Escobar su "articulista de teatros" (Anónimo, 1843g: 4; Varela, 1948: 128), no a la manera de uno más entre otros, sino como el que ostentaba aquel puesto.

Asimismo, casi un año antes, el 5 de junio de 1842, Escobar se había presentado, en la sección dominical "Salón literario", como cronista habitual de las sociedades culturales (Escobar, 1842c: 3), pero los artículos anteriores, referidos a las mismas cuestiones, no los acompañó de su nombre.

Revisando uno a uno los números de *El Corresponsal*, se advierten ciertos antecedentes del duelo con Romea. Escobar había experimentado ya encontronazos con actores aficionados por razones similares, según había hecho saber, meses antes del suceso, firmando con su primer apellido. Por eso, decía: "No es ciertamente muy agradable tarea la de haber de dar cuenta todas las semanas de lo ocurrido en la anterior en nuestras sociedades públicas de recreo" (Escobar, 1842c: 3). Tal comentario le señala como redactor de otras reseñas. Por ejemplo,

refiriéndose a Paz, en el Instituto Español, después de proclamar la emoción que producía su dulcísima y penetrante voz al interpretar la amarga desesperación de su personaje, había manifestado su deseo por que "en la dicción familiar no empleara ese tono lagrimoso que es cuando menos inoportuno" (Anónimo, 1842b: 4).

En cambio, había agradecido a Vicente Caltañazor, contratado en el Teatro de la Cruz, que acatara y se supeditara a las indicaciones de los periodistas (Escobar, 1841c: 4), con lo que insinuaba que era suya al menos alguna de las reseñas anónimas anteriores al respecto, en las que se habían expuesto las posibilidades de aquel actor como gracioso, y cómo debía dar intención cómica a sus frases, hablar sin gritos —esto es, en el mismo diapasón que sus compañeros— y no salir a escena atildado como un galán (Anónimo, 1841a: 4).

Pese a los problemas, Escobar decidió seguir "con firmeza e independencia el camino que trazado nos hemos, criticando lo que hubiera de censurable aunque siempre con urbanidad y decoro, elogiando lo que, a nuestro pobre parecer, sea acreedor a nuestras sinceras alabanzas", y quien deseara estas últimas habría de esmerarse, pues:

> [...] entusiastas que somos por esas sociedades artísticas y literarias que tan provechosos frutos reportan, queremos que cuanto en ellas se haga alcance la perfección posible, que se conserve viva y ferviente esa noble emulación, único lazo que une las diferentes partes que componen las indicadas reuniones, y cuyo rompimiento es la señal de su inmediata disolución (Escobar, 1842c: 3).

No cabe esperar de nuestro articulista, por tanto, una crítica orientada a contentar y a quedar a bien, personalmente, con los implicados. Quizá su idealismo y el no andar procurando estrenar sus propias obras le convertían en alguien independiente y con seguridad bastante como para no usar su palestra crítica con el objetivo de ganar amigos, ni abonar el terreno para mendigar posteriormente favores o protección.

Así, del actor aficionado Bahamonde, dijo que le faltaba dignidad y también calma para recitar su papel, aunque valoró sus buenos momentos; y de una joven que hizo de Isabel en *La moza del cántaro*, dijo que se quedaba corta en las escenas de pasión por no haber calculado bien hasta dónde llegaba su voz. Otras veces aseguró que el silencio "significa más que la peor de las críticas" (Escobar, 1842c: 3).

Llamativo resulta que se atreviera a afirmar que "la existencia del Liceo se arrastra lánguida y vacilante sin que basten a renovar sus agotadas fuerzas las brillantes funciones de Rubini y las no menos lucidas de nuestra compatriota la Sra. de García" (Escobar, 1842c: 3). Con "García", se refería a Paulina García-Viardot, hija del célebre Manuel del Pópulo Vicente García y hermana de la famosa Malibrán, e iniciada ya en una serie de triunfos por los cuales ganaría gran renombre en toda Europa. El talante liberal del diario y de Aribau como su

máximo responsable quedaba patente al admitir que se publicaran estos comprometidos juicios de Escobar, no siempre dulcificados por los de otros colaboradores. Afortunadamente para el diario, unos días antes, en sus páginas, Joaquín Espín y Guillén, el compositor y padre de la primera amada de Bécquer, había ponderado la actuación de la artista en la segunda de las funciones (Espín, 1842a: 3).

En el mismo sentido, en la sección del "Salón literario", donde se había anunciado como acontecimiento la participación de García-Viardot en el montaje del *Otelo* en el Liceo y quizá por parte de la misma persona, se reprobó su interpretación de Desdémona:

> [...] con la cual se ha ceñido también laureles inmarcesibles su hija doña Paulina (García). La buena sociedad de Madrid [...] correrá a admirar y aplaudir a Desdémona, y la ofrecerá nuevas coronas (Anónimo, 1842c: 4).

> En cuanto al análisis artístico, parecionos que sus sonidos graves y medios son del más bello contralto, pero no nos parecen los agudos del más sobresaliente soprano; vemos que se presenta con la mayor facilidad a los rasgos brillantes a los elegantes floreos, tiene perfecta igualdad en sus notas, buena vocalización y buena ejecución. Pero ¿es acaso indiferente en un artista que interprete bien o mal las pasiones? ¿No se trasluce en el semblante de la señora García Viardot, cierta frialdad que a veces nos ha llegado a parecer estudiada, como para darse cierta importancia de sociedad? [...]. Lo que constituye principalmente a un verdadero cantor es la expresión dramática unida a las doctrinas musicales (Anónimo, 1842d: 4).

Quizá para compensar el mal efecto producido por este dictamen, se salió al quite copiando el artículo que Espín había sacado ese mismo día en *La Iberia Musical* (Espín, 1842b: 97-98), donde reiteraba los problemas habidos para conseguir a quienes dignamente acompañaran a García-Viardot en escena, y luego se prodigaba en loores a la cantante..., aunque sin contradecir el parecer anterior: "De las dos representaciones, es indudable que la última fue más brillante que la primera [...] ¡Oh! Paulina hizo en esta última noche las mayores diabluras (o brujerías) músicas que han oído ni menos pueden imaginarse los más exigentes y escrupulosos críticos" (Espín, 1842c: 4).

Aunque Escobar ya había firmado diversas críticas como E., tal inicial aparece de modo más regular en las críticas de los teatros comerciales desde octubre de 1842 (Escobar, 1842e) hasta abril de 1843, aunque siguen encontrándose anónimas algunas antes de empezar este año. Con todo, se advierte cierta modificación en la estructura de los artículos: anteriormente, como casi siempre hablaba de reposiciones, Escobar se centraba en la puesta en escena, y al ocupar el nuevo cargo siguió un esquema más tradicional, comentando primero el argumento y los aspectos formales de las obras estrenadas, para luego detenerse en el montaje.

También entonces demostraría no haber perdido los propósitos mencionados, y habría de insistir en deplorar la situación de las compañías de los teatros principales, los de la Cruz y el Príncipe de Madrid. Respecto al Príncipe, lamentaba que grandes figuras como las contratadas allí desperdiciaran su talento esforzándose en el lucimiento de obras que no lo merecían, como las traducidas por Ventura de la Vega, o que las traducciones se priorizaran respecto a las obras originales (*v. gr.*, Escobar, 1843a: 3; 1843c: 4). Así, Escobar se enfrentaba directamente no solo a un autor de renombre, sino también compañero suyo —y compañero de más categoría— en las funciones del Liceo.

A Julián Romea, en calidad de empresario, podían contrariarle tales artículos. Con todo, es posible que le influyeran. Por ejemplo, Escobar apuntó con el dedo los riesgos del rencor acumulado en muchos autores cuyas obras cogían polvo en la mesa del actor-empresario sin que se dignase leerlas:

> Nosotros, que hasta la saciedad hemos encomiado el mérito artístico de los actores principales del Príncipe, les hemos avisado más de una vez el peligro a que se exponían fiando solo a sus fuerzas el sostén de su teatro: esa porción de autores y traductores que se contemplan postergados o excluidos enteramente de penetrar en el templo adonde un hombre solo campa como dueño y señor son otros tantos enemigos que fuera prudente contentar, son otras tantas palancas que han de pugnar por destruir el edificio a tanta costa levantado (Escobar, 1843d: 3).

Por otra parte, aunque Romea había podido leer numerosos elogios dirigidos a él en *El Corresponsal*, también había podido molestarse por alguna que otra censura, a la luz de su desmedido orgullo, percibido por sus contemporáneos (*v. gr.*, Calvo, 1920: 126-129). Por ejemplo, aparte de otras críticas más o menos solapadas en reseñas anónimas, en su actuación en *El bachiller Mendarias*, Escobar le había visto más amante que infante, cuando correspondía que se hubiera mostrado como tal..., pese a haber logrado con su expresión incluso lo que el autor había callado (Escobar, 1842f: 3). Como Zorrilla (*cfr.* 1880: 207-209), Escobar comprendía que el estilo declamatorio de aquel actor, el de la naturalidad escénica, no casaba bien con caracteres ambientados en otros siglos.

Entrando en el ya citado desafío Romea-Escobar, quizá el actor ya estaba amostazado desde tiempo antes por opiniones como aquella. Y puede ser también que el juicio de Escobar le determinara a esmerarse en el siguiente estreno, el de *Un novio a pedir de boca*, obra de Bretón de los Herreros ambientada en la época contemporánea. Pero si bien *El Corresponsal* procuró aplacar al actor insertando el sábado 25 de marzo de 1843 una crítica encomiástica por su interpretación, no pareció servir de mucho. La crítica, no mencionada por Varela, habría sido más lógico presentarla el domingo en el "Salón Literario", que, por otro lado, careció de notas sobre la vida cultural, quizá por el enfado del periodista. Parece sintomático que se publicara en el mismo número e inmediatamente antes que la contrarréplica de Escobar al comunicado de protesta de Romea (Escobar, 1843i: 4):

> Del señor Romea, diremos que comprendió su papel admirablemente, y que tuvo momentos de verdadera inspiración [...]. Como que el apocamiento y timidez del pretendiente son supuestos, era preciso y así lo comprendió muy bien el señor Romea, que se recargasen en el ejecución; porque un hombre desenvuelto y osado, cuando finge que es tímido y receloso, lo aparenta más que el que lo es en realidad; pero al mismo tiempo tuvo el Sr. Romea el tino de dejar ciertos aparentes descuidos que revelaban la ficción. Cuando se ve atacado bruscamente por su adversario, no corre desatentado, como habría hecho un hombre de tan poco valor como aparenta, sino que huye y se desmaya, como quien lo finge, y no tiene en el alma el miedo que se pinta en su exterior. Estas delicadísimas pinceladas son de un mérito extraordinario, porque descubren un estudio profundo y un gran conocimiento del arte. Cuando en el último acto quiere pintar a la esposa en toda su extensión los inconvenientes de tener por marido un ente nulo, crece el amaneramiento, y al mismo tiempo y de vez en cuando deja escapar algunas expresiones, que no por lo que ellas significan, sino por la inflexión y el tono de la voz y la intención con que se pronuncian, hacen ver el objeto de la ficción. Por último, la transición del carácter fingido al propio gradualmente ejecutada, y el desembarazo y soltura de las últimas escenas, descubren una inteligencia que hace mucho honor al artista... (Anónimo, 1843f: 3-4).

No cabe pensar que se tratara de contrarrestar la recriminación causa de la pugna por medio de la adulación: la pieza quedaría en el repertorio del actor y con este mismo papel de muchacho conseguiría muchos aplausos incluso en su vejez, sin maquillarse, ni teñirse el pelo (cfr. Calvo, 1920: 124-125).

Pero ¿quién escribió la crítica? Cabe conjeturar que, como en el caso de la de García Viardot, la dirección del diario quisiera compensar al actor lo antes posible y le pidiera este tipo de desagravio a Escobar, quien podía hacerlo sin desdecirse y sin perder su sentido de la justicia. Incluso pudo ser que la iniciativa corriera de parte del propio redactor, como una prueba más de su ecuanimidad. Pero también es posible que se encargara a otro colaborador que la realizara, como señal de que el diario no pretendía zaherir al ya reputado marido de Matilde Díez, y de que no se adhería necesariamente a las opiniones de los colaboradores.

En cualquier caso, las espadas siguieron en alto y Escobar pareció resentido por el hecho de que se hubiera concedido espacio en el diario "a la soberbia de un comediante", así que pasó al terreno del honor, aparte de anunciar que se separaba del periódico (Escobar, 1843j: 3-4), no obstante lo cual publicó algún trabajo más (por ejemplo, Escobar, 1843k: 3). Solo a partir de mayo dejan de encontrarse breves o artículos que puedan atribuírsele sin ambages, aparte de la composición poética antes mencionada. En su lugar se presentan las iniciales L. M. P. —que podrían corresponder al colaborador Luis María Pastor—, J., B., J. B., G. o Z, alguno de los cuales también dedicó mucho espacio a los montajes, aunque la sección decayó en 1844.

Sin abandonar sus aficiones escénicas en el Liceo, desde principios de 1844 Escobar se ocupó del *Omnibus Semanal*, donde pretendía exhibir lo más raro y

curioso procedente de la prensa francesa y, si no lo había hecho ya, abandonó *El Corresponsal*, que sería absorbido a partir del 14 de mayo por *El Heraldo.*

3. Otros rasgos de Ignacio José Escobar como crítico

En conjunto, las peculiaridades de los artículos de Escobar los distancian tanto del tipo de reseñas propias de los gacetilleros de turno en los distintos medios de la época, como de los artículos debidos a los críticos más conocidos. Véanse, en síntesis, algunos aspectos.

3.1. Reflejo de su formación

Pese a que no llegó a concluir sus estudios universitarios, el hecho de haber superado los de bachiller y de continuar cultivándose con una vida enteramente dedicada a tareas culturales permitía a Escobar ejercer con dignidad las labores encomendadas en *El Corresponsal*. Además, no se encontraba tan rígidamente establecido en los estudios clásicos como para ejercer su función crítica desde las consideraciones de los ilustrados, aún vivos en los años cuarenta y con frecuencia muy batalladores a la hora de dictaminar sobre las piezas que se estrenaban y la evolución dramática.

No obstante, quizá la carencia de estudios universitarios en cuestiones literarias le conduce en ocasiones a expresarse de un modo que parece ignorar los conocimientos en materia de géneros empleados en la época, o a sostener opiniones diferentes de las que llevaban expresándose en las cátedras y en las prensas más de un lustro. Por ejemplo, al hablar del recién estrenado *Simón Bocanegra*, se refirió a cuatro obras muy aplaudidas y que en su sentir servían de base para pensar que iba a configurarse un teatro español contemporáneo sin influjo francés: junto con el último drama de García Gutiérrez, la segunda parte de *El zapatero y el rey*, *Sancho García* y *Guzmán el Bueno*. Se trataba de dramas históricos, todos ellos, con rasgos del género trágico pero sin su "adusta severidad" (Anónimo, 1843b: 1), esto es, sin las fórmulas y exigencias neoclásicas que, por cierto, nunca habían agradado al gran público español. Sin embargo, de tiempo atrás se había catalogado este nuevo tipo de obras de "dramas románticos", "dramas históricos" o, incluso, "género español", y el término "trágico" suponía una distorsión extraña para el público culto (cfr. Ballesteros, 2001; 2003: 35-39).

3.2. Rigor y ecuanimidad. Objetividad, imparcialidad y franqueza

Sin embargo, quizá como consecuencia de sus estudios científicos, Escobar manifestaba pretensiones de rigor en sus trabajos. Por una parte, no solo atendía a lo visto en los montajes, sino que también examinaba a solas las obras estrenadas

para redactar sus reseñas. Por este motivo, podía juzgar cómo las obras de Zorrilla ganaban en elocuencia al ser representadas (Escobar, 1843e: 3).

Por otra parte, puede considerarse otro indicio tanto de su rigor como de su humildad intelectual el que en ocasiones remitiera al lector a expertos mayores que él: así, había revelado ciertas nociones de canto en diversos artículos, y había comentado las cualidades vocales de los intérpretes de las óperas, pero remitió a los juicios de Espín y Guillén cuando se estrenó *Marino Faliero* en el teatro del Circo, aun declarando el gusto con que él habría reseñado esta ópera (Anónimo, 1843c: 4). También con respecto al baile, al que los madrileños progresivamente iban mostrándose más adictos, reconoció carecer de los instrumentos de análisis propios de un entendido, así que se ciñó a describir los espectáculos y la recepción (*v. gr.*, Anónimo, 1843c: 2; 1843e: 3).

La ecuanimidad y la imparcialidad constituyen otras características suyas. Nunca parece personalmente implicado en sus escritos, y procuraba siempre dar con las bases y porqués de determinada interpretación por parte de los actores o de cierta recepción crítica ante una pieza teatral. Así, se hizo eco de lo sucedido con *La judía de Toledo*:

> Réstanos hablar de la ejecución y con ella la parte más espinosa de nuestra tarea, parte que de buena gana suprimiríamos si nuestro deber de críticos y de críticos imparciales no nos lo prescribiese. Sabemos que el drama que el público ha recibido con generales aplausos; el drama cuyo autor ha sido llamado a la escena dos veces consecutivas, no tuvo la honra de agradar a algunos de los actores encargados de ejecutarlo: cábalas de bastidores se formaron contra él e indudablemente no se habría puesto en escena o no ser por el firme propósito de la señora Valero, que exigió que *La judía de Toledo* fuese la función de su beneficio (Escobar, 1843f: 3).

3.3. Experiencia como actor

El hecho de que al tiempo de escribir sobre teatros participara en algunas funciones del Liceo permite entender el cierto pormenor con que cubría esos aspectos.

Consciente de cómo la consonancia en el conjunto de actores repercutía en los montajes, Escobar atribuía a la existente entre los principales del Príncipe gran parte de los éxitos alcanzados aquellas temporadas suyas en *El Corresponsal* (cfr. Anónimo, 1843b: 1-2), aun cuando los comparsas con frecuencia desentonaban, como dijo del coro de la zarzuela en un acto *Los solitarios* (Escobar, 1843d: 4). En cambio, dejó constancia del desorden que imperaba en el Teatro de la Cruz y el inadecuado reparto de papeles, de lo que resultaba muchas veces cierta actitud de disgusto o fastidio en los actores, e incluso el notárseles, en el escenario, mal avenidos (Escobar, 1843e: 3). Véase lo anotado respecto a Josefa Valero. Siendo lo mejor de esta actriz su rostro, según el crítico, se mantuvo fría e impávida en *Halifax*:

> ¿Sería también que hiciera el papel de mala gana? ¿Por qué en este bendito teatro no se ha podido conseguir todavía que se esfuercen todos de consuno por salvar una comedia? Siempre ha habido descontentos y de aquí esa admirable armonía que tantos pesos debe de haber costado a la empresa (Escobar, 1843e: 4).

Por supuesto, habría de destacar la maestría de Carlos Latorre, contratado en aquel teatro y único capaz de declamar tanto tragedias, como los versos que Zorrilla ponía en boca de personajes creados para él, y de imponerse con su voz y figura en los dramas románticos —por ejemplo, en *Sofronia* o en *El puñal del godo* (Anónimo, 1843e: 3)—, pero a Escobar le parecía nefasta la tendencia a emularle por parte del resto de la compañía masculina, pues solo conseguían declamar ampulosamente (Anónimo, 1843b: 2).

En algunos casos, apreciaba los trucos de los actores al ejecutar determinados programas. Por ejemplo, frente a lo acostumbrado, que era agotar sus fuerzas vocales en la obra principal de la función, en la ofrecida para un beneficio de Bárbara Lamadrid "guardaban la voz como un tesoro en el fondo de su pecho, pero en cambio se elevaba robusta y altisonante la del apuntador dominando la de todos, dando hasta entonación a su lectura, y martirizando los oídos del pobre espectador" (Anónimo, 1843e: 3), durante la ejecución de la primera de las piezas, *De un apuro otro mayor*, de García Gutiérrez. Y esto, porque se reservaban para la tragedia y el drama de Zorrilla, que venían a continuación, y en los que Bárbara Lamadrid "desplegó todos sus recursos físicos y morales para sacar a puerto feliz el colosal papel de la heroína" (Anónimo, 1843e: 3), mientras que Latorre, demasiado modesto al aceptar un papel secundario en *Sofronia*, el de Publio, trasladó de modo inigualable "la majestad abatida, la fiereza del rey godo enterrado entre las asperezas de un monte, el bélico coraje" (Anónimo, 1843e: 3).

4. Conclusiones

Desde hace muchos años vengo defendiendo que las críticas teatrales de la época deben examinarse en el contexto de su publicación, esto es, por una parte, considerando la formación y trayectoria del redactor, sus vínculos con la compañía teatral y con el autor de la pieza reseñada; y, por otra parte, teniendo en cuenta la ideología y otras tendencias u objetivos del medio en que se publican. Además, debe estudiarse la posición del artículo en la maqueta. Por supuesto, también importan la fecha y el momento del día, por la conexión determinante entre el tiempo transcurrido desde el visionado y la redacción, pero también porque en muchos casos pueden apreciarse en los artículos réplicas a los publicados en otras cabeceras. Las dificultades para obtener todos estos datos, necesarios para verificar el sentido concreto de las afirmaciones vertidas, por lo general ha impedido hasta la fecha análisis más lúcidos.

Por lo que respecta a Escobar, teniendo en cuenta los límites de espacio de este trabajo, ha podido comprobarse la conjunción de circunstancias y también las consecuencias de parte de estos elementos, aunque aún pueden abordarse con mayor precisión, sobre todo por lo que respecta a la confrontación y comparación con las opiniones de otros críticos a propósito de piezas y montajes teatrales concretos.

Igualmente, resulta relevante el influjo que sus afirmaciones, pese a su juventud, pudo ejercer en los actores y empresarios de teatros, asunto en el que cabe profundizar más.

De lo que no cabe duda es de que, gracias a Escobar, se dispone hoy de mucha información sobre actores, compañías y empresas teatrales referentes al tiempo en que estuvo al frente de la sección "Salón literario" de *El Corresponsal*. De no ser por él, no podrían adivinarse en la actualidad muchos detalles de las representaciones y de formas de declamación sobre las que hoy se carece de más datos. Gracias a él se dispone de la crónica del desarrollo de las funciones, de los elementos parateatrales que influían en los estrenos, en las puestas en escena y en la recepción de las obras. Todos ellos por lo general faltan tanto en las gacetillas redactadas sin firma y muchas veces por periodistas sin estudios —que apenas recogían sino el argumento de las obras y una impresión general de la ejecución o de los aplausos—, como en los artículos más sesudos, orientados fundamentalmente al examen de las piezas dramáticas en cuanto que textos literarios. Por todo esto, cabría encuadrar a Escobar en la categoría de "crítico escénico", para distinguirse tanto de unos como de otros.

En fin, en estos artículos iniciales de su carrera, Escobar ya mostró rasgos propios, más que de un crítico literario o dramático al uso en la época, del gran periodista que llegaría a ser: un periodista de opinión y riguroso, y un digno representante del cuarto poder.

Bibliografía

Fuentes de archivo

Ministerio de Justicia. Sección Títulos. Marqués de Valdeiglesias. Leg. 227-3, n.º 2042.

Parroquia de San Sebastián. Archivo Histórico (PSSAH). Libros de Bautismos n.º 65 y n.º 67.

Parroquia de San Sebastián. Archivo Histórico (PSSAH). Libro de Casamientos n.º 41.

Referencias bibliográficas

Anónimo (1839a). "Madrid 19 de julio. Inauguración del teatro del Liceo Artístico y Literario". *El Corresponsal*, n.º 49 (19 de julio), p. 4.

— (1839b). "Madrid 2 de agosto". *El Corresponsal*, n.º 63 (2 de agosto), pp. 3-4.

— (1839c). "Variedades". *El Entreacto*, n.º 55 (6 de octubre), p. 217.
— (1840a). "Lista de los señores suscritores a la sociedad creada para la mejora del sistema carcelario correccional y penal de España". *El Corresponsal*, n.º 250 (5 de febrero), p. 3.
— (1841a). "Teatros. *Marcelino el tapicero.- Rivera o La fortuna en la prisión*, original del señor Rubí". *El Corresponsal*, n.º 918 (5 de diciembre), pp. 3-4.
— (1842b). "Variedades". *El Corresponsal*, n.º 1059 (17 de abril), p. 4.
— (1842c). "Ópera en el Liceo". *El Corresponsal*, n.º 1092 (29 de mayo), p. 4.
— (1842d). "Liceo. *Otelo*". *El Corresponsal*, n.º 1106 (12 de junio), p. 4.
— (1842e). "Un poco de todo. Teatro del Príncipe. *Fabio el novicio o La predicción*". *El Corresponsal*, n.º 1185 (2 de septiembre), pp. 3-4.
— (1842f). "Teatro del Príncipe. *El marido desleal o ¿Quién engaña a quién?*". *El Corresponsal*, n.º 1106 (11 de septiembre), p. 4.
— (1842g). "Artículos y noticias varias. Bibliografía española". *El Gratis*, n.º 40 (15 de septiembre), p. 1.
— (1842h). "Teatro del Príncipe. *La sílfida*, baile pantomímico en dos actos". *El Corresponsal*, n.º 1222 (9 de octubre), p. 3.
— (1843a). "Gacetilla de la capital". *El Heraldo*, n.º 181 (10 de enero), p. 4.
— (1843b). "Folletín. Teatros. Cruz. *Simón Bocanegra*, drama en cuatro actos precedido de un prólogo, por D. Antonio García Gutiérrez. Príncipe. Estaba de Dios, comedia en tres actos por don Manuel Bretón de los Herreros". *El Corresponsal*, n.º 1330 (25 de enero), pp. 1-2.
— (1843c). "Variedades". *El Corresponsal*, n.º 1341 (5 de febrero), p. 4.
— (1843d). "Teatro del Príncipe. *La posada de la Madona*, drama en cuatro actos y un prólogo". *El Corresponsal*, n.º 1362 (26 de febrero), p. 3.
— (1843e). "Teatros. Cruz. Beneficio de doña Bárbara Lamadrid. *De un apuro otro mayor,* comedia; *Sofronia*, tragedia; *El puñal del godo*, drama". *El Corresponsal*, n.º 1376 (12 de marzo), p. 3.
— (1843f). "Con esta réplica de nuestro articulista de teatros...". *El Corresponsal*, n.º 1391 (27 de marzo), p. 4.
— (1843g). "Teatro del Príncipe. *Un novio a pedir de boca*, comedia en tres actos de D. Manuel Bretón de los Herreros". *El Corresponsal*, n.º 1389 (25 de marzo), pp. 3-4.
— (1843h). "Libro de memorias". *El Reflejo*, n.º 14 (6 de abril), p. 112.
— (1843i). "Unión Comercial". *El Nuevo Avisador*, n.º 405 (14 de noviembre), p. 1.
Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2003). *Espacios del drama romántico español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
— (2007). "Coello de Portugal y Quesada, Diego (1820-1897)". En: Baasner, Frank; Acero Yus, Francisco (dirs.). *Doscientos críticos literarios en la España del siglo xix*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 247-251.
— (2011). "Escobar y López Hermosa, Ignacio María José, marqués de Valdeiglesias". En: *Diccionario biográfico español*. Vol. xvii. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 522-523.

— (2015). "Diego Coello de Portugal y Quesada (Jaén, 1820-Roma, 1897)". En: Doménech, Fernando; Pérez-Rasilla, Eduardo (coords.). *Historia y antología de la crítica teatral española*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; Centro Dramático Nacional, pp. 256-270.

Barceló Jiménez, Juan (1979). "Historia de dos duelos famosos: Romea-Escobar y Balart-Goicoerrotea". *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 64, pp. 5-16.

Calvo Revilla, Luis (1920). *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo xix. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos*. Madrid: Imprenta Municipal.

Coello [de Portugal] y Quesada, Diego (1840). "Folletín. Liceo de Madrid". *El Corresponsal*, n.º 316 (11 de abril), pp. 1-2.

Escobar, Ignacio J[osé][3] (1838). "Raimundo Lulio". *El Correo Nacional*, n.º 204 (7 de septiembre), p. 4.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1839a). "Un amor". *El Panorama*, n.º 11 (14 de marzo), pp. 174-175.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1839b). "La mañana y la noche". *El Panorama*, n.º 13 (28 de marzo), pp. 206-207.

E[scobar], [Ignacio José] (1839c). "Folletín. Teatro del Príncipe. Primera representación de La huérfana muda, comedia en dos actos traducida del francés". *El Corresponsal*, n.º 191 (8 de diciembre), p. 1.

Escobar, Ignacio J[osé] (1839d). "Otro loco por amor". *El Corresponsal*, n.º 196 (13 de diciembre), pp. 1-3.

E[scobar], [Ignacio José] (1841a). "Una conquista". *El Corresponsal*, n.º 674 (5 de abril), pp. 1-3.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1841b). "Desconsuelo". *El Corresponsal*, n.º 703 (4 de mayo), p. 3.

E[scobar], [Ignacio José] (1841c). "Teatros. Cruz. *El rigor de las desdichas*.- Príncipe. *El ángel de la guarda*. *Los dos solterones*". *El Corresponsal*, n.º 1424 (30 de abril), p. 3.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1842a). "Deseos". *El Corresponsal*, n.º 1016 (13 de marzo), p. 4.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1842b). "Miseria y vanidad". *El Corresponsal*, n.º 1016 (24 de marzo), pp. 3-4.

Escobar, [Ignacio José] (1842c). "Sociedades. Museo. Liceo. Academia. Instituto". *El Corresponsal*, n.º 1099 (5 de junio), p. 3.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1842d). "A Calderón". *El Corresponsal*, n.º 1099 (5 de junio), p. 4.

E[scobar], [Ignacio José] (1842e). "Teatros. Príncipe. *Un amigo en candelero*. [...] Cruz. *Lo de arriba abajo* [sic]". *El Corresponsal*, n.º 1215 (2 de octubre), p. 4.

3. Para evitar errores, dada la variedad de formas usadas por Escobar para firmar sus artículos, hemos optado por mantenerlas en la bibliografía. En la parte correspondiente a los anónimos se presentan los artículos atribuibles a él, pero no firmados.

E[scobar], [Ignacio José] (1842f). "Teatros. *El bachiller Mendarias*. *Un año y un día*. *La sílfida*". *El Corresponsal*, n.º 1229 (16 de octubre), p. 4.

E[scobar], [Ignacio José] (1843a). "Teatros". *El Corresponsal*, n.º 1308 (1 de enero), pp. 3-4.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1843b). "Teatros. *La encantadora*". *El Corresponsal*, n.º 1313 (8 de enero), pp. 3-4.

E[scobar], Ignacio [José] (1843c). "*Ayes del alma*, carta a D. Ramón Campoamor". *El Corresponsal*, n.º 1320 (15 de enero), p. 3.

Escobar, I[gnacio] F[*sic*] (1843d). "Teatro del Príncipe. *Los solitarios*, zarzuela en un acto". *El Corresponsal*, n.º 1320 (15 de enero), p. 4.

E[scobar], I[gnacio] J[osé] (1843e). "Folletín. Teatro de la Cruz. *Halifax* o *Pícaro y honrado*". *El Corresponsal*, n.º 1337 (1 de febrero), pp. 1-2.

E[scobar], I[gnacio] J[osé] (1843f). "Teatros. Cruz. *La judía de Toledo*. [...] Príncipe. *Cecilia la cieguecita*, original del señor D. Antonio Gil y Zárate". *El Corresponsal*, n.º 1337 (1 de febrero), pp. 3-4.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1843g). "Poesías. D. Juan Rico y Amat". *El Corresponsal*, n.º 1348 (12 de febrero), p. 3.

E[scobar], [Ignacio José] (1843h). "Teatros. Príncipe. *Misterios de honra y venganza*, original del señor D. Gregorio Romero Larrañaga. [...] Circo. *Los titanes*". *El Corresponsal*, n.º 1383 (19 de marzo), p. 3.

Escobar, Ignacio José (1843i). "Réplica al comunicado del señor Romea". *El Corresponsal*, n.º 1389 (25 de marzo), p. 4.

Escobar, Ignacio José (1843j). "Comunicados". *El Corresponsal*, n.º 1391 (27 de marzo), pp. 3-4.

E[scobar], [Ignacio José] (1843k). "Teatros. Cruz. *El hijo de Cromwell* o *La restauración*, comedia en cinco actos de E. Scribe. Príncipe. *Un francés en Cartagena*, por Manuel Bretón de los Herreros". *El Corresponsal*, n.º 1424 (30 de abril), p. 3.

Escobar, I[gnacio] J[osé] (1843l). "A una niña pálida". *El Corresponsal*, n.º 1502 (3 de septiembre), p. 4.

Escobar, Ignacio J[osé] (1843m). "A una coqueta". *La Risa*, n.º 28 (22 de octubre), pp. 22-23.

Escobar [y Ramírez] marqués de Valdeiglesias, Alfredo (1949). *Setenta años de periodismo. Memorias*. Vol. i. Madrid: Biblioteca Nueva.

Espín [y Guillén], Joaquín (1842a). "Variedades. Paulina García-Viardot en el Liceo". *El Corresponsal*, n.º 1096 (2 de junio), pp. 2-3.

— (1842b). "Paulina García-Viardot.- En el Liceo". *La Iberia Musical*, n.º 25 (19 de junio), pp. 97-98.

— (1842c). "Paulina García-Viardot.- En el Liceo". *El Corresponsal*, n.º 1113 (19 de junio), p. 4.

P. (1842). "Teatro del Príncipe. Quince años después". *El Corresponsal*, n.º 1166 (14 de agosto), p. 3.

Roch, León (1923). *75 años de periodismo: con motivo de las bodas de diamante de La Época: aportaciones para la historia del periodismo madrileño*. Madrid: Ramona Velasco.

Romea, J[ulián] (1843). "Comunicado". *El Corresponsal*, n.º 1388 (24 de febrero), p. 3.
Varela, José Luis (1948). *Romero Larrañaga. Su vida y obra literaria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Zorrilla, José (1980). *Recuerdos del tiempo viejo*. Barcelona: Imprenta de los Sucesores de Ramírez y Compañía.

El prólogo como medio transmisor de la teoría literaria y teatral de Jacinto Benavente

María Pilar Espín Templado
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) – ITEM, UCM

1. Introducción

El estudio de los prólogos ha sido abordado desde siempre por parte de varios teóricos de la literatura, y en la actualidad deberíamos citar al menos a dos autores contemporáneos significativos que abordan el análisis de los llamados paratextos: G. Genette (1982; 2001) y J. Derrida (1989). En relación con la literatura española son conocidos los estudios sobre los prólogos de M. Pelayo (Porqueras Mayo, 1956), Galdós (Shoemaker, 1962), la novela picaresca (Laurenti, 1971), Clarín (Torres Angelo, 1984), Emilia Pardo Bazán (Patiño, 1995: 137-167), Pío Baroja (Urrutia Salaverri, 1996), Borges (Chiappini, 1998), así como la tesis doctoral dedicada a los de *La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote* (Velasco, 2006).

Sin embargo, los numerosos prólogos que escribió Jacinto Benavente no han logrado la atención de la crítica hasta el momento. En mi opinión, el más de medio centenar de prólogos de este autor, premio Nobel y primera figura de la escena española a finales del siglo XIX y primera mitad del XX, merecen una reflexión crítica. Con su estudio añadimos sus opiniones, expresadas en ellos, y las maneras de abordar los mismos a los escritos por los narradores decimonónicos —Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Baroja— en lo que supuso el prólogo entre los escritores de dicho fin de siglo, pues suman la perspectiva de un dramaturgo a la modalidad del prólogo de los novelistas. Además, hay que tener en cuenta que en bastantes obras dramáticas de Benavente el prólogo equivale a un primer acto donde se plantea y se inicia la acción, e incluso dicho prólogo puede presentar diversos cuadros, o constar de una escena única o de varias escenas; es decir, aunque emplea la palabra "prólogo", responde a una estructuración de la obra más que al concepto de prólogo paratexto.

En esta ocasión reseñaremos solamente algunos de los prólogos en los que Benavente expresa sus ideas sobre la literatura y el teatro, emitiendo juicios de clara intención crítica. Dentro de los prólogos a obras ajenas, me detendré tan

solo en los que preceden a libros contemporáneos y se ajusten a las acepciones primera y tercera que el diccionario de la Real Academia Española recoge para la definición de "prólogo",[1] y en los prólogos que preceden a sus propios libros añadiré la acepción cuarta del término.[2]

Necesariamente mi exposición será una breve muestra antológica de los muy diferentes prólogos escritos por el dramaturgo. Benavente emplea diversos tipos de prólogo, según iremos exponiendo en cada caso: carta-epístola, forma expositiva, dramática o dialogada, o parte integrante de la obra dramática. Seguiré la usual clasificación en dos bloques tal como se realiza en los estudios de los prólogos: a obras ajenas, y a sus propias obras, extrayendo sus ideas, o críticas, y en general la expresión de opiniones o pensamientos propios de carácter teórico y crítico de la literatura, según se trate de libros de poesía, prosa o teatro.

Observamos que la forma de dirigirse al lector directa y personal, como venía siendo en el Siglo de Oro, varía haciéndose distante, más fría y meramente cortés en el siglo XIX, a veces algo más cercana por medio del posesivo. La palabra "lector"/ "lectores" es a veces sustituida por "aficionado a", "amantes de las letras", "para los que gustan de", "los que sienten", "quienes"..., indicando a veces el matiz negativo de exclusión de un tipo de lector determinado para el que no está dirigido ni escrito el libro. El vocativo al que dirige el prólogo, "público" o "lector", a veces va acompañado de epítetos varios, como "distraído", "curioso", "pío".

2. Prólogos a libros ajenos contemporáneos de poesía

2.1. *Leyendas toledanas*, de Carlos Servert y Fortuny (Figura 1)

En este prólogo, que titula explícitamente "carta-prólogo", Benavente adopta la forma epistolar, y valora positivamente que el autor vaya a contracorriente, atreviéndose a escribir en verso un género tan tratado anteriormente en la literatura por los grandes, como son leyendas toledanas, aludiendo claramente a Bécquer:

> Querido Carlos: ¿Leyendas toledanas, en verso y a principios del siglo XX? ¡valor se necesita! Sin duda aspiras a figurar a tu vez en alguna leyenda que algún otro atrevido como tú escriba a principios del siglo XXX.). Ni faltará quien te moteje de irrespetuoso porque antes que tú escribieron leyendas toledanas poetas inmortales.

1. 1. m. Texto preliminar de un libro, escrito por el autor o por otra persona, que sirve de introducción a su lectura. 3. m. Primera parte de una obra, en la que se refieren hechos anteriores a los recogidos en ella o reflexiones relacionadas con su tema central.

2. 4. m. Discurso que en el teatro griego y latino, y también en el moderno, precede al poema dramático.

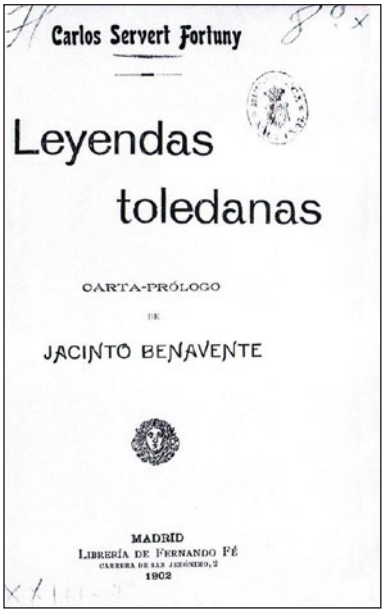


Figura 1. *Leyendas toledanas* (Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902).

Critica Benavente en esta carta-prólogo —"Ni faltará quien te moteje de irrespetuoso porque antes que tú escribieron leyendas toledanas poetas inmortales"— el prejuicio existente de que los escritores modernos escriban los mismos géneros en los que destacaron las glorias literarias del pasado. Y parece que Benavente en 1902 hace alusión un tanto despectivamente al movimiento intelectual del regeneracionismo,[3] cuando dice: "Los tiempos son de verdad y de prosa, dicen los hombres prácticos, los *regenerados* [*sic*]". Sin embargo, recordemos que Benavente fundó en 1899, en Madrid, el Teatro Artístico con la intención de escoger un repertorio cuya única finalidad fuera la puramente artística, con claras concomitancias con los intereses regeneracionistas del Teatro Libre creado en París por Antoine.

2.2. *Género chico*, de Celso Lucio (Figura 2)

Benavente lo describe como un libro de poesías "más regocijado que triste, más ligero que hondo", lo que podemos considerar como una muestra válida de su opinión sobre Celso Lucio, que destacó fundamentalmente como autor y coautor de textos del teatro lírico breve en sus diversos subgéneros: juguetes, revistas, sainetes.

Celso Lucio publicó en 1906 este *Género chico*, su único libro de versos, en el que usa los mismos recursos que en su teatro versificado. Presentado con un prólogo de Benavente, el libro reúne treinta y cinco composiciones: unas, de circunstancias —"La Dalia" ("Sociedad de baile"), "Carta" a Benavente—; otras, de benévola crítica costumbrista —"Un hombre serio" (sobre el senador que mantiene a una entretenida); algunos "Consejos" sobre el éxito en política—; algunas composiciones de carácter patriótico —"De vuelta de la guerra", "Ante mi bandera"—; y diálogos pintorescos entre personajes del Madrid castizo, así como las denominadas "Varietés" y el monólogo teatral "Una estrella", que tienen más de textos versificados de publicación festiva que el carácter escénico con que su autor los presenta. Los cuplés del primer libro dedicados a las más prestigiosas cantantes del momento —la Goya, Pastora Imperio, Paquita Escri-

3. Los intelectuales regeneracionistas trataban de forjar una nueva idea de España basada en la autenticidad, alejada de la falsa España oficial mediante la divulgación de sus estudios en revistas de amplia difusión. Muchas de estas revistas anteceden a las de 1898 y en parte se confunden con ellas.

bano, Argentinita, Olimpia d'Avigny, Chelito, Mary Bruni— inciden en el tono apicarado de la literatura "sicalíptica" de principios de siglo.

Romero Tobar (1972: 126-142) comenta de este libro que la auténtica poesía lírica solo está presente por pasiva en la sátira del "Desafío modernista" o en el recuerdo del Bécquer trivializado en estos versos:

> Cuántas veces buscando la dicha
> como tú, vuela rápida el alma,
> y al creerla alcanzar, desfallece y muere olvidada...! (¡Avante!).

2.3. *Sonatas sentimentales. Poesías*, de Fernando Alonso de León (Figura 3)

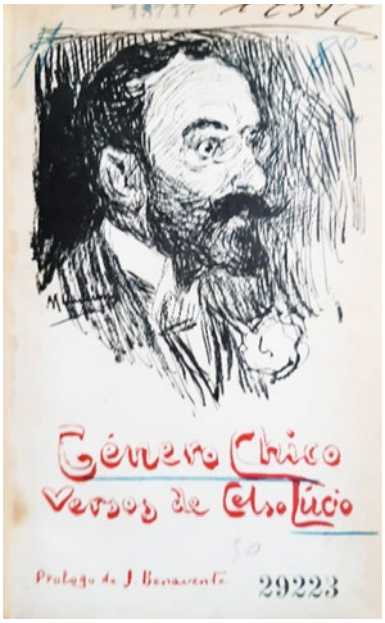
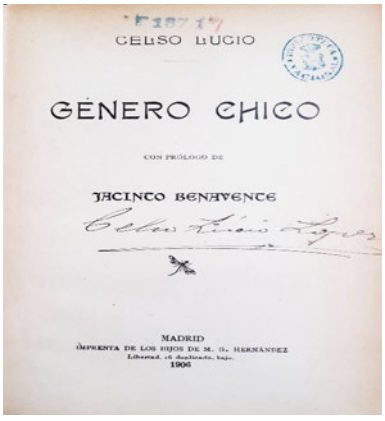


Figura 2. *Género chico* (Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1906, 2ª ed.).

La forma que adopta este prólogo podríamos calificarla de común, sin rasgos externos que precisen una especial denominación terminológica. Estos prólogos generalmente son descriptivos, y en ellos se diserta sobre el tema del que trata la obra. En este caso, se invoca al lector, aclarando que es extensivo tanto al lector partidario de la poesía modernista como al que no lo sea. Benavente elogia sobre todo "la sinceridad del sentimiento", el poder evocador de la palabra "la palabra es música, es color, es, ya plástica, ya idealmente evocadora", y reivindica la necesidad de "remozar lo anticuado", en lo que parece una expresión de afinidad con la poesía modernista y simbolista. Sin embargo, no menciona al autor ni alude directamente a ninguna de las poesías contenidas en el libro que prologa. Nada hay de personal en este prólogo. Solo se dirige al lector, ignorando al autor. Esto inclina a pensar en un prólogo usual de compromiso.

En cuanto a sus ideas críticas expuestas en él, se limita a una vaga digresión sobre lo nuevo y lo viejo en poesía y respecto a la esencia de la misma, y hace hincapié en la indisolubilidad forma y fondo, pues en una obra de arte "es arbitraria la separación de forma y fondo", y si se considerasen por separado "no lo dudéis: el alma es un fantasma y el cuerpo es un cadáver".

Fernando Alonso de León

Sonatas Sentimentales

POESÍAS

PRÓLOGO

DE

JACINTO BENAVENTE

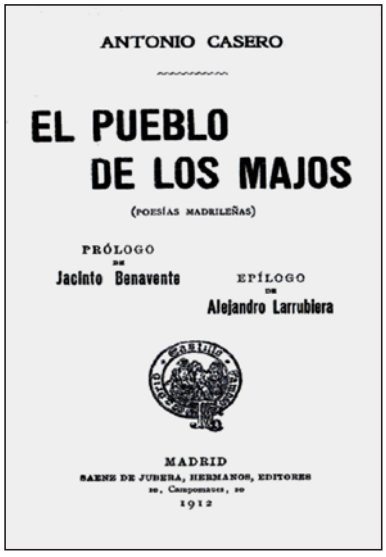
MADRID

IMP. DE LA VIUDA DE A. ALVAREZ

Marqués de la Ensenada, 8

1911.

Figura 3. *Sonatas sentimentales. Poesías* (Madrid, Imp. de la Viuda de A. Álvarez, 1911).


ANTONIO CASERO

EL PUEBLO DE LOS MAJOS

(POESÍAS MADRILEÑAS)

PRÓLOGO DE Jacinto Benavente

EPÍLOGO DE Alejandro Larrubiera

MADRID

SAENZ DE JUBERA, HERMANOS, EDITORES

1912

Figura 4. *El pueblo de los majos. Poesías madrileñas* (Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1912).

2.4. *El pueblo de los majos. Poesías madrileñas*, de Antonio Casero (Figura 4)

El prólogo que precede a este libro de poesías es también de tema madrileñista, pero de diverso carácter expositivo. Podríamos definirlo como un "metaprólogo", ya que en él Benavente dice lo que no debe ser un prólogo, dirigiendo sus críticas a aquellos que atacan al autor del libro que prologan o lo aprovechan para hacer alarde de sí mismos. Todas esas críticas van precedidas por el elogio al autor en el primer párrafo: "El verdadero prólogo de este libro es el nombre de su autor: Antonio Casero".

> No quiero ser prologuista a la antigua; todo elogios y ditirambos. Menos aún a la moderna, de los que por significarse de originales y de independientes, empiezan por declararse enemigos del autor, de las tendencias de su obra y hasta de su familia y con la mayor originalidad e independencia, van sacándole a relucir los defectos... Hay también prologuistas [...] que toman al prologado como pretexto para hablar de ellos... o para lucir su erudición con toda clase de citas comparativas [...] o por el sistema de eliminación...

Termina con una alabanza en el último párrafo: "Solo los libros que no se dejan entender necesitan de prólogos que nadie entiende. Este libro claro, limpio, alegre, es como una ventana florida abierta a una calle muy madrileña", aunque, como en el caso anterior, tampoco hace especial mención del autor, ni de sus poesías.

3. Prólogos a libros ajenos contemporáneos en prosa

3.1. Prólogos a libros ajenos contemporáneos en prosa cuyo asunto no es teatral

3.1.1. *La gente del pueblo. Colección de diálogos*, de José López Silva (Figura 5)

Figura 5. *La gente del pueblo*. *Colección de diálogos* (Madrid, Librería de Fernando Fe, 1908).

En general, Benavente es benévolo con las obras de los autores castizos madrileños, los autores populares, como así lo demuestra en este prólogo común en el que diserta sobre el carácter popular de lo madrileño. Alaba al autor, José López Silva, y a su obra, sin escatimar elogios al justamente considerado famoso escritor de sainetes madrileños. Recordemos que López Silva fue el libretista de diversas obras líricas, entre ellas, *La Revoltosa*, paradigma de sainete lírico madrileño, la cual escribió junto con Carlos Fernández Shaw y se estrenó en el Teatro Apolo en 1897. Experto en crear los tipos madrileños en sus piezas dramático-líricas, y maestro en trasplantar su gracejo no solo de las costumbres populares, sino asimismo de su habla, Benavente alaba esta faceta de su arte, considerándolo "sucesor literario directo" de Cervantes, Quevedo, Velázquez, Goya y D. Ramón de la Cruz. Admira su arte en retratar al pueblo madrileño, sin adularle "porque ama usted al pueblo, sabe usted pintarle", en lo que se fundamenta, se-

gún Benavente, su popularidad, y la correspondencia del mismo pueblo retratado hacia toda su obra literaria. En contraposición, Benavente critica la costumbre, por parte de algunos autores, de ensalzar a alguien o alguna clase social, que en este caso habría podido ser el pueblo, o de hacerlo víctima de la "tirana burguesía", o presentarlo como único depositario de todas las virtudes, prometerle triunfos y reivindicaciones "sin más esfuerzo que huelgas y alguna sacudida revolucionaria". En una palabra, se hace eco de la demagogia de algunos autores.

3.2. Prólogos a libros ajenos contemporáneos en prosa sobre asunto teatral

Un buen número de prólogos a obras ajenas en prosa hacen alusión a la cuestión teatral desde el punto de vista temático, legislativo, anecdótico, o del conocimiento de la teoría y de la práctica actoral por parte de quienes profesan el arte de la representación. He aquí algunos ejemplos.

3.2.1. *Liberta*, novela escénica en cuatro jornadas de José Antonio Ramos (Figura 6)

JOSE ANTONIO RAMOS

(TEATRO)

LIBERTA

Novela escénica en cuatro jornadas

CARTA-PRÓLOGO DE JACINTO BENAVENTE

CASA VIDAL
IMPRENTA Y LIBRERÍA MÉDICA
ATOCHA, 96 Y 98. MADRID
1911

Figura 6. *Liberta*, novela escénica en cuatro jornadas (Madrid, Imprenta y Librería Médica, 1911).

De nuevo adopta Benavente en este prólogo la forma epistolar que denomina "carta-prólogo" para dirigirse al autor. En él que se confiesa no partidario del arte por el arte, a la vez que se muestra cauto en advertirle que no debe mostrar sus ideas si van contra el gusto del público teatral, sino que debe ser práctico, esto es, oportunista. Benavente en su carta-prólogo le dice al autor abiertamente: "Usted sabe que no todo lo que es teatro es arte y viceversa. La obra es obra de arte y es algo más también [...] aunque otra cosa piensen los partidarios de un arte por el arte, sin más alma que la propia belleza...".[4]

También alaba la valentía del autor, José Antonio Ramos, pues critica a la sociedad que juzga injustamente a la mujer por su conducta sexual libre, como acontece con la protagonista de la obra. Considera nefasto al público teatral superficial y timorato, de moral convencional, no profunda, ni auténtica, en suma, critica la moral del público que califica "de vestir", o sea, de aparien-

4. Esta opinión sorprende, dado que la intención de su Teatro Artístico tenía como postulado el arte por el arte.

cia, pero que ve "con espanto al autor atrevido que se permite venir a hurgar por las bases".

Aconseja al autor que, si quiere ser aplaudido por el público, "no busque usted comedias en la vida, repase los archivos teatrales y sea usted uno de tantos [...] contemporice usted en algo, porque en Arte hay que ser oportunista, como en política, como en todo [...]. No es lo mismo engañar que hacer traición". Es decir, que Benavente en 1911 ya tenía claro que el autor dramático debía contemporizar con los gustos del público, aunque eso supusiera un engaño a sí mismo, y un oportunismo.

3.2.2 *El código del teatro. Compilación metódica, anotada y comentada de todas las disposiciones legales relacionadas con el teatro y demás espectáculos públicos,* de Santiago Arimón y Alejo García Góngora

En este libro de tema teatral (Madrid, Centro de Publicaciones Jurídicas, 1912), Benavente no se anuncia como prologuista, sino como autor de un prefacio al que denomina "juicio crítico", seguido de un prólogo de otro autor. La portada reza así: "con un juicio crítico de Don Jacinto Benavente y prólogo de Don Octavio Cuartero, magistrado del Tribunal Supremo".

Comienza Benavente enjuiciando positivamente la especialización de los estudios, poniendo como ejemplo a Menéndez Pelayo, que escribió "estudios especiales, monografías literarias, y en cualquiera de ellas puso más erudición, más amplia crítica [...] que si hubiera atrevido a escribir con osadía: Historia universal de todas las literaturas". De ahí, pasa a ponderar el estudio específico y la utilidad de este libro, que ofrece la posibilidad de conocer la legislación y los derechos que protegen a todos los que viven del teatro, como sucedió en su día con la Sociedad de Autores Españoles, que surgió para defender a los escritores de los editores aprovechados, ya que muchos vivían de la ignorancia legislativa de los autores. En su caso, como autor que vive de su teatro, agradece este libro.

3.2.3. *El teatro por dentro (Recuerdos e intimidades)*, de Francisco Flores García

En el prólogo al libro (Madrid, Librería Gútemberg de J. Ruiz, 1914), Benavente manifiesta su opinión favorable al género de memorias y anécdotas, el cual dice ser "poco cultivado en España, donde el respeto exterior a las vidas ajenas, y la hipocresía, en la propia, nos ha dejado ignorantes de nuestra verdadera historia", donde la vida de nuestras grandes figuras apenas aparece, por "los oscuros desvanes de las historias grandes [...] arrumbada en algunas menudencias que apenas nos permiten atisbar la realidad, falseada por demasiados literarios historiadores". Benavente se declara partidario de dar a conocer la vida privada de las personas, en este caso, de la gente del teatro, lo que nos depararía una mayor tolerancia.

3.2.4. *Lo que debe saber una actor*, de Ricardo Puga (Figura 7)

Figura 7. *Lo que debe saber una actor* (Madrid, Imprenta Luz y Vida, 1935).

En el prólogo a este libro, Benavente declara sus ideas sobre la formación del actor. En su opinión, existen dos estilos en el difícil arte de representar: en el primero, el más artístico y más noble, el actor sin perder su personalidad, funde su alma con la del personaje representado, como es el caso de Eleanora Duse, siempre ella y siempre varia, frente a otros artistas cuya personalidad invade a todos los personajes que encarnan, siendo ellos mismos siempre. En el segundo estilo, el artista pierde su personalidad, se olvida de sí mismo para "entrarse todo y por completo en la piel del personaje representado". Esta segunda categoría de actor, en opinión de Benavente, "es quizá la más apreciada por el público". Entre ellas hay la distancia del "actor intérprete al artista creador". Pero desde luego, para ambos "nunca será inútil una preceptiva teórica, aunque nada valdría sin la práctica, que en el actor debe ser simultánea con la teoría".

Benavente, como verdadero hombre de teatro, da a la representación y al actor más valor que al autor, ya que, si no, las comedias se leerían, y se declara más partidario del actor creador que del actor intérprete. Como señala, para ambos es conveniente una preceptiva teórica, aunque nada valdría sin la práctica. En este libro, que Benavente tilda de "opúsculo", el prólogo adopta la forma de diálogo dramático entre una actriz y sus declaraciones en una entrevista periodística. En ellas se ofrecen una serie de observaciones y consejos, "frutos de la experiencia en la profesión escénica", profesión que el catedrático Ricardo Puga J., autor del libro, sabe que Benavente admiraba y gustaba a veces de practicar. En opinión de Benavente, "sin evasión de nuestra propia vida, no habría vida posible, y ¿qué más completa evasión que el arte del comediante?". Es esta declaración una más en la que Benavente se declara a favor del teatro de "fantasía" o de "ensueño", como medio de acercamiento a otra realidad que nos haga más felices (Espín Templado, 2016).

Respecto a la crisis del teatro, recordemos que estamos ya en el año 1935, con el cinematógrafo ya implantado, y Benavente opina que, en el caso dudoso de que existiera dicha crisis, "las causas primeras habría que buscarlas en el público, en el cambio de sus gustos y aficiones". Se plantea entonces este interro-

gante: "¿Están los escenarios de nuestros teatros capacitados para ofrecer al público el espectáculo visual que prefiere y le permita competir con el cinematógrafo?". Como solución, Benavente se muestra un precursor que anticipa juicios muy modernos y que se han visto cumplidos en la actualidad, en un párrafo que es un verdadero manifiesto de nuestro tiempo:

> El Teatro solo puede hoy vivir protegido por el Estado; pero verdadera y espléndida protección. El Teatro ha de ser popular y socializado. Ahora, lo primero para ello es una socialización inteligente, porque no es lo mismo Teatro socializado, que Teatro socialista, y el Teatro, como cualquiera otra manifestación artística, puede ser todo lo nacional que se quiera, pero nunca teatro de una clase y, muchos menos, de un partido.

3.2.5. *Práctica y teoría del arte escénico*, de Salvador Soler Marí

En el prólogo de este otro libro, muy posterior (Madrid, Editorial Purcalla, 1948), pues es ya de después de la guerra, de 1948, Benavente abunda en las mismas ideas de la importancia del estudio y necesario conocimiento del oficio hasta en el más grande actor, ya que "no es lo mismo ser actor que ser artista", pues todo arte, aunque haya talento natural, genio e inspiración, necesita del "oficio" y del estudio de la técnica. Alaba a este "excelente actor Soler Marí que haya puesto su práctica y su teoría del arte escénico al servicio de los ignorantes y de los olvidadizos".

3.2.6. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, de Víctor Ruiz Albéniz, Chispero (Figura 8)

Terminamos este repaso de los prólogos a libros ajenos de tema teatral con el que antecede a uno de los libros más citados en la historia del teatro de fin de siglo, la famosa historia del Teatro Apolo. Este fue el último prólogo a obras ajenas que escribió Benavente, y realmente se esmeró en sus seis páginas de extensión, en lo que es una verdadera síntesis de lo que fueron los teatros del Madrid finisecular. En él repasa Benavente, un año antes de su muerte, toda una vida dedicada al teatro no solo como autor, sino también como espectador y conocedor de todos los teatros de la villa. El Teatro Apolo trae a su recuerdo "el haber sido el primer teatro de Madrid inaugurado en mis tiempos", y la primera obra que vio representada allí fue la comedia de Tomás Rodríguez Rubí *Fiarse de lo porvenir*, en la que, por indisposición, Matilde Díez fue sustituida por Sofía Alverá, y contó, entre otros, con Antonio Vico y Manuel Catalina.

Benavente hace todo un repaso de lo que fue el Teatro Apolo, desde sus primeros tiempos, en los que el local no fue bien acogido por el público madrileño debido al frío glacial de la sala y porque se consideraba que estaba muy a las afueras —"la calle de Barquillo era una calle de barrio bajo"—, hasta sus etapas

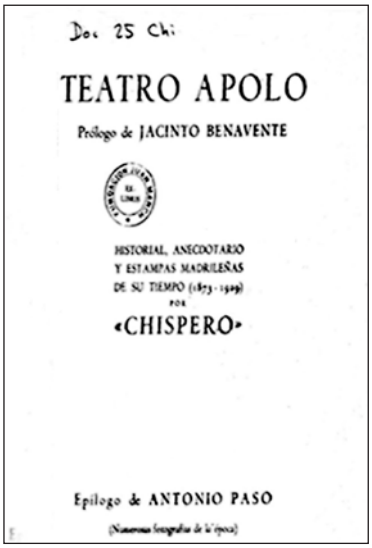


Figura 8. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)* (Madrid, Imprenta Castellana, 1953).

de esplendor, con estrenos tanto del teatro de verso como del lírico, la zarzuela y la ópera. La cumbre de su máximo apogeo, en la década de los noventa, le otorgó la denominación de "catedral del género chico", con su famosa cuarta de Apolo, última sección de las cuatro en las que se ofrecían las obras por horas en muchos teatros madrileños que adoptaron la modalidad del teatro por secciones o por horas.

Benavente se excusa al final del extenso prólogo "por temer haberse salido de su papel de prologuista" y termina con dos satisfacciones:

> Y termino este prólogo con dos satisfacciones: la de que será el último prólogo que escriba en mi vida, por decisión inquebrantable, y que este haya sido para mi querido amigo el doctor don Víctor Ruiz Albéniz, "El Chispero", que tantas veces me ha conmovido con sus evocaciones y recuerdos de este Madrid nuestro, que para nosotros no es solo este Madrid, es ¡aquél Madrid! Aquel Madrid que ya solo los viejos podemos llamar nuestro.

4. Prólogos a libros propios

Finalmente abordamos tres ejemplos de prólogos a obras teatrales propias, en tres de sus primeras obras, estrenadas en la última década del siglo XIX, en las que se hace eco de las tendencias ibsenistas, modernistas y simbolistas.[5]

El tono y la estructura de los prólogos a obras propias cambian radicalmente respecto a los prólogos a obras ajenas. Estos últimos suelen ser de contenido e intención principalmente presentativa, mientras que los de sus obras serán fundamentalmente de carácter explicativo, justificativo y afectivo. Pueden haber sido escritos antes o después del libro que prologan. En las obras de teatro a veces los escribe tras el estreno, al editar las obras bajo su revisión. En ellos, si cabe más que en los prólogos a obras ajenas, Benavente enjuicia tendencias estéticas y modas literarias, y expresa juicios críticos sobre teatro, poesía o narrativa.

5. El estudio de la totalidad de los prólogos de Benavente, y muy especialmente de los que escribe en sus propias obras, excede la extensión de la que disponemos en esta ocasión, y es objeto de un estudio que se halla en vías de publicación.

4.1. *El marido de la Téllez. Boceto de comedia en un acto* (1892)

Estrenada en el Teatro Lara el 13 de febrero de 1897. Benavente titula su prólogo "Cuatro palabras", y en él desmiente los rumores acerca de las alusiones en su comedia a personas de la vida real del momento, ya que confiesa que la escribió cuatro o cinco años antes, o sea en 1892 o 1893. Benavente aborda aquí el problema de la recepción de la obra, definiendo el desacuerdo entre autor y público en que el primero va de lo particular a lo general, mientras que el público va a la inversa; de ahí la falta de entendimiento entre la concepción del autor y la interpretación del público. Alaba a la crítica teatral que ha sabido distinguir entre el éxito debido a la obra en sí y el obtenido por la maliciosa interpretación de la misma.

4.2. *Gente conocida,* escenas de la vida moderna divididas en cuatro actos

(Figura 9)

Figura 9. *Gente conocida*, escenas de la vida moderna divididas en cuatro actos (1896).

Esta obra se estrena en el Teatro de la Comedia el 21 de octubre de 1896, y en esta ocasión Benavente no prologa su obra, pero escribe una reseña al día siguiente del estreno, en el periódico *La Información*, que denomina "Autocríti-

ca". Posteriormente la publicará en la edición de sus obras completas, a guisa de prólogo; de hecho, en el primer párrafo la compara y homologa con los "admirables prólogos de Dumas (hijo) que bien pueden ser considerados como verdadera autocrítica". En esta reseña explica que sus *escenas* realmente no constituyen una obra teatral, sino que las escribió siguiendo un modelo muy usado por varios escritores conocidos: Lavedán, la condesa Martel, el padre Coloma, en *Pequeñeces*, y Enrique Gaspar, en *Las personas decentes*. El desenlace inesperado de la obra lo justifica Benavente precisamente como exponente de la moralidad de la obra. Se hace eco de algunos comentarios acerca de que la obra podía considerarse influida por Ibsen, aunque esa no fue su intención:

> La aristocracia de la *habilidad*, del *talento*, de la *política*, digámoslo así, se burla, juega, con la aristocracia de raza y con la del dinero, las explota a su antojo; pero con la aristocracia *individual*, con la mujer sola, pero fuerte, con la única conciencia despierta entre tantas conciencias dormidas, nada puede [...] también parecen sus puntas y ribetes de *ibsenismo* en mis escenas; pero confieso que no fue esa mi intención y que solo en este momento me hago cargo de que pudiera tener mi obra esa significación. El autor puede estar complacidísimo; los aplausos de anoche son los más gratos que han sonado para él en su carrera literaria. Sé los que debo al público, a quien solo le importa la obra, y los que debo a cariñosos amigos, que solo deseaban una ocasión de demostrarme que son muchos y buenos: lo mejor de Madrid...

Figura 10. Jacinto Benavente leyendo *Gente conocida* a la señorita Cobeña y al señor Thuillier ("Los éxitos. Gente conocida", *Blanco y Negro* [31/10/1896], n.º 287).

4.3. *Cuento de primavera. Comedia en dos actos y un prólogo* (1892)

También las corrientes estéticas modernista y simbolista cobran presencia en prólogos de carácter metateatral, como en *Cuento de primavera.*

Benavente, siguiendo la tradición del teatro del Siglo de Oro, especialmente en las loas, se vale de prólogos dramáticos para expresar sus ideas sobre el teatro y el arte literario. Así lo hará posteriormente Crispín en *Los intereses creados*, y en esta ocasión, en *Cuento de primavera*, se vale de Ganimedes, personaje teatral de tradición mitológica, que aparece ante el público diciendo que se dispone a leer el prólogo de parte del director de la compañía. En este monólogo prologal, Benavente manifiesta sus opiniones acerca de la estética modernista, totalmente innovadora en ese momento, y muy contraria a lo que estaban acostumbrados el público masculino "sesudo y grave", y las damas, más pendientes de su propia belleza que de la presentada en la obra; en suma, critica bastante explícitamente al espectador burgués de la época. A la vez, Ganimedes, portavoz de la opinión de Benavente, expone ideas regeneradoras sobre el arte. Este tipo de prólogo de carácter metateatral "fue secundado por otros dramaturgos renovadores como Valle Inclán, Grau, Lorca" (Huerta Calvo, Peral Vega, 2001: notas al prólogo de *Cuento de primavera*).

Son claves las palabras del autor a través del mencionado presentador del prólogo, Ganimedes:

> [...] quisiera él [el autor] que su ensueño vago y borroso fijara vuestra atención apenas, que solo sirviera para evocar en cada uno de vosotros más placentero ensueño. En suma, que colaboréis con él tanto, que al fin del espectáculo, las ideas que de él esparcidas queden en vuestra idea os parezcan allí mismo nacidas y más vuestras que suyas; de este modo la obra ha de pareceros excelente, como obra, al fin, más vuestra que suya...

En el monólogo de este personaje, que constituye el prólogo, se observa la impregnación de las tendencias simbolistas en el teatro que trataron de plasmar en escena lo que no se ve, aludiendo a un referente invisible y abstracto, perteneciente al mundo de los conceptos. Se trata de una representación simbólica de signos que proceden de ideas. Benavente, en este prólogo se acerca a la poética simbolista: despertar en el lector/espectador sentimientos nuevos, y así lo explica por boca de este personaje:

> El espectador [...] solo por virtud de su inteligente espiritualidad, hallará [...] inefable goce artístico, componiendo a su grado un poema sublime! No creáis que mis suposiciones no se fundan en la realidad. Así, el poeta que no pretenda sujetar a los suyos nuestros sentimientos y solo aspire a despertar los nuestros, y más que dominar nuestro entendimiento, humillándole desde superior altura, le avive y aliente a subir hasta ella, ese será el poeta preferido. Con esto me retiro sin referir el argumento, como

era mi propósito. Pero ya no será la primera vez que lo importante quede olvidado, por decir lo que menos importa. Aquí, pues, se despide el prólogo y os saluda Ganimedes.

5. Algunas conclusiones

En resumen, en las ideas desgranadas en este breve muestrario de los catorce prólogos de Benavente aquí expuestos, a obras ajenas y a obras propias, comprobamos que el autor escribe prólogos de diverso talante, y en los que se implica de diferente modo: desde el puramente de compromiso, mera paráfrasis sobre lo que no debe ser un prólogo —e incluso casi ignorando el contenido del texto que prologa y a veces también a su autor—, hasta aquellos en los que se muestra generoso en alabanzas al contenido y al autor. En la mayoría de ellos manifiesta sus ideas sobre arte, literatura o teatro.

Benavente dramaturgo se muestra innovador en sus primeras obras en su teoría y crítica teatral absorbiendo las tendencias del teatro ibseniano, y en general de las corrientes estéticas de la vanguardia europea modernista y simbolista.

Respecto al hecho teatral, es muy consciente del protagonismo de la representación frente a la mera autoría textual; por ello mismo defiende a ultranza la preparación del actor en la técnica de su oficio, independientemente de que sea más o menos artista en su actuación.

También defiende la legislación de los derechos de los autores dramáticos y de todos los trabajadores del teatro, y es partidario de su salvaguarda frente a los abusos de los editores teatrales, al igual que pasó con los escritores antes de la creación de la Sociedad General de Autores.

En cuanto a la competencia que los nuevos tipos de espectáculo, como el cinematógrafo, representan frente al teatro, expresa opiniones novedosas muy precursoras de la modernidad, declarándose partidario de la protección estatal si se quiere hacer realmente extensible el teatro a toda la sociedad.

En la recepción de la obra, responsabiliza a los gustos y a la conformidad del público espectador, pues la interpretación de la obra está condicionada por su estatus social y sus prejuicios. En consecuencia, critica al público conformista e hipócrita; sin embargo, aconseja al autor tacto y flexibilidad oportunista frente al gusto del público, pues al final será este el que le concederá el éxito. Esta opinión fue sin duda una de las máximas que respetará a ultranza en su quehacer dramático posterior, con lo que conseguirá el aplauso de un público burgués y se erigirá en el dramaturgo que llenó los escenarios durante medio siglo, a pesar del olvido al que la actualidad teatral lo ha condenado.

Bibliografía

Prólogos de Jacinto Benavente

El código del teatro. Compilación metódica, anotada y comentada de todas las disposiciones legales relacionadas con el Teatro y demás espectáculos públicos, de Santiago Arimón y Alejo García Góngora. Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas, 1912.

El pueblo de los majos. Poesías madrileñas, de Antonio Casero. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1912.

El teatro por dentro (Recuerdos e intimidades), de Francisco Flores García. Madrid: Librería Gútemberg de J. Ruiz, 1914.

Género chico, de Celso Lucio (1865-1915). Madrid: Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1906 (2.ª ed.).

La gente del pueblo. Colección de diálogos, de José López Silva. Madrid: Librería de Fernando Fe.

Leyendas toledanas, de Carlos Servert y Fortuny (1902-1906). Madrid: Librería de Fernando Fe, 1902.

Liberta, novela escénica en cuatro jornadas de José Antonio Ramos. Madrid: Imprenta y Librería Médica, 1911.

Lo que debe saber una actor, de Ricardo Puga. Madrid: Imprenta Luz y Vida, 1935.

Práctica y teoría del arte escénico, de Salvador Soler Marí. Madrid: Editorial Purcalla, 1948.

Sonatas sentimentales. Poesías, de Fernando Alonso de León. Madrid: Imp. de la Viuda de A. Álvarez, 1911.

Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929), de Víctor Ruiz Albéniz, Chispero. Madrid: Imprenta Castellana, 1953.

Bibliografía

Benavente, Jacinto (1945a [1892]). *El marido de la Téllez. Boceto de comedia en un acto*. En: *Obras completas*. Vol. ii. Madrid: Aguilar.

— (1945b [1896]). *Gente conocida. Escenas de la vida moderna divididas en cuatro actos*. En: *Obras completas*. Vol. ii. Madrid: Aguilar.

— (2001 [1892]). *Cuento de primavera. Comedia en dos actos y un prólogo*. En: *Teatro fantástico*. Madrid: Espasa Calpe, col. Austral.

Chiappini, Julio O. (1998). *Los prólogos de Borges*. Buenos Aires: Editorial Zas.

Derrida, Jacques (1989). *Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.

Espín Templado, M. Pilar (2016). "Verosimilitud y convención escénica en el teatro contemporáneo: El teatro *de fantasía* de Jacinto Benavente, entre la realidad y la fantasía". En: Thion Soriano-Mollá, Dolores; François, Noémie; Albrespit, Jean (eds.). *Fabriques de vérité(s). Communication et imaginaires*. Vol. 2. París: l'Harmattan, pp. 127-139.

Genette, Gerard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. París: Editions du Seuil.

— (2021). *Umbrales*. Trad. de Susana Lag. México D. F.: Siglo XXI.

Huerta Calvo, Javier; Peral Vega, Emilio (2001). *Teatro fantástico. La sonrisa de Gioconda*. Notas al prólogo de *Cuento de primavera*. Madrid: Espasa Calpe.

Laurenti, Joseph L. (1971). *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*. Madrid: Castalia.

Patiño, Cristina (1995). "Los prólogos de Emilia Pardo Bazán". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, vol. lxxi, pp. 137-167.

Porqueras Mayo, (1956). "Los prólogos de Menéndez Pelayo". *Revista de Literatura*, n.º 19-20 (julio-diciembre), pp. 39-51.

Romero Tobar, (1972). "El burgalés, Celso Lucio, escritor teatral". *Boletín de la Institución Fernán González*, vol. 178, pp. 126-142.

Shoemaker, William H. (1962). Los prólogos de Galdós. Illinois: University Press. Collection Studium, 35.

Torres Angelo, David (1984). *Los prólogos de Leopoldo Alas*. Madrid: Editorial Playor.

Urrutia Salaverri, Luis (1996). *Los prólogos de Pío Baroja*. San Sebastián: Fundación Social Donostiara.

Velasco Bartolomé, Emilio (2006). *Prólogo y escritura: aportaciones para un pensamiento de la escritura a través de los prólogos a "La Celestina", "Lazarillo de Tormes" y "Don Quijote"*. Madrid: Universidad Complutense.

La falibilidad de los juicios en la crítica teatral decimonónica. A propósito de *La esposa del vengador* (1874), de José Echegaray

José Luis González Subías
Academia de las Artes Escénicas de España

Salvo que mi información sea incorrecta, hace más de sesenta años que no se representa una obra de don José Echegaray (1832-1916) en los escenarios españoles; al menos, en los grandes teatros. La última vez fue en Barcelona, donde el 13 de octubre de 1961 se estrenó, en el Teatro Talía, uno de sus textos más emblemáticos y conocidos, *El gran galeoto*. No andaba en absoluto descaminado nuestro siempre recordado Ermanno Caldera cuando, a finales de la década de los ochenta, lejos ya de aquel remoto estreno barcelonés, afirmaba: "ninguna compañía teatral tendría hoy día el coraje de llevar a la escena obras como *O locura o santidad*, o *El gran galeoto*" (1989: 85).

El caso del dramaturgo madrileño —extensible, con mínimas y muy puntuales excepciones, al conjunto de nuestra literatura dramática del siglo XIX (González Subías, 2019)— resulta especialmente llamativo, tratándose este del primer escritor nacional —y de la lengua española— que obtuvo el Premio Nobel de Literatura, nada menos que en su cuarta edición (1904), y el primer dramaturgo que alcanzó tan prestigioso galardón "en reconocimiento de las numerosas y brillantes composiciones que, de un modo individual y original, han revivido las grandes tradiciones del drama español".[1] Ni siquiera el centenario de su muerte, en 2016, que pasó sin pena ni gloria, eclipsado por el del más insigne de nuestros escritores —me refiero a Cervantes, por supuesto—, sirvió de excusa para desempolvar su nombre del olvido en el que yace desde hace más de medio siglo.

En cierto modo, estas páginas pretenden recordar su figura y su obra, que vivieron, como pocas otras en su tiempo, las vicisitudes de una crítica de la que fue objeto privilegiado durante muchos años.

La falibilidad de los juicios críticos a que aludo en el epígrafe de mi reflexión alcanza en realidad a todas las épocas, y la afirmación puede tener una dimensión no solo diacrónica —que podría parecer más lógica, en virtud de los cam-

1. www.nobelprize.org/prizes/literature/1904/summary/ (consulta: 9/8/2022).

bios que se operan en los gustos y en las valoraciones con el paso del tiempo—, sino también sincrónica, como manifiesta la variedad de opiniones en torno a un mismo hecho artístico por autores y críticos coetáneos.

La subjetividad de la crítica literaria —pues de eso, y no de otra cosa, es de lo que estoy hablando—, y en concreto de la crítica teatral, es apreciable en cualquier periodo histórico; pero el siglo XIX, más propenso a la manifestación del yo y a la libre emisión, prioritariamente desde la prensa, de unos juicios no siempre avalados por un verdadero conocimiento de la materia tratada e influidos por motivaciones diversas ligadas a la afinidad o desafección de ideas, a razones estéticas y morales, o al simple y efectivo criterio de la amistad o enemistad personal, resulta idóneo para reflexionar sobre un fenómeno —no lo olvidemos— determinante en la canonización o el olvido de los autores y sus textos. Como lo es, por supuesto, transcurrido el tiempo, la valoración que la crítica académica otorgue a las obras de un pasado no siempre tratado con la ecuanimidad y el distanciamiento que cualquier acercamiento a otra época, a otras sensibilidades y gustos, requiere.

Y lo cierto es que el teatro de José Echegaray es un caso paradigmático en este sentido. El desprecio o el desinterés por la obra de Echegaray fue generalizado entre la crítica académica del pasado siglo, con la excepción de algunas voces avisadas, como la de Gonzalo Sobejano (1976), a la que siguieron, algunos años más tarde, las de destacados estudiosos de la literatura y el teatro decimonónicos, como Jesús Rubio (1988), Ermanno Caldera (1989) o David T. Gies (1996); pero especialmente las de Librada Hernández y Javier Fornieles, cuyas tesis doctorales dedicadas al dramaturgo, en 1987 y 1988 respectivamente, y sus posteriores trabajos sobre este, marcan un antes y un después en la valoración académica de un dramaturgo sobre el que Díez Taboada afirmó: "las críticas amargas contra Echegaray parecen tener hoy cada vez menos sentido, al tiempo que se hace más necesario un esfuerzo por comprenderlo como hombre y como dramaturgo"; al igual que su teatro, que solo puede ser entendido "como fruto lógico de la evolución del teatro a lo largo de todo el siglo" (1998: 111).

Aceptemos, por tanto, haciendo un alarde de optimismo no sé si realmente justificado, que la figura del autor de *El gran galeoto* ha superado en cierta medida el descrédito de una crítica desafecta y alejada de su obra. Obviemos las notables diferencias que siguen existiendo aún hoy respecto al valor que se otorga al teatro echegariano, equiparables a la consideración que se tiene, en general, de la dramaturgia romántica y decimonónica, para trasladarnos a los años en que Echegaray acapara los mayores éxitos de la escena, mientras la crítica observa cada uno de sus estrenos con la lupa del entusiasmo, el escepticismo o el rechazo más incisivo. Es sabido el divorcio existente entre la valoración de sus obras por parte de esta y el favor que el público les otorgó durante el último cuarto del siglo XIX (Rodríguez Alonso, 2015: 24); afirmación avalada por la docta opinión de autores contemporáneos de Echegaray, como José Yxart, quien escribe: "Todo estreno de Echegaray levanta cálida y sofocante polvareda y clamoreo atronador de polémicas interminables. Mientras el público se pone en pie para aplau-

dirle delirante, se alza contra él la crítica, así de los anticuados como de los modernos" (1894, I: 69).

Las razones de tal oposición fueron variadas; estéticas, morales, políticas... Y desde ángulos muy distintos. Afirmaba Librada Hernández que precisamente "su extensa popularidad", y "su retórica basada en la espectacularidad", hizo que su dramaturgia se entendiera como un apoyo a la "ideología establecida" (1992: 95-96). No cabe duda de que la notoriedad previa de Echegaray como personaje público que había alcanzado importantes puestos de relieve en la España de su tiempo, tanto en el ámbito político como en el científico, pudo tener más inconvenientes que ventajas para alguien tan expuesto a los rencores y dicterios engendrados por la envidia y alentados por la mediocridad. Y cierto es que, a pesar de su incuestionable posicionamiento ideológico en las filas del progresismo, su encumbramiento como ministro de Fomento y Hacienda en los años inmediatamente anteriores a su irrupción en el teatro, y su apuesta por un progreso construido desde una visión práctica de las relaciones sociales y humanas, en las que la economía ocupaba un papel fundamental, siguiendo las directrices del librecambismo (Fornieles, 1989), debieron de hacerlo sospechoso de conservadurismo a los ojos más extremos de demócratas y republicanos; como lo fue, más tarde, para los jóvenes y modernos autores de la generación del 98, con Valle-Inclán y Azorín a la cabeza. Sin embargo, críticos moderados —quizá los anticuados a quienes se refería José Yxart— como Pelegrín García Cadena, Manuel Cañete o Eduardo Bustillo, desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, lo acusaron de "inmoralidad", de cultivar un "romanticismo revolucionario" y propagar "la mentalidad liberal del 68" (Hernández, 1992: 96). Incluso Manuel de la Revilla, de sesgo más progresista, consideró su teatro "la perversión más radical y completa del arte dramático" (1876: 429), bien es cierto que reconociendo hallarse "en presencia de un genio" (1876: 415).

Y, sin embargo, a pesar de esta manifiesta desafección de la crítica, no exenta de sorpresa y admiración por el fenómeno a que estaba asistiendo, también se alzaron reconocidas voces en favor del poeta, como la del político Cánovas del Castillo, buen conocedor del teatro de su tiempo, autor de un valioso ensayo sobre *El teatro español* (1885) en el que ensalza la obra de Echegaray, por considerarla una genuina manifestación de la dramaturgia tradicional española (González Subías, 1999); o mejor aún, las voces de Galdós, Clarín o Pardo Bazán, que acertaron a reconocer en Echegaray al "mejor dramaturgo de la época" (Hernández, 1992: 107). Desigualdad excesiva de criterios y valoración respecto a un mismo autor, no cabe duda, y posiblemente no muy alejados de los que este mismo dramaturgo pueda generar hoy en la crítica contemporánea.

Vamos a acercarnos, como ejemplo de cuanto acabamos de decir, y ejercicio de reflexión y revisión del caso del dramaturgo propuesto, a su puesta de largo en el Teatro Español, el 14 de noviembre de 1874, con el estreno de *La esposa del vengador*, un drama histórico en tres actos y en verso, ambientado en el siglo XVI, que supuso la irrupción triunfal de Echegaray en la escena española.

Presentada con el seudónimo de Jorge Hayaseca, lo que revela las precauciones de quien se sabía novicio en un terreno que no era el suyo —meses antes había estrenado también de forma anónima, en el Teatro Apolo, una comedia en un acto titulada *El libro talonario*—, fue tal el éxito de la pieza que el autor debió salir a escena tras ser revelado su verdadero nombre por el actor Antonio Vico, a quien había dedicado la obra y quien representó en esta el papel de don Carlos de Quirós. Estamos hablando de un drama que, el 2 de diciembre, había alcanzado las veinte representaciones —lo que le valió al autor, según costumbre, recibir un beneficio, otorgado a este por el empresario Manuel Catalina, que el dramaturgo legó generosamente a los heridos de la guerra que devoraba entonces el país (*La Correspondencia de España*, 1/12/1874)— y que un mes después de su estreno contaba ya con una parodia escrita por Miguel Ramos Carrión y Vital Aza —*La viuda del zurrador*—, estrenada en el mismo teatro el 21 de diciembre; y de un texto que tuvo nueve ediciones —cinco de ellas en la década de los setenta— en lo que restaba de siglo —todavía en 1907 alcanzó una décima edición—.[2] No es esta, en absoluto, una mala carta de presentación para una obra de teatro.

Al día siguiente del estreno, los diarios madrileños reaccionaron con un entusiasmo semejante al del público que asistió a tan memorable acontecimiento, corroborando que tanto actores como autor habían alcanzado "uno de esos triunfos que nunca se olvidan" (*La Igualdad*, 15/11/1874); y el nombre de este, que "ha venido a honrar verdaderamente la escena dramática española" (*La Correspondencia de España*, 15/11/1874), quedaría "esculpido desde hoy entre nuestros primeros vates" (*La Igualdad*, 15/11/1874). En opinión de Luis Alfonso, desde *La Ilustración Española y Americana*, en "el soberbio drama denominado *La esposa del vengador*", el señor Echegaray, a quien denomina "eminente poeta dramático", "ha alzado el vuelo hasta rozar con sus alas las regiones de Schiller y de Shakespeare" (22/11/1874: 674).

También Asmodeo, o lo que es lo mismo, Ramón de Navarrete, desde las páginas de *La Época* dio cuenta del notable éxito obtenido por el drama de Echegaray; y aunque en la amplia reseña que le dedicó en la "Revista de teatros" del 25 de noviembre muestra su reticencia respecto al género y al estilo del dramaturgo, que identifica con un romanticismo que consideraba ya anacrónico y pretérito —el drama del Sr. Echegaray "ha tenido la desgracia de llegar cuarenta años tarde"—, y "a pesar de los defectos de la composición, resultado natural de la inexperiencia", este experimentado crítico y dramaturgo, que conocía muy bien la materia de la que trataba, no dudó en afirmar que la literatura dramática estaba de enhorabuena, "porque cuenta con un autor más que le dará lustre y gloria" (*La Época*, 25/11/1874). No obstante, en las sucintas palabras que había

2. Para darnos cuenta de la popularidad y el éxito del autor, téngase en cuenta que *El gran galeoto*, quizá su pieza más conocida, tuvo en el mismo año de su estreno, en 1881, catorce ediciones; y a la altura de 1898 eran ya veintitrés las ediciones de la pieza.

dedicado con anterioridad a la pieza, al día siguiente de su estreno, había volcado algunos incisivos comentarios que no ocultan un cierto recelo o desdén hacia las veleidades artísticas del exministro, al tiempo que nos informan de algunos usos habituales en la actividad teatral de entonces —cabría añadir, también de ahora—, no ajenos al ejercicio mismo de la crítica en aquel tiempo; como "las ruidosas demostraciones de aprobación de sus amigos y de una parte del público" —obsérvese el detalle de destacar, indirectamente, el rechazo o la indiferencia de otra parte de la sala, sin especificar su cuantía— o "los extremos de una *claque* más numerosa y menos prudente ayer que nunca en el teatro Español" (*La Época*, 15/11/1874).

Desde *La Iberia*, el anónimo redactor que firmaba con las iniciales E. S. P. coincide con el conjunto de las críticas vertidas en la prensa respecto al sobresaliente mérito de un drama "no muy común en los tiempos actuales", e incide en los "discordes pareceres" que este ha provocado, aprovechando para exponer asimismo su agridulce opinión sobre un texto en el que, a vuelapluma, observa "cierta falta de cuidado en el desarrollo de la fábula, cierto desaliño en la creación de algunos personajes, alguna falta en la unidad de acción, y más muertos de los que el público quiere hoy ver en escena" (*La Iberia*, 29/11/1874). Realizando una lectura simbólica de la pieza, este crítico hace hincapié en el pensamiento que subyace en esta, centrado en el debate antagónico entre la luz y la oscuridad, la verdad y la ignorancia, para afirmar que, en "la terrible lucha entre el bien y el mal, que forman la base de muchas religiones", el autor ha decidido la batalla en favor de este último; y si lo que pretende demostrar es "que el saber causa grandes males, y que el ignorar es conveniente, [...] tendríamos que deducir que este ilustrado escritor era, como político, partidario del progreso y de la luz, y como poeta dramático, amigo de las tinieblas de la ignorancia" (*La Iberia*, 29/11/1874). En estos juicios, de alcance exclusivamente moral, se basaron muchas de las críticas literarias y teatrales del siglo XIX.

Pero permítanme que les resuma, muy sucintamente, el argumento de *La esposa del vengador* para que los comentarios que estoy exponiendo se construyan sobre algo tangible. Ambientada en el siglo XVI, como ya he señalado, la acción de este drama histórico parte de la enemistad mortal entre dos familias nobiliarias: la que ostenta el marquesado de Quirós y la de los condes de Pacheco. Este último, que acabó con la vida del marqués en la misma plaza donde se inicia la obra, en la que destaca, junto a la casa familiar del conde, un retablo con un Cristo en la cruz alumbrado por un farol —la acción se inicia de noche, y la luz tiene un alto valor simbólico en la pieza, como veremos— y una iglesia con escalinata, va a ser acuchillado asimismo por el hijo de aquel, don Carlos de Quirós, en el mismo lugar, a los pies del Cristo, cumpliendo el mandato del código del honor —"quien al padre dio la muerte, | muera a manos del hijo" (I, 1), afirma uno de los caballeros que comentan la llegada de don Carlos a Barcelona, donde se desarrolla el primer acto de la pieza— y empujado por el odio que siente Parreño, escudero del fallecido marqués, hacia el conde. La hija de este, Auro-

ra, de quien se ha enamorado Carlos a primera vista sin saber de quién se trata, perderá la vista cegada por un rayo de luz proveniente de la lámpara del Cristo, al contemplar a su padre tendido en el suelo y a su matador con la espada en la mano. En los dos actos siguientes, cuya acción transcurre tres años después, en Madrid, en la casa donde ahora se alojan la viuda y la hija del fallecido conde, y donde se ha instalado el retablo del Cristo en una capilla, se prepara la boda de Aurora con Lorenzo, quien salvó a ambas del asalto de unos bandidos y le ha prometido a esta quitar la vida a quien acabó con la de su padre. Pero Lorenzo, en realidad, no es otro que don Carlos, el causante de su desgracia. Nadie, salvo la propia Aurora, ahora ciega, conoce el rostro de Carlos, a quien no puede ver. La aparición en escena de Fernando, antiguo amigo de aquel y enamorado asimismo de Aurora, el cual acaba de llegar de Oriente con una cura para su ceguera, provocará el enfrentamiento entre los dos viejos amigos y desencadenará el conflicto que da pie al problema filosófico planteado en la pieza. La ceguera de Aurora garantiza la felicidad que ahora goza gracias al amor de Lorenzo —Carlos—; recuperar la vista supone enfrentarse a una verdad de funestas, posiblemente trágicas, consecuencias. Así lo expresa, en unos términos de alcance unamuniano, don Carlos: "La oscuridad es la calma, | y la luz es la inquietud" (II, 6); o el propio Fernando, al afirmar, refiriéndose a Aurora: "¿Por qué busca la verdad, | si en una hermosa mentira | está su felicidad?" (III, 3). En efecto, a pesar de haber sido tan dichosa en la noche, esta busca la luz, "la transparencia divina de la verdad" (III; 8).

En fin, para no alargar estos ejemplos textuales en que abunda la pieza, de alto contenido simbólico y sentido, en algunos aspectos, preunamuniano —en realidad se trata de un texto que anticipa muchos elementos finiseculares—, cuando Aurora recupera la vista y descubre la verdadera identidad de su amado, este se da muerte con una daga, ante todos y en presencia del Cristo, cumpliendo así con su palabra de quitar la vida a quien mató al conde. De manera inmediata, y en el mismo lugar, Aurora confirma públicamente su amor por Carlos —manifestando también, de este modo, su perdón— y se proclamará la esposa del vengador de su padre.

Baste este repaso al contenido del drama de Echegaray para poner en su contexto las afirmaciones de la crítica. Observemos de nuevo los juicios sobre esta primeriza obra echegariana; en este caso, en la voz de Pelegrín García Cadena, quien desde *La Ilustración Española y Americana*, pasada ya la resaca del estreno, y con más distancia, escribe un extenso artículo en el que, insistiendo en la inexperiencia del autor y las "muchas imperfecciones" de la pieza, vuelve a remarcar que se trata de una creación que se sale de "los patrones vulgares a que por punto general está reducido el ingenio dramático de nuestros días"; y a pesar de su "afectación" poética y filosófica, y de "la violencia con que están conducidas algunas situaciones", afirma que el drama de Echegaray es "una obra en que se siente el nervio robusto de los grandes poetas" (8/12/1874). Incluso desde *El Eco de Asturias*, tras haberse llevado a Oviedo la obra, poco más de un mes

después de su estreno, se afirma que "desde *El drama nuevo* hasta hoy no se ha hecho nada parecido" (*El Imparcial*, 30/12/1874).

Todos son elogios hacia este nuevo dramaturgo y su texto, matizados por comentarios alusivos tanto a la inexperiencia del autor —uno de los principales—, lo anacrónico del género, algunos desarreglos en la construcción de la pieza y de los personajes —disculpados por la bisoñez del dramaturgo— o el sentido moral del drama, su "pensamiento y alcance filosófico", hacia el que dirige su atención el crítico del diario republicano *La Igualdad* que firma con las iniciales G. L. —¿Francisco García López?—. En su opinión, sin querer entrar en cuestiones de alcance literario —materia sobre la que, quizá cínicamente, confiesa su "escasa competencia"—, *La esposa del vengador* ofrece "pensamientos filosóficos, deliberadamente desenvueltos" que "manifiestan en su autor convicciones y tendencias un tanto escépticas". Un escepticismo que al crítico no le sorprende, dados sus "precedentes" "como orador y político" (*La Igualdad*, 3/12/1874).

Encontramos en este análisis, como días atrás se había hecho desde *La Iberia*, un enjuiciamiento de la obra de alcance moral e ideológico bastante común en la crítica de aquellos años, como denunciaba una década después el marqués de Premio Real, en un conocido opúsculo donde arremete —con honrosas excepciones, en las que incluye, muy generosamente, a Revilla, García Cadena y Manuel Cañete— contra los críticos de su tiempo, de quienes afirma que no son más que simples espectadores que se limitan a exponer sus impresiones de lo visto en el teatro el día anterior; de ahí la disparidad de criterios sobre una misma obra y la imposibilidad de otorgar verdadero valor a sus juicios. Haciendo suyas las palabras de Manuel Cañete, a quien considera "el decano de los críticos", denuncia las camarillas de críticos politizados —en aquella época como después, cabría añadir—, "revisteros de diarios políticos", que utilizan este medio para ensalzar a los suyos y atacar "a los que no se hallan abanderizados en su pandilla, ni tienen el mal gusto de ensalzar las obras dramáticas que a ellos les parecen dignas de singular estimación" (Premio Real, 1886: 77).

Con mayor contundencia, rigor y conocimiento, pocos años después José Yxart vuelve a denunciar con virulencia "esa manía moralizadora" de los "críticos literarios noticieriles" que corren siempre en España "a juzgar de la moral de las obras, y a resolver pedantescamente sobre la intención del autor, en el mismo punto en que no saben qué decir sobre la literatura y el arte de un drama" (1894, I: 159). Concluye el ilustre crítico y ensayista catalán, con buen criterio, que "de la moral de una obra todos tenemos algo que decir, aunque desbarremos; [...]: pero el arte de una comedia, ya es otra cosa: para hablar de ella se necesita algo más" (1894, I: 159-160).

No es quizá *La esposa del vengador* el ejemplo más a propósito para ejemplificar estas afirmaciones. Como hemos observado, si bien se dejan entrever en algunas de las críticas aportadas, el veredicto unánime respecto a este novedoso drama de José Echegaray es, en conjunto, muy positivo. Un año después de su

estreno en Madrid, el poeta cubano José Martí, entonces en México, publica un extenso artículo en *La Revista Universal* dedicado a la obra, donde vuelca un sereno, inteligente y razonado elogio de esta y de su autor. Sabe apreciar en ella la mixtura entre una literatura caballeresca, de la que es "prenda valiosísima", y el "idealismo perfeccionado, y todos los sacrificios generosos de la literatura del sentimiento", a la par que equipara su "versificación perfecta" con la del teatro antiguo, de la que afirma que no es mera imitación: "es una obra puramente estética, vaciada en el molde en que vaciaron las suyas Lope y Calderón".

Martí, como corresponde a quien no tardaría en convertirse en el poeta simbolista y modernista que fue, valora lo que considera una "obra nueva, caballeresca en la forma, más apasionada que caballeresca, ajena a la mezquina escuela actual" —se refiere a la escuela realista— "y rica de originalidad y sentimiento". Y aunque aprecia sus irregularidades y defectos, el conjunto es bello y grandioso. En opinión de José Martí, en definitiva, Echegaray es "un gran poeta pensador"; su lirismo no es "la armonía vana de una versificación fácil y armoniosa; es el lirismo del concepto, es la filosofía en la poesía; es el sentimiento expresado en imágenes bellas"; y *La esposa del vengador*, pese a sus defectos, una gran obra (*La Revista Universal*, 13/11/1875).

Comenzábamos nuestra exposición recordando el éxito que obtuvo este drama desde la misma noche de su estreno, el 14 de noviembre de 1874, continuado en las numerosas representaciones que se hicieron de él durante el resto del año, así como en lo que restaba de la década y de la centuria, además de sus reiteradas ediciones... Todavía se recordaba la obra en los primeros años del siglo xx, cuando Echegaray es ya una vieja gloria que ha alcanzado el premio Nobel y se ha convertido en la diana de aquella gran generación de literatos que iniciaron la Edad de Plata de nuestra literatura y no dudaron en firmar una protesta contra la concesión de dicho honor al escritor decimonónico (Hernández, 1992: 26). En 1908, *La esposa del vengador* fue llevada de nuevo a las tablas del Teatro Español, en una puesta en escena protagonizada por María Guerrero, en el papel de Aurora, y Fernando Díaz de Mendoza, como Carlos de Quirós; y años más tarde, fallecido ya Echegaray, en un montaje concebido en memoria del eminente dramaturgo, protagonizado ahora por Ricardo Calvo —Carlos— y Carmen Seco —Aurora—, que fue estrenado de nuevo en el Teatro Español, el 22 de octubre de 1919. Desde entonces, esta célebre y exitosa obra teatral, que podría haber formado parte de nuestro repertorio clásico —lo es de nuestro patrimonio teatral antiguo—, como tantas otras de aquel siglo tan prolijo en obras dramáticas, nunca ha vuelto a representarse.

Y yo me pregunto; ¿tan equivocados estaban nuestros antepasados que encumbraron a Echegaray? ¿Acaso lo estaban quienes, ya en su propia época, pero especialmente en el siglo xx, rechazaron su concepción del arte escénico y el mundo representado en sus obras? Y una última cuestión, que se aleja del ámbito estrictamente académico para acercarnos a la escena viva: ¿tan lejos se halla este teatro de la sensibilidad y los intereses de nuestro tiempo, para que no des-

pierte interés alguno entre los productores y empresarios de nuestro país, al igual que entre los programadores escénicos del sector público?

Permítanme compartir con ustedes, para concluir, volviendo al tema que nos ocupa, una última reflexión. La necesaria objetividad y el rigor exigibles al ejercicio crítico han convivido siempre con una realidad aparentemente contradictoria y de la que, en cierta medida, este se ha alimentado: la diversidad de criterios y valores respecto a un mismo fenómeno. Me pregunto cómo podemos estar tan seguros de la infalibilidad de nuestros juicios, cuando estos se muestran con frecuencia diametralmente opuestos a los emitidos por quienes poseen un similar grado de competencia en la materia. Probablemente no tendremos más remedio que concluir que todo juicio crítico en cualquier asunto sujeto a opinión —y la crítica teatral, como cualquier otra del ámbito de las humanidades y del arte en general, lo está; incluso más, por la propia especificidad del teatro como espectáculo público—, al margen de la mayor o menor competencia de quien lo emite, es siempre subjetivo; por muy científicos, racionales y objetivos que tratemos de mostrarnos en nuestros estudios, análisis y, finalmente, valoraciones. La subjetividad y la falibilidad son inherentes a la crítica.

Bibliografía

Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M. (1978). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. ii. Madrid: Castalia.

Caldera, Ermanno (1989). "Echegaray, tra la parola e il silencio". En: Periñán, Blanca; Guazzelli, Francesco (eds.). *Simbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*. Vol. i. Pisa: Gardini, pp. 85-98.

Casalduero, Joaquín (1982). "El teatro en el siglo xix". En: Díez Borque, José María (coord.). *Historia de la literatura española. Siglos xviii y xix*. Vol. iii. Madrid: Taurus, pp. 487-527.

Díez Taboada, Juan María (1998). "El melodrama y el realismo: Echegaray y sus imitadores". En: Romero Tobar, L. (coord.). *Historia de la literatura española. Siglo xix*. Vol. ii. Madrid: Espasa Calpe, pp. 109-118.

Fornieles Alcaraz, Javier (1989). *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*. Almería: Confederación Española de Cajas de Ahorro.

Gies, David T. (1996). *El teatro en la España del siglo xix*. Cambridge: Cambridge University Press.

González Subías, José Luis (2019). *Los "clásicos" de los siglos xviii y xix en la escena española contemporánea*. Madrid: Punto de Vista Editores.

Hernández, Librada (1992). "Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray". *Anales de Literatura Española*, n.º 8, pp. 95-108.

Martí, José (1875). "*La esposa del vengador* de Echegaray". *Revista Universal* (13 de noviembre).

Pedraza Jiménez, Felipe B.; Rodríguez Cáceres, Milagros (1983). *Manual de literatura española*. Vol. vii. *Época del Realismo*. Pamplona: CENLIT.

Premio Real, Marqués de (1886), *El teatro español contemporáneo*, Madrid, Libr. de Fernando Fe.

Revilla, Manuel de la (1876) "El nuevo drama del Sr. Echegaray". *Revista Contemporánea*, vi, pp. 413-430.

Rodríguez Alonso, Mariángeles (2015). "Estudio preliminar". En: *José Echegaray. Teatro selecto*. Madrid: Verbum, pp. 9-28.

Shaw, D. L. (1973). *Historia de la literatura española. El siglo xix*. Barcelona: Ariel.

Sobejano, Gonzalo (1976). "Echegray, Galdós y el melodrama". *Anales Galdosianos*, 11, anejo, n.º extra, pp. 94-117.

Yxart, José (1894). *El arte escénico en España*. Vol. i. Barcelona: Imp. de La Vanguardia.

La dramaturgia de José Echegaray a través de la mirada crítica de Manuel de la Revilla

Raquel Velázquez Velázquez
Universitat de Barcelona

1. José Echegaray: de "las cimas del ideal" a "los abismos del mal gusto"

"Conjunto de bellezas de primer orden", "[imaginación que se eleva] hasta las cimas del ideal", "profundos pensamientos", "bellas y delicadas imágenes", "producción magistral, grandiosamente concebida y ejecutada", "cuadro bellísimo que deleita y suspende el ánimo", "concepción grandiosa y original":[1] son todas ellas impresiones que despiertan en el crítico Manuel de la Revilla los estrenos del dramaturgo José Echegaray. Pero también lo son: "[conjunto] de enormísimos defectos", "[imaginación que] se arroja desbocada en los abismos del mal gusto", "lastimosa caída", "grandioso engendro", "aborto", "verdadero atentado contra el arte y el buen gusto", "deplorables efectos", "falsedad de los caracteres", "falta de sentido moral", "inverosimilitud de la trama" y "final repulsivo".[2]

La excepcionalidad frente a la monstruosidad; la fantasía del genio frente a su extravío; y en ocasiones ni siquiera como reflejo de unos dramas que se oponen a otros, sino yendo de la mano en una misma pieza dramática. Desde la primera reseña a *La esposa del vengador* (1874) hasta la última que tuvo oportuni-

1. Referencias: "conjunto de bellezas de primer orden" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 196); "[imaginación que se eleva] hasta las cimas del ideal" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 197); "profundos pensamientos" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 203); "bellas y delicadas imágenes" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 203); "producción magistral, grandiosamente concebida y ejecutada," ([*En el puño de la espada*], Revilla, 1884: 236); "cuadro bellísimo que deleita y suspende el ánimo" ([*Un sol que nace y un sol que muere*], Revilla, 1884: 240); "concepción grandiosa y original" ([*El gran galeoto*], Revilla, 1884: 377).

2. Referencias: "[conjunto] de enormísimos defectos" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 196); "[imaginación que] se arroja desbocada en los abismos del mal gusto" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 197); "lastimosa caída" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884: 203), "grandioso engendro" ([*O locura o santidad*], Revilla, 1884: 280); "aborto" ([*Morir por no despertar*], Revilla, 1884: 340); "verdadero atentado contra el arte y el buen gusto" ([En el pilar y en la cruz], Revilla, 1884: 306), "deplorables efectos" ([*La esposa del vengador*], Revilla, 1884, 203), "falsedad de los caracteres", "falta de sentido moral", "inverosimilitud de la trama" ([*Cómo empieza y cómo acaba*], Revilla, 1884: 252); "[final] repulsivo" ([*Cómo empieza y cómo acaba*], Revilla, 1884: 259).

dad de publicar con motivo del estreno de *El gran galeoto* (1881),[3] la dramaturgia de Echegaray será para Manuel de la Revilla, en términos generales, una fusión de extremos.

Escasa evolución percibe el crítico en estos ocho años de trayectoria en que Echegaray estrena veinte dramas[4] —cuenta con un total de sesenta y seis—,[5] y Revilla se ocupará con atención de los fallos y aciertos de diecisiete de ellos.[6]

Las esperanzas que alberga el crítico en la aportación potencial a la escena teatral española del recién estrenado dramaturgo, cuando asiste en noviembre de 1874 al Teatro Español para ver *La esposa del vengador*, pronto se verán frustradas:

> Un poco más de estudio, y un poco menos de desorden en su fantasía, y el Sr. Echegaray, que de tal manera da sus primeros pasos, alcanzará muy en breve lugar eminentísimo entre los que rinden culto entre nosotros a esa excelsa manifestación de la poesía que se llama arte dramático, y que está muy necesitada de escritores de nervio y de empuje, aunque sean tan indómitos como el Sr. Echegaray (Revilla, 1884: 208).

El prometedor futuro del genio Echegaray al que aludía Revilla en su análisis parecía desvanecerse ya con la llegada de *La última noche*, de apenas tres meses más tarde. La tendencia no cambiará; los fallos detectados desde el inicio por la crítica no se enmendarán, y Revilla —implacable casi siempre con Echegaray; "muy injusto" a juicio de Clarín—[7] verá en la trayectoria del dramaturgo no progresión, sino una suma arbitraria de éxitos y fracasos; un recorrido en el que una obra de mérito va seguida, de modo tan incomprensible como natural, de "una monstruosidad incalificable" (Revilla, 1884: 358).

Las relativamente bien acogidas —a pesar de los "peros" habituales— *La esposa del vengador*[8] (14/11/1874), *En el puño de la espada* (12/10/1875), *O locura o santidad* (22/1/1877) y *En el seno de la muerte* (12/4/1879) van intercaladas en el tiempo por las vapuleadas *La última noche* (2/3/1875), *Cómo empieza y cómo*

3. La muerte alcanza a Revilla prematuramente, el 13 de septiembre de 1881, antes de cumplir los treinta y cinco años.

4. Además de *El libro talonario* (1874), la primera obra que estrenó, con el seudónimo de Jorge Hayaseca.

5. Julio Mathias ofrece el listado de obras dramáticas de José de Echegaray con sus correspondientes fechas de estreno (Mathias, 1970: 169-174).

6. No contabilizo en estas tres *La muerte en los labios* (1880), de la que se ocupó brevemente en las páginas 283-284 de su "Revista crítica de la última temporada cómica" (Revilla, 1881). Es decir, si bien no contamos con una reseña independiente de la obra, al coincidir con un periodo de convalecencia de Revilla, este pudo asistir a su representación y comentarla brevemente. Deja por reseñar: *El gladiador de Rávena* (1876), *Para tal culpa, tal pena* (1877), y *Los dos curiosos impertinentes* (1881). Esta última la menciona y, por tanto, aparecería como anunciada, o ya en cartel, pero la muerte le impidió asistir a su representación. En sus "balances cómicos" y "revistas críticas", solía referirse a aquellas obras que no había reseñado con detalle.

7. Cuando dice: "si algunas veces fue injusto, y yo creo que lo fue mucho con Echegaray" (Clarín, 1885: 134).

8. Se indica la fecha del estreno. Estrenadas en el Teatro Español, con excepción de *En el puño de la espada*, *Morir por no despertar* y *Algunas veces aquí*, que tuvieron su estreno en el Teatro Apolo.

acaba (9/11/1876), *Lo que no puede decirse* (14/10/1877), *Algunas veces aquí* (15/10/1878), *En el pilar y en la cruz* (26/10/1878), *Correr en pos de un ideal*, o *Mar sin orillas* (20/9/1879). Precisamente a raíz de este último drama, *Mar sin orillas*, con el que Echegaray había descendido —en opinión del orador del Ateneo— "al más profundo de los abismos" (Revilla, 1884: 358), volvía Revilla sobre esta falta de consistencia y progresión, "cual si el espíritu inquieto del poeta oscilara entre dos puntos extremos, que representan: el uno la grandeza de la inspiración y el otro la inmensidad del delirio" (Revilla, 1884: 358).[9]

Revilla, no obstante, detectó cierto progreso cuando llegó *O locura o santidad* (1877), que identificaba como "una nueva fase en la dramaturgia de Echegaray" (Revilla, 1884: 280) y más adelante, con *El gran galeoto* (1881), que entendía como una vuelta "a la senda por donde caminaba cuando escribió su excelente producción" (Revilla, 1884: 370), que cifra justamente en *O locura o santidad* (1877) o *En el seno de la muerte* (1879).

2. Manuel de la Revilla y la función y los principios de la crítica

Los juicios de Revilla a cada uno de los estrenos de Echegaray, la casi obsesiva fijación con el dramaturgo y la dureza con que acomete en tantas ocasiones la crítica de su teatro no pueden desligarse —para entenderlo en su globalidad— ni de la función que para el catedrático de Principios Generales de Literatura e Historia de la Literatura Española cumple la labor crítica, ni de su ideal estético, con sus correspondientes inflexiones.

Sin duda, la consolidación de Manuel de la Revilla como crítico literario a partir de 1874, coincidiendo con su entrada en *La Ilustración Española y Americana* (30/1/1874), *El Imparcial* (11/4/1874), *La Crítica* (15/10/1874), *Revista Europea* (29/11/1874) y, un año más tarde, en *El Globo* (23/4/1875) y *Revista Contemporánea* (15/12/1875),[10] moduló su aproximación teórica a la labor crítica, y las matizaciones y ampliaciones que sufrieron sus *Principios generales de literatura*[11] en la refundición de 1877.

9. Una idea, por cierto, que intentaba contrarrestar Clarín, el gran amigo de Echegaray, en su propia reseña de esta misma obra. El autor de "El libre examen y nuestra literatura presente", ensayo donde colocaría a Echegaray a la altura de Galdós —uno, en drama; otro, en novela—, como agentes de "la representación más legítima y digna de nuestra revolución literaria" (Clarín, 1971a: 72), argumentaba que existía un hilo conductor en todas las obras fruto de la idiosincrasia y poética propia de su autor (Clarín, 1971c: 122).

10. Se indican las fechas de aparición del primer artículo firmado por Revilla en dichas publicaciones.

11. El título de la primera edición del volumen de 1872, *Principios de literatura general e historia de la literatura española*, escrito en colaboración con Pedro de Alcántara García, sufrió una ligera modificación en su edición de 1877, cuando se convirtió en *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*. Lo seguían firmando Manuel de la Revilla —autor de la primera parte— y Pedro de Alcántara —autor de la segunda—, quienes dejaban claro entonces que el volumen que se entregaba a la imprenta en 1877 era una "segunda edición, aumentada y completamente refundida".

Tanto los desmanes efectistas analizados en la dramaturgia de Echegaray, como las repulsiones que parecía traer el "realismo francés" debieron de contribuir a que las cualidades esenciales del crítico, que en la primera edición de los *Principios de literatura general* se reducían a la ciencia y la imparcialidad, se complementaran en la refundición de 1877 con el "sentimiento artístico y el buen gusto".[12]

Existe una evidente correspondencia entre la práctica crítica de Manuel de la Revilla y las ocho condiciones esenciales que debía reunir el profesional de la crítica y que fueron asimismo una añadidura en los *Principios generales de literatura* de 1877.[13] En efecto, el análisis de las reseñas que Manuel de la Revilla realiza de José Echegaray revela la fidelidad a dichos atributos, empezando por la necesaria acción educadora que afecta tanto al público que aplaude incomprensiblemente obras deleznables de Echegaray, como al dramaturgo que las presenta y que parece no comprender que existen unas leyes del arte bajo las que debe ampararse. La censura continua a la presencia de la *claque*[14] en los estrenos de Echegaray, que intenta acallar veredictos desfavorables entre butacas o construir triunfos de aquellas piezas que desde las leyes del arte están claramente malogradas, no es sino una muestra de la necesaria educación del gusto.[15]

Por esta función correctora o reformadora, incluso preventiva, de la crítica se explica la voluntad de juzgar una obra —y así son los juicios a Echegaray— atendiendo por igual a descubrir la belleza como los defectos contenidos en ella.

12. En la lección XXVIII de la edición de 1877 afirmaba Revilla: "Necesita, pues, el crítico, poseer ciertas cualidades, sin las que no puede merecer el nombre de tal. Estas cualidades pueden reducirse a cuatro: *ciencia, sentimiento artístico, buen gusto* e *imparcialidad*" (Revilla, Alcántara, 1877). En la edición de 1872, donde las cualidades del crítico se integraban en la lección XVII, estas se reducían a las necesarias "*ciencia* e *imparcialidad*" (Revilla, Alcántara, 1872: 91). Con independencia de que los dos autores del volumen pudieran llevar a cabo revisiones de la totalidad del texto, Manuel de la Revilla se habría encargado fundamentalmente de la primera parte (*Principios de literatura general*), y Pedro de Alcántara García, de la segunda parte (*Historia de la literatura española*), como apoya la explicitación de la autoría individual en cada una de las partes.

13. Esta función de la crítica, con su afán o propósito regeneracionista, es la que defenderá también un crítico como Clarín. En las palabras ("Epílogo que sirve de prólogo") con las que inicia su tercer volumen de crítica literaria, *Sermón perdido*, fechado en 1885, se mostrará, no obstante, escéptico ante la posibilidad de éxito de dicha función central de la crítica, que ha querido traslucir en el título de su recopilación: "y en cuanto a llamarse, la colección como se llama, consiste en que, pensándolo bien, he venido a comprender que todo lo que sea abogar por el buen gusto y demás fueros del arte es predicar en desierto, si en España se predica. SERMÓN PERDIDO será, por consiguiente, cuanto sigue, porque ni los malos escritores de quien digo pestes más adelante se enmendarán, ni a los buenos a quienes alabo y pongo sobre mi cabeza han de respetarlos más el vulgo y los criticastros porque yo se lo mande" (Clarín, 1885: v).

14. "Claque", "clá" o "clac" (del francés "claque", "bofetada") es el nombre que de modo convencional recibe el grupo de individuos pagados para aplaudir en los espectáculos, bien como cuerpo organizado contratado en las salas de teatro y ópera, o figuradamente los que aplauden o animan a alguien de forma incondicional.

15. *Cf.* la condición número sexta de la lección XXVIII: "6ª. La crítica ha de mantenerse apartada de las influencias y preocupaciones del público, no erigiendo en criterio el gusto tornadizo de éste, sino los principios inmutables de lo bello; pero tampoco ha de prescindir por completo de los fallos de la opinión, sino que debe tenerlos en cuenta, ver qué hay en ellos de legítimo y razonable, y ejercer su acción educadora, tanto en el público como en el autor" (Revilla, Alcántara, 1877).

Señalar los lunares del "grandioso drama" que es, en palabras de Revilla, *En el puño de la espada* (12/10/1875) es "un servicio al poeta y no un agravio al genio" (Revilla, 1884: 233), de la misma manera que censurar los fallos de *Lo que no puede decirse* (14/10/1877) cumple la finalidad de "procurar que se aparte [su autor] de tan peligrosos derroteros".[16]

La función y misión de la crítica mereció su debate en el Ateneo de Madrid. En marzo de 1879 los socios asistentes determinaron el siguiente tema sujeto a discusión, que a propuesta del ateneísta Luis Vidart se concretaba en esta cuestión: "¿A qué principios debe someterse la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y en el progreso del arte?". Tras las intervenciones de los distintos oradores, Manuel de la Revilla, como presidente de la Sección de Literatura y Bellas Artes, se encargaba del discurso-resumen ya el viernes 13 de junio de 1879.[17]

El título que aglutinaba los debates dejaba claro el valor indiscutible de la crítica como "gran sostenedora de los principios del arte y constante educadora del gusto del público" (Ateneo, 1879: 1). En su discurso, además de reiterar las condiciones indispensables —sistematizadas con anterioridad en sus *Principios generales* de 1877— que debía reunir la crítica, tales como el conocimiento de las leyes del arte, y el buen gusto, Revilla reforzaba la importancia de su imparcialidad. Con independencia de la escuela o la doctrina que subjetivamente defienda, el crítico debe saber reconocer la belleza, aunque la obra no encaje en las leyes del sistema o corriente estética que él respalda. Este ha sido su posicionamiento con Echegaray hasta el momento, a pesar de la distancia que los separa ahora que, delante de los socios del Ateneo (junio de 1879), se declara Revilla, sin ambigüedades, realista:

> Si yo soy realista, y declaro que lo soy, y que como cuestión de gusto subjetivo confieso que no puedo sufrir un drama romántico; si dejándome guiar por este gusto voy al teatro y veo un drama romántico, y aunque reconozca su belleza, digo que es malo porque es romántico, no soy buen crítico; pero si declaro, contra mi opinión, contra mi gusto, que, admitido el género, dentro de él la obra es bella, entonces lo que ha resultado es la imparcialidad (Revilla, 1883: 549).[18]

16. En esta reseña añadirá también: "Somos sinceros admiradores y amigos del Sr. Echegaray; nos duele en el alma ver tan mal empleadas sus poderosas facultades, y creemos hacerle mayor servicio, hablándole con tanta dureza, que aplaudiendo con igual entusiasmo, como hacen sus imprudentes admiradores, los rasgos de genio y los imperdonables errores que en lamentable confusión se mezclan en sus obras" (Revilla, 1884: 302).

17. El seguimiento de los debates del Ateneo en el diario *El Globo* (1886-1896) nos ha permitido identificar la fecha exacta del discurso de Revilla, que se recoge sin fecha en *Obras de Manuel de la Revilla* (1883), pp. 535-565, de donde suele citarse.

18. "Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y del desarrollo del arte" [Discurso-resumen en el Ateneo, 13/6/1879] (Revilla, 1879a). Recogido en *Obras completas de Manuel de la Revilla*. Allí sostiene también: "El crítico, para llegar a ser bueno, no tiene más que dos caminos: el ejercicio constante de la facultad de percibir la belleza y de practicarla, por una parte, y por otra el estudio constante de la realidad y el de los buenos modelos e imágenes" (Revilla, 1883: 547).

Como realista lo veía Clarín, quien, al reseñar la recopilación de *Obras* de Manuel de la Revilla —publicadas póstumamente, en 1883, como homenaje del Ateneo al malogrado crítico—, sostenía de su autor:

> Era realista, como todos sabemos, y tanto, que si algunas veces fue injusto, y yo creo que lo fue mucho con Echegaray, no consistió en que espíritu tan escogido dejara de ver las grandes bellezas del autor insigne de *El Gran Galeoto*, sino en el horror con que Revilla miraba todo renacimiento romántico (Clarín, 1885: 134).

3. La dramaturgia de Echegaray a la luz de las ideas estéticas de Revilla

La crítica de Manuel de la Revilla está circunscrita a los años que cubren el periodo de 1874 a 1881, y que coincide, por tanto, no solo con las primeras muestras de la dramaturgia de Echegaray, sino también con la muy sutil evolución estética, filosófica y de pensamiento de Manuel de la Revilla. La crítica teatral en torno a los estrenos de Echegaray que abocó uno de los críticos más reputados de la Restauración en las revistas *La Crítica*,[19] *Revista Contemporánea*,[20] *La Academia*,[21] *Revista Hispano-Americana*[22] o el periódico *El Globo*[23] nos habla no solo del objeto que se observa y analiza sino también, tanto o más, del sujeto que lleva a cabo dicha observación y análisis.

Las valoraciones, los juicios, u objeciones vertidos sobre la dramaturgia de Echegaray solo se entienden en toda su significación si no se desvinculan de la propia concepción del arte —su finalidad, su naturaleza— que sostiene el crítico Revilla, y que debate en la prensa y en el Ateneo, indisolubles del momento sociohistórico. Su perspectiva, parte de los aciertos y desaciertos que detecta al examinar la obra de Echegaray, vienen determinados por lo que Revilla considera que debe ofrecer el arte, y en concreto el teatro.[24]

19. *La Crítica, Revista de Literatura, Artes y Espectáculos* (Madrid, 1874-1875). Fundada y dirigida por él mismo junto con Antonio Peña y Goñi.

20. *Revista Contemporánea* (Madrid, 1875-1907). Fundada y dirigida en su primera etapa por José del Perojo.

21. *La Academia: Semanario Ilustrado Universal* (Madrid, 1877-1879). Dirigido por Francisco María Tubino y Juan de Dios de la Rada y Delgado.

22. *Revista Hispano-Americana* (Madrid, 1881-1882). Dirigida por Jacinto María Ruiz y Salvador López Guijarro.

23. *El Globo: Diario Ilustrado, Político, Científico y Literario* (Madrid, 1875-1932). Dirigido en su primera etapa por Pedro Avial. Órgano de Emilio Castelar.

24. Aunque no es el objeto principal de este trabajo, resulta obvio que del mismo modo que el crítico tenía su ideal estético desde el que juzgaba a Echegaray, el dramaturgo contaba con su personal arte poética. No solo la dejó plasmada en un conocido soneto en el que con tono festivo aludía a su fórmula dramática ("Cómo hacer dramas") por medio de la unión de pasiones, mechas que se encendían y cartuchos que reventaban sin remedio y desembocaban en catástrofe (Castilla, 1879: 96). También lo hizo en forma de prólogo a *Cómo empieza y cómo acaba* (1876), donde intentaba Echegaray contraargumentar punto por punto las acusaciones por parte de la crítica —Revilla solo era una de las voces— a su obra: inmoralidad, inverosimilitud de la trama,

La opinión del crítico Revilla se mantuvo inalterable en lo que se refiere a la restauración del romanticismo que representaba Echegaray,[25] a la que fue siempre contrario, aunque eso no le impidiera valorar la belleza de algunos de los logros del dramaturgo, como de forma oportuna indicaba Clarín a propósito de la publicación de las *Obras* de Manuel de la Revilla. Únicamente al inicio, recién llegado a la escena española con *La esposa del vengador* (1874), podía ver Revilla en el romanticismo de Echegaray un recuerdo del movimiento original; un género que —aunque extraño a la sociedad del momento— era:

> [...] siempre bello, siempre ideal, siempre seductor, siempre poético, que bello, seductor y poético es todo aquello que traspasando un tanto los linderos de lo real, pero sin perderse en los descaminos de lo imposible, eleva un momento el alma por encima de la vulgaridad cotidiana, y la hace sentir aquellos arrebatados impulsos, aquellos vehementísimos afectos (Revilla, 1884: 198-199).

Pronto considerará Revilla que Echegaray se pierde en efecto en esos descaminos de lo imposible, y pronto también pedirá una trascendencia que ahora, en 1874, no hay que pedirle, puesto que "por más que otra cosa digan los partidarios del *arte docente* la obra de arte cumple con realizar la belleza, y la obra dramática, en particular, con interesar y conmover" (1884: 200); eso se propone ahora Echegaray, y eso consigue.

Solo habrá que esperar al segundo estreno de Echegaray, *La última noche*, el 2 de marzo de 1875, para que Revilla defina —censurándola— la verdadera naturaleza —que se confirmará con la llegada de *Cómo empieza y cómo acaba* el 9 de noviembre de 1876— de esa restauración romántica que empezará a ver desde entonces como inoportuna.[26]

Con *La última noche* Echegaray había franqueado —en palabras de Revilla— "el abismo que media entre el género romántico y el realismo francés" (1884: 212). La fusión genérica que resultaba del intento de acercarse a la realidad manteniendo las formas y resortes del romanticismo —o, en el espontáneo estilo de Revilla, "el hijo bastardo de un nefando contubernio entre el realismo

---

falsedad de los caracteres. Con el título de "Dos palabras al público", más que una *captatio* dirigida al público, parecía la contestación a una de las críticas más despiadadas (Revilla, 1876b: 413-430) que recibiría por parte de Revilla, que dio lugar incluso a una breve polémica en diciembre de 1876 con Antonio Sánchez Pérez, en las páginas de la *Revista Europea* y la *Revista Contemporánea*.

25. Este romanticismo, apoyado por las compañías, no era oportuno al siglo. Neorromanticismo y efectismo apoyados por los actores y compañías que, más cómodos en el género romántico, han contribuido a su aclimatación, como uno de los primeros actores de la segunda mitad del siglo XIX: Rafael Calvo, que era también director artístico y literario del Español, para quien había escrito Echegaray numerosas obras. Que en opinión de Revilla era una de las causas de la decadencia del teatro.

26. Véase: "Una inoportuna restauración romántica, y una malhadada tentativa de trasladar a nuestra escena el romanticismo francés, han irrogado e irrogan gravísimos daños a nuestro teatro, y unido esto al retraimiento de los autores de valía, y a la incapacidad de nuestros poetas para cultivar el género cómico, han traído nuestra escena a un estado de marasmo verdaderamente lamentable" (Revilla, 1875b: 128).

melenudo y el realismo francés" (1884: 269)— era vista por el crítico como una perversión del arte dramático cuya consecuencia sería la decadencia del teatro.

Alejado de la pintura fiel de los caracteres, de la verdad y naturalidad del diálogo, de las tramas inspiradas en las entrañas de la realidad, y sobre todo incapaz, en apariencia, de distinguir de la realidad "lo que puede ser objeto del arte de lo que no puede serlo" (Revilla, 1884: 268), es decir, de discernir "entre lo que cabe y no cabe en el teatro" (1884: 358), Echegaray dejaba asomar en algunos de sus dramas —a juicio de Revilla— "los aspectos más repulsivos del realismo" (1884: 268). Cuando esto ocurría, Echegaray daba a la escena, lejos de personajes vivos, "caprichosos engendros de una extraviada fantasía" (Revilla, 1884: 327), con patológicos sentimientos, dominados por la fatalidad, y envueltos en lances repugnantes y antiartísticos, tramas inverosímiles, y catastróficos finales efectistas en los que se acumulaba el horror.

Partiendo del teatro de Echegaray, algunos de cuyos dramas caían en "la falta de sentido moral" (1884: 252), Revilla ponía el énfasis en la necesidad de elegir de la naturaleza los "aspectos bellos, dejando en la sombra los que no son" (1884: 269). En paralelo a la defensa de un posible reglamento orgánico de teatros, que —con sus matices— vele por "el respeto debido a la moral pública", prohibiendo la representación de todo aquello "contrario a la pública honestidad", como "desde luego el [impúdico] can-can" (1876a: 1), Revilla censura la inclusión de aquellas escenas dramáticas no sujetas a los principios del arte, fruto de la peor interpretación del realismo.

Tal vez el ejemplo más sintomático de esta absoluta desaprobación, por parte de Revilla, de las huellas del realismo francés en los dramas de Echegaray lo ofrece la escena de *Mar sin orillas* en la que la joven Leonor es conducida por un grupo de miserables a una casa de prostitución, escena que resulta a ojos de Revilla intolerable en el teatro:

> Cierto que al teatro pueden llevarse todos los atentados contra el pudor, desde la seducción hasta el adulterio; pero, aparte de que hay algunos que bajo ninguna forma caben en la escena, y que no es necesario nombrar, los que en ella tienen cabida han de presentarse de manera que no afecten gravemente al decoro del público. En el arte todo es posible, pero sabiendo guardar las formas (Revilla, 1884: 361).

La concepción de la poesía dramática como "el más realista de los géneros poéticos" (1877c: 491), por implicar la representación escénica, podía hacer más urgente la desaprobación, pero la defensa de un realismo selectivo que descarte la reproducción de "las hediondeces y miserias más bajas de la sociedad" (Revilla, 1875c: 403) era un ideal estético y, por tanto, afectaba también al género de la novela, y hasta a un novelista tan distante del realismo francés como Valera. De su *Pepita Jiménez* (1874) reprendía Revilla la "crudeza con que se pintaba [*al fresco*] la escena de seducción con que se desenlazaba la novela" (1875a: 75), mientras que de *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875) consideraba que "fuera

de desear algo más de recato en la narración de las multiplicadas caídas de sus heroínas, y lo hubiera sido que no afease su novela con la repugnante escena descrita en el capítulo xx, escena que constituye un desliz imperdonable en escritor tan delicado" (1875a: 77).[27]

La frialdad ante la restauración neorromántica, y la apuesta de Revilla cada vez más clara por la escuela realista, radica en el concepto de oportunidad, tan caro a Clarín, y en el fundamento de que el crítico debe analizar la obra de arte no como un ente aislado, sino siempre en relación con la sociedad en que se produce, con otras obras del mismo género, o del mismo autor,[28] con el fin de comprobar, entre otros aspectos, la conformidad con aquella.

Revilla —a diferencia de Clarín, quien identificaba a Echegaray, con Galdós, como "la representación más legítima y digna de nuestra revolución literaria" (Clarín, 1971b: 72)— vislumbró muy pronto la inoportunidad de lo que representaba la dramaturgia de Echegaray; una falta de adecuación con la sociedad contemporánea que también percibió el crítico José Yxart, que en el primer volumen de *El arte escénico en España* (1894) afirmaba como el hecho más sobresaliente de las últimas fechas que:

> Mientras la literatura y el criterio de la sociedad entera adelantan por el camino de las verdades positivas, y de una concepción artística moderna, coetánea, resurge de pronto en las tablas, con don José Echegaray, un romanticismo melodramático, teatral adrede, más exaltado todavía que el del primer tercio de siglo (Yxart, 1894: 65-66).

Los logros de Echegaray sonaron siempre en Manuel de la Revilla como un "a pesar de". No hay ni una sola de sus reseñas al autor de *La esposa del vengador* en que no lo califique como genio, pero en muchas de ellas también a la identificación del genio se le une la de la falta de talento;[29] dos conceptos —genio y talento— que había manejado en sus *Principios de literatura general* (1872)[30] antes de que Echegaray entrara en escena, y que le sirvieron para sintetizar el doble temperamento del dramaturgo: el genio le daba el "poder creador", la inspiración y la fantasía creadora; eso era lo que salvaba a Echegaray, lo que le separaba de sus imitadores, lo que le convertía en "verdadero artista". Pero la insuficiente reflexión, la escasa sujeción a las leyes dramáticas, la falta de destreza escénica, el desconocimiento de lo real; es decir, todo lo que proporcionaba el

27. Se refiere Revilla a la escena que acontece cuando Rosita sale de su escondite y se abalanza sobre Faustino y su "inmortal amiga".

28. *Cf.* condiciones 3.ª y 5.ª de los principios de la crítica en la lección xxviii (Revilla, Alcántara, 1877).

29. "Es un genio, pero no un talento; es un poeta, pero no un dramático" (Revilla, 1884: 222); "Es que al Sr. Echegaray le sobra genio y le falta talento dramático" (Revilla, 1884: 286).

30. Véase la lección viii (Revilla, Alcántara, 1872: 44-50).

talento, dejaban al genio, indómito,[31] y al romanticismo restaurado, como una vía indefendible.

Lo que en diciembre de 1875 es futurización, cuando afirma que "El Sr. Echegaray no fundará escuela, o abrirá camino a los más extravagantes monstruos y a las enormidades más inconcebibles" (1875c: 402), es ya una materialización en 1879. Entonces, tras el estreno de *El nudo gordiano* de Sellés y con las esperanzas puestas en una regeneración a través del drama realista que esta obra encarna, el alejamiento de lo que simboliza Echegaray será más evidente. Quizá con el recuerdo en mente de las últimas caídas de Echegaray —especialmente *En el pilar y en la cruz* (26/2/1878) y *Correr en pos de un ideal* (15/10/1878)—, Revilla expone el teatro que necesita el momento y que puede avivar la escena dramática:

> [*El*] *Nudo gordiano* [de Sellés] es el drama de nuestros días, realista sin exageración, verdaderamente trascendental, lleno de elevación poética y de profunda enseñanza, tal como lo concibieron los grandes maestros antes citados. El éxito alcanzado por esta producción es un signo de los tiempos, y anuncia que no está lejana la hora en que el teatro se aparte del funesto camino que le trazó la escuela del señor Echegaray (Revilla, 1879b: 1).

Desde los inicios de su trayectoria crítica, el realismo es la opción de más oportunidad para Revilla, pero, en sus palabras, "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" (1875c: 403). A finales de 1875 cuando Echegaray solo lleva tres obras estrenadas, dos de ellas de considerable éxito, el crítico escribe un largo artículo revisando el estado actual del teatro español, y confiesa:

> Creemos que el teatro debe ser realista, en el sentido de que ha de inspirarse en la fuente viva de la realidad: de que no ha de ser una construcción subjetiva y *a priori*, sino objetivo-subjetiva, *a posteriori* y *a priori* a la vez, es decir, libre interpretación de la realidad embellecida con arreglo a idea; de que ha de ser reflejo exacto de la naturaleza humana, en sus caracteres, afectos, ideales y pasiones, y retrato de la sociedad en que se manifiesta y sobre la cual aspira a influir (Revilla, 1875c: 403).

En la definición de la "poesía dramática" que incorporó en la primera edición de sus *Principios de literatura general* en 1872 (lección XXXI), estaba ya con-

31. La obra se salva por la inspiración del artista. Pero repite Revilla que "el genio ha de ser limitado y refrenado por el talento, la discreción y el buen sentido, y ha de doblegarse, en el arte como en todo, a los preceptos y reglas que la razón impone, so pena de lanzarse en indómita carrera que le precipite a la postre en los abismos de lo repugnante o lo ridículo, o le haga salvar de un salto el espacio, no muy ancho por cierto, que le separa de la locura" (Revilla, 1884: 219-220).

tenida la necesaria conexión del género con la realidad y la vida, siempre desde la belleza. El teatro —nos dice allí Revilla— "expresa la belleza de la vida humana, en que lo subjetivo y lo objetivo se unen, [...] presentando ante el público, [...] el cuadro mismo de la vida en toda su realidad, en todo su esplendor, en toda su viveza" (Revilla, Alcántara: 1872: 172).

No es mi objetivo desarrollar aquí todo el ideal estético de Revilla y la progresión de las discusiones en torno a la naturaleza y el fin del arte, abordadas con detalle por Dorca (1998), Sotelo Vázquez (1988), García Borrón (1987) o Cristina Carbonell (1998). No obstante, me interesa detenerme en el sincretismo con el que —en "La tendencia docente en la literatura contemporánea" (1877)— remata Revilla la revisión de las discusiones entre realismo e idealismo, por un lado, y tendencia docente frente a realización de lo bello, por otro. Tras defender su propia fórmula como "la del arte por el arte, o mejor, por la belleza", razona su postura ratificando: "Preferimos, en igualdad de circunstancias, las obras que hacen pensar, sentir y gozar a las que sólo hacen gozar y sentir, pero no anteponemos las obras *de idea sin forma* a las *de forma sin idea*, sino todo lo contrario" (Revilla, 1877b: 219).

Me interesa fijarme en los términos del planteamiento de Revilla, porque resulta más obvio comprobar cómo la misma formulación con la que pedagógicamente exponía con seguridad su posicionamiento en 1877 se repite casi de manera idéntica tanto antes como después.

En julio de 1875, al abordar la crítica de *Las ilusiones del doctor Faustino*, de Valera, apuntaba "el hecho de que la sociedad moderna prefiere a las obras de arte que solo hacen gozar, las que hacen juntamente gozar y sentir, y que a estas mismas antepone las que además obligan a pensar" (1875a: 74). En diciembre de ese mismo año, al calibrar el estado actual del teatro español, sostenía: "Queremos ir al teatro a pensar, a gozar y a sentir; no solo a recrear la fantasía con cuadros sorprendentes y el oído con versos armoniosos" (1875c: 403). Un año después, en diciembre de 1976, al comentar el discurso pronunciado en el Ateneo por don Francisco Canalejas sobre la poesía lírica, volverá:

> [...] sin duda que una poesía de bella forma y de pobre o falsa idea valdrá más (artísticamente hablando) que una poesía profunda y filosófica de forma pobre y fea; pero en igualdad de circunstancias siempre aventajará en importancia e influencia el poeta que en forma bella diga algo al que en forma también bella no diga nada (1876c: 151).

En junio de 1879, con motivo de los debates en el Ateneo sobre los principios a que debe obedecer la crítica literaria, recapitulará de nuevo en su discurso-resumen:

> [Se prefiere] en todo caso la obra que en iguales condiciones de belleza tenga superioridad en el pensamiento, esta es una regla de la crítica; es indudable que en igualdad

> de condiciones estéticas se ha de preferir la obra que añada a ellas un fin complejo y trascendental.[32]

Revilla permanecerá convencido de que el arte tiene como fin la realización de la belleza, pero desde muy temprano considerará que la obra bella puede —y debe— enriquecerse con la presencia de la idea y lo trascendente. Esta tendencia, según ha defendido Sotelo, se acentuaría en el bienio de 1877-1878 por un "teñirse [las señas de identidad de su estética] de un sentido positivista" (1988: 518). En ese bienio, clave para Sotelo, Revilla entiende la oportunidad de acoger el realismo y de que la realidad sea la base del arte, pero además comprende su valor social, y su posible fin moral.[33]

Si el fin del arte es para Revilla la realización de la belleza, sus críticas —teniendo en cuenta que el buen gusto debe ser una cualidad no solo del artista sino también del crítico— se vertebrarán en primer lugar a partir de la dicotomía belleza-fealdad. Los aciertos de Echegaray, los mayores elogios de Revilla, están estrechamente vinculados a la consecución de esa belleza, con mayor énfasis en los primeros dramas. De *La esposa del vengador* (1874) dirá que "no carece de belleza, movimiento, acción e interés" (1884: 202), que incluye "bellas y delicadas imágenes" (1884: 203), pero destacará asimismo el uso de metáforas "de dudoso gusto" (1884: 207). El asunto de *La última noche* (1875) le parece "repugnante" (1884: 215); y en general todo el drama le produce "un sentimiento invencible de horror y repugnancia, y casi nunca de verdadera emoción estética" (1884: 215). La comedia en un acto *Un sol que nace y un sol que muere* (1876) la define como "cuadro bellísimo que deleita y suspende el ánimo" (1884: 240), mientras que el final del drama *Cómo empieza y cómo acaba* (1876) le merece el adjetivo de "repulsivo" (1884: 259).

Al buscar la belleza en el efecto, en lo excepcional, Echegaray nunca llegaba a conciliar —y ese era su error fundamental, a juicio de Revilla— "lo real con lo ideal, lo verdadero con lo bello" (1877a: 75).[34] A partir de 1877 Revilla focaliza su atención no solo en la consecución o no de la belleza, sino también en la voluntad por parte de Echegaray de aspirar a la trascendencia en algunos de sus dramas. Aunque saludaba Revilla, con los nuevos estrenos, la senda del drama

32. "Ahora, que dentro de esto, que admitiendo la legitimidad de toda obra artística bella, que no dándolo todo a la intención del artista, se prefiera en todo caso la obra que en iguales condiciones de belleza tenga superioridad en el pensamiento, esta es una regla de la crítica; es indudable que en igualdad de condiciones estéticas se ha de preferir la obra que añada a ellas un fin complejo y trascendental [*sic*]". "Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y del desarrollo del arte" [Discurso-resumen en el Ateneo, 13/6/1879] (Revilla, 1883: 559).

33. Desde luego sus consideraciones toman en cuenta tanto el género de la novela como el teatral; porque tanto la novela de Galdós o Valera como la dramaturgia de Echegaray van modulando la propia estética de Revilla.

34. Desde muy temprano, hallamos reflexiones de Revilla en este sentido. En su crítica a *Un sol que nace y un sol que muere* (1876), sostiene que Echegaray nunca acierta a "unir la verdad con la belleza" (1884: 239), algo que contrarresta con su capacidad de conmover.

realista que tomaba Echegaray,[35] en el que del conflicto dramático se deducía una tesis, aún dominaban en sus composiciones los resabios de sus dramas de corte romántico, de manera que el efecto, la exageración, el peso de la fatalidad, solían invalidar o perjudicar la resolución del problema moral planteado.[36]

Tras analizar obras como *O locura o santidad* (1877), *Algunas veces aquí* (1878) o incluso la más temprana *La última noche* (1875), Revilla mostraba su convicción de que el drama psicológico-realista, el íntimo drama de la conciencia, era "el género del porvenir" (1884: 326) y el camino que "[debía] recorrer la dramática moderna" (1884: 280). Al mismo tiempo, creía con firmeza que, a pesar de su voluntad, Echegaray no era el escritor que podría —como Valera para la novela— liderar el cambio,[37] al fallarle, en su fantasía de la excepcionalidad, la capacidad de trasladar al drama lo verdadero de la vida contemporánea y la psicología de los caracteres; ello imposibilitaba la trascendencia.[38]

Pero llegó al Teatro Español *El gran galeoto*, el 19 de marzo de 1881, y las últimas referencias en la crítica de Revilla a la dramaturgia de Echegaray abrazaron el aplauso *casi* incondicional de esta muestra de arte docente o trascendental (Revilla, 1884: 370) que el crítico calificaba como "un verdadero título de gloria para su autor" (1884: 377). Hasta dos reseñas le dedicó Revilla, en la segunda de las cuales admitía:

> El principal mérito de *El gran Galeoto* es que el Sr. Echegaray [...] ha escrito un drama hecho al estilo moderno, sometido a los ideales del arte contemporáneo, o, lo que es igual, íntima unión de la poesía trascendental y docente con el realismo, realizada bajo las formas bellas que crea la imaginación inspirada del poeta (Revilla, 1881: 284).

35. *O locura o santidad* (1877) anunciaba, al parecer de Revilla, la entrada a "una nueva fase en la dramaturgia de Echegaray" ([*O locura o santidad*], *Críticas*, p. 280).

36. Muchos años más tarde, como si se tratara de una declaración de intenciones, Echegaray centró su discurso de ingreso a la Academia en torno a las "reflexiones sobre la crítica y el arte literario". Este fue leído el 20/5/1894, doce años después de la votación académica (28/7/1882) que lo había elegido para ocupar el sillón *e*. Al abordar en su discurso ante la Real Academia cuestiones como verdad y belleza, realismo e idealismo, o las leyes del arte, defendía la libertad artística como única ley, la negación de los exclusivismos, la posibilidad de encontrar belleza no solo en las cimas del ideal; y, sobre todo, la emoción estética como fin del arte.

37. Por otra parte, consideraba Revilla que el cambio debía venir apoyado por la interpretación de actores como Elisa Boldún, que contrarrestaran el poder de actores como Rafael Calvo en la aclimatación de la restauración romántica: "Elisa Boldún pudiera prestar un gran servicio al arte aclimatando entre nosotros el género realista (se entiende, el género realista racional), y destruyendo la obra de restauración romántica de que son coautores el Sr. Echegaray por una parte, y los Sres. Calvo y Vico por otra. Fundadas esperanzas tenemos de que así suceda, y de que a la gran actriz se deba no pequeña parte en la regeneración de nuestro teatro" (1884: 242).

38. En 1879 era Revilla claro al exponer el estado de la escena española. Al hacer balance del año cómico, afirmaba rotundo: "El teatro permanece divorciado de las necesidades y exigencias de la edad presente y no es reflejo de esta sociedad y representación de su vida, ni siquiera del trasunto de la realidad en la mayoría de los casos. Sin ideal y sin ley, vaga por la región de las sombras o vive de recuerdos, y no ha perdido, ni lleva camino de perder, los vicios que le son ingénitos en nuestra patria, o lo que es igual, el predominio de la forma sobre la idea, de lo lírico sobre lo dramático, y el tinte idealista que siempre tuvo. Retirados permanecen los grandes autores, en constante extravío el ingenio más poderoso que hoy pisa la escena, y agítanse [¿?] en flor o se precipitan en el abismo los ingenios noveles que más esperanzas ofrecían" (Revilla, 1879b: 2).

Por primera vez el canon estético del que quizá fue el crítico más sobresaliente de la década de los setenta, Manuel de la Revilla, y el arte poético del futuro Nobel José Echegaray parecían, finalmente, coincidir.[39]

Bibliografía

Alas, Leopoldo [Clarín] (1885). *Sermón perdido (crítica y sátira)*. Madrid: Fernando Fe.

— (1971a). "Del teatro". En: *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, pp. 50-64.

— (1971b [1881]). "El libre examen y nuestra literatura presente". En: *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, pp. 65-78.

— (1971c [1881]). "*Mar sin orillas*". En: *Solos de Clarín*. Madrid: Alianza, pp. 120-137.

"Ateneo" [Glosa sobre los debates en el Ateneo sobre los principios de la crítica, y en concreto la intervención de Revilla] (1879). *El Globo*, n.º 1341 (18 de junio), p. 1.

Castilla, Alberto (1979). "Teatro y sociedad en la restauración: la era de los divos". *Tiempo de Historia*, año v, n.º 57, pp. 92-109.

Clarín [véase *Alas, Leopoldo*].

Cristina Carbonell, Marta (1998). "Manuel de la Revilla, crítico de Galdós". En: Díaz Larios, Luis F.; Miralles, Enrique (eds.). *Del Romanticismo al realismo*. Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo xix (Barcelona, 1996). Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, pp. 89-101.

Dorca, Toni (1998). *Los albores de la crítica moderna en España. José del Perojo, Manuel de la Revilla y la* Revista Contemporánea. Valladolid: Universitas Casteilae.

García Borrón, Carlos (1987). *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*. Madrid: Porrúa Turanzas.

Echegaray, José (1879). "Dos palabras al público". En: *Cómo empieza y cómo acaba* (drama estrenado en el Teatro Español el 9/11/1876). Madrid: Imprenta de José Rodríguez, pp. 9-14.

— (1894). "Discurso leído ante la RAE en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José Echegaray, el día 20 de mayo de 1894". Madrid: RAE.

Mathias, Julio (1970). *Echegaray*. Madrid: E.P.E.S.A.

Revilla, Manuel de la (1875a). "Crítica literaria. *Las ilusiones del Doctor Faustino* por D. Juan Valera". *Revista Europea* (11 de julio), pp. 73-77.

— (1875b). "Revista crítica". *Revista Contemporánea* (15 de diciembre), pp. 121-128.

— (1875c). "Del estado actual del teatro español". *La Ilustración Española y Americana*, supl. al n.º xlvii (22 de diciembre), pp. 402-406.

— (1876a). "La decadencia de la escena española y el deber del gobierno. ii". *El Globo*, n.º 297 (24 de enero), pp. 1-2.

39. La temprana muerte del crítico en septiembre de 1881 impidió que reconociera otros posibles caminos de experimentación en la dramaturgia de Echegaray, que sí tuvieron ocasión de detectar sus contemporáneos en la década de los noventa, como Pardo Bazán, Galdós o Clarín.

— (1876b). "El nuevo drama del señor Echegaray [*Cómo empieza y cómo acaba*]". *Revista Contemporánea*, n.º 6 (noviembre), pp. 413-430.
— (1876c). "Canalejas (D. Francisco), Discurso pronunciado en el Ateneo de Madrid resumiendo los debates sobre la poesía lírica" (30/12/1876). En: Revilla, Manuel de la (1884). *Críticas* (1.ª serie). Burgos: Imp. de D. Timoteo Arnaiz, pp. 149-158.
— (1877a). "La dramaturgia del Sr. Echegaray". *La Academia*, vol. 1 (4 de febrero), pp. 72-76.
— (1877b). "La tendencia docente en la literatura contemporánea". *La Ilustración Española y Americana*, supl. al n.º xii (30 de marzo), pp. 218-219.
— (1877c). "Bocetos literarios. D. José de Echegaray". (30/10/1877), *Revista Contemporánea*, año ii-iii. Tomo xi, septiembre-octubre 1877, pp. 487-497.
— (1879a). "Principios a que debe obedecer la crítica literaria para influir provechosamente en la educación del gusto y del desarrollo del arte" [Discurso-resumen en el Ateneo, 13/6/1879]. En: Revilla, Manuel de la (comp.) (1883), *Obras de Manuel de la Revilla*. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico, pp. 535-565.
— (1879b). "Balance del año cómico. Artículo primero. Obras y autores". *El Globo*, n.º 1839 (16 de junio), pp. 1-2.
— (1881). "Revista crítica de la última temporada cómica". *Revista Hispano-Americana* (16 de julio), pp. 279-294.
— (1883). *Obras de Manuel de la Revilla*. Prólogo de Antonio Cánovas del Castillo; discurso preliminar de Urbano González Serrano. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico.
— (1884). *Críticas* (1.ª serie). Dedicado por la viuda de Revilla a Cánovas del Castillo. Burgos: Imp. de D. Timoteo Arnaiz.
Revilla, Manuel de la; Alcántara García, Pedro de (1872). *Principios de literatura general e historia de la literatura española*. Madrid: Tipografía del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.
— (1877). *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*. 2.ª ed., aumentada y completamente refundida. Madrid: Librerías de F. Iravedra y A. Novo. Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. disponible en: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n513 (consulta: junio de 2022).
Sotelo, Adolfo (1988). "Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla". En: Lissorgues, Yvan (coord.). *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo xix*. Barcelona: Anthropos, pp. 515-532.
Yxart, José (1894). *El arte escénico en España*. Vol. 1. Barcelona: Imprenta de La Vanguardia.

Universitat de Barcelona
Edicions