El Gnomo
Boletín de Estudios Becquerianos

2 (1993)

Copyright: *El Gnomo*. Zaragoza/Lleida.
Cubierta: dibujo original de Faustino Manchado.
Colaboran: *Universidad de Zaragoza* (Vicerrectorado de Investigación). *Diputación Provincial de Zaragoza*. *I.B. "Joan Oró"* (Lleida).
Imprime: Imprès Servei (Lleida).

Í N D I C E

Presentación.....7

ESTUDIOS

J.M. DÍEZ TABOADA, *Metamorfosis y sus fuentes en "La corza blanca" de Bécquer*.....11
F.R. DE LA FLOR, *La pipa de Gustavo Adolfo Bécquer y la poética de la desmaterialización femenina*.....27
C. MORENO HERNÁNDEZ, *Bécquer, "Rimas": bohemia, dandismo y cursilería*.....41
L. ROMERO TOBAR, *Los autógrafos becquerianos del "Libro de Cuentas": anuncio de una edición*.....51
J.L. BARTOLOMÉ, *Una edición desconocida de Bécquer*.....57
J. ESTRUCH TOBELLA, *Nuevos datos sobre "Sem"*.....63
P. MONTÓN y J. RUBIO, *Un almanaque con ilustraciones de Valeriano Bécquer*.....67
J. RUBIO JIMÉNEZ, *"Spanish Sketches": un nuevo álbum de Valeriano Bécquer*.....73
R.A. CARDWELL, *Byron y el Byron español: la ansiedad de la influencia*.....79

INFORME: SEVILLA ROMÁNTICA

M. PALENQUE, *La vida literaria de la Sevilla romántica*.....95
A. BRAOJOS, *La Sevilla romántica (aproximación histórica a sus rasgos sociales y políticos)*.....119
E. VALDIVIESO, *Pintura y sociedad en la Sevilla romántica*.....135
M. PALENQUE, *Bibliografía general sobre "Sevilla romántica"*.....143

HISTORIOGRAFÍA

R. PAGEARD, *En busca de Franz Schneider*.....154

TEXTOS

J. RUBIO JIMÉNEZ, *Augusto Ferrán Forniés (Traducciones desconocidas y otros textos)*.....159

RESEÑAS

I.Mizrahi, M.L.Ortega, M. Breidenbach, E.Ybarra, M. García Viñó , R. Montesinos, J.Rubio ed., J.F. Botrel, M.I. de Castro, D. Pineda, F. Gutiérrez Carbajo, P. Alfageme.....189

EL GNOMO

BOLETÍN DE ESTUDIOS BECQUERIANOS

2 **1993**

Dirección
Jesús Rubio

Secretaría
Javier Bona
Jesús Costa

Comité Asesor

Rubén BENÍTEZ (Univ. de California. Los Ángeles). María Dolores CABRA (Editorial El Museo Universal). Juan María DÍEZ TABOADA (CSIC. Madrid). Lee FONTANELLA (Univ de Texas at Austin). Luis GONZÁLEZ DEL VALLE (Univ. de Colorado). Edmund KING (Univ. de Princeton. New Jersey). José Carlos MAINER (Univ. de Zaragoza). Rafael MONTESINOS (Escritor y poeta. Madrid). R. PAGEARD (Ensayista. Versalles). María del Pilar PALOMO (Univ. Complutense. Madrid). Leonardo ROMERO (Univ. de Zaragoza). Russell P. SEBOLD (Univ. de Pennsylvania. Philadelphia). Darío VILLANUEVA (Univ. de Santiago de Compostela).

* * *

Normas de presentación de originales: Los investigadores que deseen publicar sus ensayos en *El Gnomo*, deberán enviarlos en doble copia: impresa e informática (en *Microsoft Word PC*, o también en *Word para Windows* exclusivamente). Esta última sólo presentará separación de párrafos, estilos de letra y todas las Notas al **final** del ensayo en formato texto.

* * *

La correspondencia, así como las suscripciones, deben dirigirse a Jesús COSTA FERRANDIS (Fossar Vell, 16. ARTESA DE LLEIDA. 25150 LLEIDA) o Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Vía Hispanidad, 4, 11-B. 50009 ZARAGOZA).

El precio de suscripción es de 2.500 pts (o su equivalente en dólares) contra reembolso del ejemplar-anuario correspondiente, gastos de envío incluidos.

Cumpliendo la cita anunciada hace un año, comparece *El Gnomo* por segunda vez, esperando ser tan bien recibido como entonces por los lectores de Bécquer, que apreciarán enseguida que permanece fiel a sus orígenes salvo algunos detalles de los que queremos dejar constancia.

En primer lugar señalaremos el cambio producido en sus secciones, a las que se añade la inclusión de informes monográficos que iniciamos con *Sevilla romántica,* elaborado por conocidos especialistas a quienes agradecemos su desinteresada colaboración.

En la sección de *Reseñas* nos ha parecido oportuno dar noticia también de tesis doctorales relacionadas con los Bécquer no publicadas, siempre que sus autores nos remitan un ejemplar y autoricen la reseña pertinente. Pensamos que es un modo de conocer con cierta inmediatez nuevos asedios críticos que no siempre trascienden desde el mundo estrictamente académico.

Y se observará, además, la desaparicición de los Pliegos de *El Gnomo* como publicación autónoma, para pasar al interior de la revista, con lo que se gana en comodidad de manejo aunque tal vez se pierda en otros aspectos.

Por lo demás, queremos insistir en algunos aspectos que ya destacábamos al iniciar la publicación: nuestro interés en dar a conocer nuevos textos y otros documentos becquerianos de los que ofreceremos atractivas muestras; el carácter abierto de la revista, que considerará todos los estudios recibidos y publicará aquellos que su comité estimé oportuno sin atender otro criterio que su interés científico.

Los tiempos actuales no hacen fácil la supervivencia de una revista de estas características, pero tampoco es imposible; a su favor juegan la sobriedad -que facilita su edición- y el indudable fervor becqueriano.

ESTUDIOS

El Gnomo **2 (1993)**

METAMORFOSIS Y SUS FUENTES EN *LA CORZA BLANCA* DE BÉCQUER

J.M.Díez Taboada

1. *Un cuento de hadas*

Desde hace tiempo diversos autores han hecho notar que la crítica sobre Bécquer se ha ocupado muchísimo más de las *Rimas* que de las *Leyendas* y demás narraciones. Es rigurosamente cierto[1]. Sin embargo, en estos últimos años la actitud de los críticos ha cambiado, y han empezado a dedicarse a las *Leyendas* tanto como a las *Rimas*, y casi más aún, si se me apura, por lo menos relativamente[2]. Se ha atendido a lo que algunos críticos meritorios habían señalado ya hace mucho, o sea que la prosa de Gustavo posee una gran calidad y valor[3]. Predominan los estudios de conjunto, buscando todavía lo propio y específico del género *leyenda* en éstas de Gustavo y de acuerdo con el planteamiento que determinados críticos hacen, podemos resumir cómo, por una parte, algunos trabajos intentan precisar una tipología, si bien otros se esfuerzan por atender más a la temática, y dentro de ésta dar particular relieve al elemento maravilloso y fantástico, tan importante y frecuente, por lo demás, en estas leyendas becquerianas. Dando un paso adelante, comienza a hacerse necesario para algunos centrarse más en la forma que en el contenido temático y, por la otra parte, más también en el estilo que en el tipo o en el género. Se piensa con razón que esta tendencia va llevando a los críticos cada vez más al examen y estudio próximo y atento de la factura individual de cada una de las leyendas, de su perfil estilístico concreto y del hilo conductor de su secuencia narrativa, es decir, todo aquello que hace de cada una de ellas una miniatura de gran valor, de prodigioso valor y mérito artístico[4].

Así pues, aquí voy a dejar la cuestión del número de escritos en prosa, más o menos restringido, que para unos o para otros constituye propiamente las *Leyendas* de Bécquer[5], voy a dejar, por tanto, también aquí a un lado cualquier intento de consideración global de las *Leyendas*, y, en cambio, voy a fijarme solamente en una concreta, en la titulada *La corza blanca*, la cual parece no ofrecer dudas a ningún crítico en cuanto a su carácter de leyenda auténtica, por más que es frecuente también que los tratadistas digan de ella que es un cuento de hadas[6].

Entre los cuatro apartados que Enrique Rull distingue en su clasificación de las

leyendas de Bécquer, es decir: 1. *Leyendas españolas de tradición cristiana*, 2. *Leyendas orientales de tradición india,* 3. *Leyendas fantásticas y de hadas* y 4. *Leyendas de misterio y de terror*, *La corza blanca* pertenece naturalmente al tercero y aparece unida en ese apartado a *Los ojos verdes*, *El rayo de luna* y *El gnomo*[7]. Prescindimos de *El rayo de luna*, que no parece convencer a algunos como leyenda fantástica por falta de una verdadera causa sobrenatural, así como por falta de contraste con la realidad, ya que el protagonista es un verdadero loco. Por esto, y por su estructura lineal, resulta más bien como un largo poema en prosa, un relato de carácter lírico, algo alegórico. Y así pues, dejando a un lado *El rayo de luna*, las otras tres leyendas de este grupo aparecen también (junto con E*l caudillo de las manos rojas*) en el apartado segundo, titulado M*undos paganos*, de la clasificación temática que construye Antonio Risco, el cual justifica su clasificación diciendo que incluye en este segundo apartado aquellos "ámbitos en que se manifiestan entes mitológicos no cristianos y que sugieren la existencia de ultramundos paganos paralelos, pero contiguos al nuestro (no alejados en otro plano cósmico como los que hemos recogido bajo la rúbrica 1 de *Espacios metafísicos*)"[8]. *La corza blanca* vuelve a aparecer por segunda vez en esta misma clasificación de Risco, junto de nuevo con *El gnomo*, en apartado núm. 39, bajo el subtítulo *Metamorfosis*, y todavía una vez más, ahora sola, en el apartado núm. 41, bajo el subtítulo *Elementos naturales* que hablan (como el sol y el viento)[9]. Ahora bien, por otra parte, según la clasificación temática II del mismo Risco, que establece seis variaciones básicas, *La corza blanca* queda incluida en el núm. 2, que se titula *Contraste de dos ámbitos diferentes, opuestos en sus leyes* (uno supuestamente real, el otro maravilloso). Junto con ella, vuelven a figurar también en este mismo apartado 2 *El gnomo* y *Los ojos verdes*, (además de *El monte de las ánimas*, *El Miserere*, *Creed en Dios* y *La ajorca de oro*). En este apartado ha de indagarse hasta qué punto se contradicen las leyes de ambos mundos, y cuál es la causa de su enfrentamiento, que está ligado al desplazamiento del protagonista. Las oposiciones son fundamentalmente cristianismo/paganismo (paganismo teñido de diabolismo) y vida / muerte. Estas tres leyendas de Bécquer incluidas juntas en este y otros apartados, o sea *El gnomo*, *La corza blanca* y *Los ojos verdes*, pertenecen a la primera de estas oposiciones: la de cristianismo/paganismo[10].

Resumiendo, podemos concluir, según estas clasificaciones, que *La corza blanca*, lo mismo que las otras dos, es una leyenda fantástica de hadas que describe mundos míticos paganos, o sea no cristianos y opuestos incluso en sus leyes a los cristianos. Estos mundos míticos dejan suponer la existencia de ultramundos paganos paralelos, pero contiguos al nuestro, en los cuales se dan fenómenos extraños a este mundo, que llamamos real, pero que se confunden con él, a la vez que se producen metamorfosis inverosímiles entre seres de los tres reinos, mineral, vegetal y animal, y en los cuales hay también elementos naturales de nuestro mundo, astros, plantas, animales, vientos, etc., que hablan, de un modo parecido a lo que sabemos ocurre en las fábulas[11].

Enrique Rull dice algo similar al considerar que estas leyendas de Bécquer se apartan de los motivos cristianos, tanto en lo que se refiere al tema central como casi del todo en cuanto al entorno o ambiente. De hecho, la imaginación española a lo largo de la historia ha buscado lo maravilloso siempre más en los milagros y apariciones, dentro de los cauces y ambientes de la religión cristiana, pero, en cambio, no abunda en literatura dedicada a estos mundos fantásticos, alejados de los motivos y símbolos cristianos, y, por supuesto, de su ortodoxia[12]. Y es que estas leyendas que se incluyen en el grupo 3 de la clasificación de Rull, responden a una mentalidad no sólo pagana y mítica, como hemos dicho, sino además mágica. Es decir, que se mueven en el extenso ámbito que media entre magia y mitología. Y lo más notable es

que aparecen entre las más vinculadas con el poeta y sus ideales de la mujer soñada, fantasmal, imposible -téngase en cuenta que, como hemos dicho, Rull introduce también entre ellas *El rayo de luna*-, y que, sin duda, son de las más bellas y populares entre todas las de Bécquer. La causa de esta popularidad podría residir en lo que se dice de ellas, algo que ya hemos recordado: que resultan un tanto excepcionales en la literatura española, y, por otra parte, que muestran una proximidad más o menos inmediata a las baladas germánicas y a los cuentos de hadas.

Naturalmente se trata de una proximidad en cuanto al género, pero no en cuanto a la localización de la acción, ya que ésta parece haber sido muy bien meditada por Bécquer, que la sitúa precisamente en una zona intermedia entre Aragón y Castilla, entre Soria y Zaragoza, en torno al Moncayo, un lugar que luego, en el mismo texto de la leyenda identificará con Veratón. Estas comarcas se ha dicho que son parecidas a las de ciertas zonas boscosas de Alemania, como las de la Selva Negra, por ejemplo. Pero no es preciso pensar en ello, pues lo que sí sabemos es que son parajes que Gustavo conoce bien, y a los que su viva imaginación y su prodigiosa retentiva se atienen con la eficacia que demuestra el resultado de su arte. En *La corza blanca* se desarrolla por extenso y por intenso todo un paisaje hondamente descrito y sentido con gran detalle[13]. En realidad, todo lo verdaderamente terrorífico se concentra en el final de la leyenda y todo lo demás que le precede parece más bien fruto de una mente contemplativa y visionaria, que se detiene y se recrea de un modo tan pausado y con tanto regusto, que parece no corresponder al modo de ser activo, práctico y directo del protagonista Garcés, y hasta contrasta con su irreflexión de enamorado impetuoso. En *La corza blanca* se da una visión del paisaje que lo presenta cargado de una fuerza mágica que, superándose a sí misma, se aproxima y se eleva al plano mitológico, el cual se insinúa claramente y en algunos momentos casi se alcanza. El hombre y el paisaje tratan, como se ha dicho, de compartir un secreto que se encierra en el espíritu que habita el plano invisible de la naturaleza, pero que se manifiesta en determinados fenómenos maravillosos y en las sorprendentes transformaciones que ella experimenta, y que sufren también los seres que viven en su ámbito. Es verdad que la naturaleza sólo se hace paisaje a través de la contemplación propia del hombre, y se puede comprobar también algo que le ocurre al mismo Garcés, es decir, que cuando el hombre interrumpe su contemplación y decide entrar en acción, rompe la tensión mágica y desaparece asimismo el estático encanto que estaba mirando en el paisaje, y aparecen de nuevo los movimientos y ruidos de la naturaleza ordinaria y dinámica. El hombre y el paisaje, durante la contemplación, estaban fundidos íntimamente, solidarios el uno del otro, compartiendo aquello justamente que tienen de inmortal o que sienten como tal: el propio espíritu que los anima[14]. Es éste precisamente el arcano más hondo y escondido de la naturaleza, algo por sí mismo inasible para el hombre superficial y débil. El esforzado, si no héroe, en cambio, emprende su búsqueda, tratando de lograr lo difícil, lo extraordinario, lo único, acaso lo inalcanzable. Esta es la búsqueda de la naturaleza sintetizada en la mujer, que tantos lectores han percibido en el desarrollo de ésta y de otras leyendas[15], la búsqueda de lo invisible, o por lo menos todavía no visto, de la clave de esa naturaleza concreta, pero que, como siempre, toda ella es cambiante y misteriosa, y que constituye en sí misma una realidad que está fundida íntimamente con la ultrarrealidad que el hombre lucha por descubrir en el interior de ella, una ultrarrealidad maravillosa que se encuentra debajo de la realidad aparente, una ultrarrealidad invisible que a veces logra manifestarse en los múltiples planos de su estructura, en fenómenos raros, en transformaciones y cambios de su rostro, o en las equivalencias y similitudes de sus comportamientos[16]. En esta leyenda esa clave, ese fenómeno extraordinario, esa transformación inverosímil está en la corza blanca,

trasunto de la mujer. Descubrir la corza blanca, dar caza a la corza blanca, arrebatar la corza blanca es tarea para esforzados, para héroes, que, como Hércules, según la antigua leyenda griega, es enviado a robarla en el bosquecillo de la diosa Artemisa en Cerinea, Arcadia. Recuerda esto Robert Graves en su obra *La diosa blanca* y él mismo un poco más adelante se pregunta por la numerosa descendencia literaria de esta corza blanca, o corzo blanco, que viene saltando desde los viejos mundos míticos, imaginados por los celtas:

> "¿Cuántos reyes en cuántos cuentos de hadas han perseguido a este animal a través de bosques encantados y han sido engañados por él? El significado poético del corzo es 'Oculta el secreto'"[17].

Porque ha quedado sentado que el corzo, originalmente una cierva blanca, se oculta en el soto.

Para construir sus leyendas, Bécquer se atiene en primer lugar a viejas tradiciones, a veces ciertas y otras puede que sólo imaginadas. Él tiende a explicarnos el cauce por donde le llegan, y ya se ha notado muchas veces cómo Gustavo finge que él recibe el contenido de su relato a través de un rústico, de una criada, de un pastor, etc., o también que lo lee en un libro viejo o en un códice más antiguo, o que lo oyó de viva voz a sus padres o a sus abuelos, los cuales a su vez lo habían aprendido también de los suyos. Es la tradición de los cuentos[18].

2. *Metamorfosis y sus fuentes de tradición popular*

Ya desde su primera lectura, *La corza blanca* da impresión de transmitir un tema que pertenece a una antigua y fecunda tradición literaria, formada por elementos propios del mundo de lo maravilloso, que se especifican sobre todo en las transformaciones que se relatan de seres que pertenecen, como hemos dicho, a los distintos reinos animal, vegetal y mineral, lo que muestra la íntima conexión y las relaciones existentes de estos mundos entre sí. Estas transformaciones se dan además en niveles distintos, cuidadosamente relacionados también, abriendo una perspectiva de profundidad y dejando ver los planos diferentes de lo real histórico, presentado como cotidiano, el de lo natural permanente y el de lo sobrenatural o mítico. Contrastan el desarrollo de la anécdota trivial de caza y el de la visión maravillosa y extraordinaria sobre la permanencia del mismo paisaje natural. La transformación o paso que se opera de unos a otros planos se realiza por medio de una energía misteriosa de carácter mágico. El relato de Bécquer es muy hábil en la presentación de estos mundos en niveles distintos, cuidadosamente relacionados por mínimos detalles, y, por otra parte, la magia actúa de un modo ágil e invisble, de tal modo que no se llega a ver analíticamente el proceso gradual de transformación material de unos seres en otros, sino que los seres y los mundos que forman aparecen y desaparecen por encanto, sustituidos instantáneamente unos por otros. El doble carácter del tema, de *La corza blanca*, misterioso en sí mismo, por una parte, y evidentemente tradicional, por la otra, despiertan la curiosidad por conocer sus antecedentes, y por desvelar en lo posible la genealogía de los diferentes motivos que conforman su argumento. Puede que además este intento ayude también a descubrir la riqueza interior que en él se contiene.

Ya otros han sentido esta curiosidad e interés y son conocidos sus estudios en este sentido. Así, A.H.Krappe le dedicó un breve y denso artículo en el que llegaba a la conclusión de que esencialmente *La corza blanca* de Bécquer es una versión moderna de un viejo

romance titulado *La biche blanche*, conocido en diversas regiones de Francia en más de diez versiones diferentes, que se remontan probablemente al siglo XVI, siendo en principio una canción compuesta en lengua francesa por un bretón[19]. En realidad, se trata de un tema popular, cuyo origen escandinavo ha demostrado Doncieux, ya que se sabe de versiones escandinavas desde el siglo XIII, concretamente suecas, aunque también escocesas, segùn aduce el mismo estudioso, y hasta españolas, catalanas o castellanas concretamente. Algunas versiones escandinavas presentan a la mujer-corza como la amada del cazador, y no como su hermana, que es lo más frecuente en las francesas[20].

Rubén Benítez confirma este supuesto, asegurando que, en efecto, Bécquer en esta leyenda y en otras similares utilizó asuntos tradicionales, provenientes no ya de tradiciones orientales, sino de otras del acervo común europeo que el poeta debió de conocer durante sus viajes por España. El motivo central aparece "en un viejo ciclo tradicional sobre la transformación de una joven en corza blanca, cabra blanca, cierva blanca o liebre plateada". Benítez corrigie a Krappe y concluye que la leyenda de Bécquer no es propiamente una variante del romance, sino del tema de *La biche o fille blanche*[21].

H.V. Velten establece, a la vista de versiones griegas, francesas y escandinavas, los motivos más comunes que configuran el tema:

> "El héroe es un cazador apasionado; interviene también un ser sobrenatural que desempeña cierto papel maléfico; el cazador viola un tabú o prohibición, o bien descuida a su mujer; la mujer es comparada con una bestia salvaje o transformada en corza; ya convertida en animal la mujer sufre la persecución del cazador, que es su marido, su novio o su hermano; la mujer muere en brazos del cazador o a sus manos, o bien por la acción de sus perros, o, según otras variantes, se salva si antes de los tres días es herida por el arma del cazador; el cazador se suicida"[22]

No todos estos motivos aparecen en Bécquer, de modo que está claro que él selecciona algunos y añade otros, que Rubén Benítez se detiene en señalar:

> "Garcés se empeña en cazar la corza, a pesar de las advertencias contrarias, tanto por su pasión de cazador, como por su vanidad herida. Por otra parte, Constanza es a la vez el ser maléfico y la víctima. En el relato de Bécquer son fundamentales tres motivos centrales: el cazador viola una insinuada prohibición; la mujer se transforma en corza y luego muere bajo el tiro de ballesta de su enamorado"

Es razonable el supuesto, o conclusión, de Benítez, quien dice además que, mejor que una coincidencia casual, "resulta más lógico suponer que la leyenda becqueriana proviene del conocimiento de tradiciones, como las que Velten clasifica y no que se trate de una creación libre de contactos con el fondo tradicional"[23].

Es también de suponer, siguiendo igualmente a Benítez, que Bécquer leería otros relatos con temas parecidos, como el de Rama y Sita, y el perverso Ravana que se cuenta en el *Ramayana*, el cual presenta también una coincidencia de motivos con la leyenda[24].

Benítez precisa, ante la suposición de Krappe de que pudieran existir romances castellanos o catalanes similares al romance francés, que no lo sabemos, pero, sin embargo, lo que sí sabemos es que en tiempos de Bécquer, Coll y Viladés escuchó en Cataluña una historia tradicional que presenta parecidos con la leyenda. Su sobrino Timoteu Colominas la recoge con el título de *La cerva blanca*[25].

El parecido con la leyenda becqueriana es mucho, y esto prueba que las ciervas blancas y su tradición andan por España, pero en realidad en este cuento se trata no de una transformación, sino de una versión del mito de Genoveva de Brabante, heroína hija de animal o amamantada por animales salvajes. Pero de todos modos, como deduce Rubén Benítez, "el relato folklórico sólo puede hacernos suponer la existencia de otros más cerca del cuento becqueriano por las mismas regiones. Hasta que no contemos con un repertorio más amplio de leyendas populares españolas, ignoraremos los alcances de esta posibilidad"[26].

Otro precedente muy claro del cuento de Bécquer es el que recoge Madame d'Aulnoy, *La biche au bois*. Figura en "*Le cabinet des fées*..., colección de cuentos de hadas del siglo XVIII, que por cierto, constituye un modelo de las obras de tocador en tomos pequeños y de raro lujo que Bécquer proyectaba editar alguna vez para las mujeres aristocráticas"[27]. Resumimos el argumento de *La biche au bois*, para que se vea un poco lo que puede tener de cuento de hadas la leyenda becqueriana. Se trata de una princesa a la cual, "cuando nació, hubo un hada que le tomó ojeriza y la amenazó con grandes infortunios si veía la luz antes de que cumpliera quince años; la tenemos encerrada en un palacio donde los más hermosos aposentos se hallan bajo tierra...". Pero hay un príncipe que la desea como esposa, y sus padres, los reyes, entonces, como le faltan ya sólo tres meses para cumplir los quince años, dada la impaciencia del príncipe, deciden enviarla en un coche cerrado de modo que así no pueda ver la luz del día. Sin embargo, la acompaña en su viaje la dama Larga Espina: que no quería a la princesa Deseada, porque sentía celos y envidia de sus cualidades y su rango, y esta traidora "aproximadamente al mediodía, cuando el sol dispara sus rayos con más fuerza, cortó de repente la imperial de la carroza en donde estaban encerradas, con un cuchillo fabricado a propósito que se había traído. La princesa deseada vio por primera vez la luz del día. Apenas la hubo mirado, dio un profundo suspiro y salió precipitadamente de la carroza, en forma de cierva blanca, echándose a correr hasta el próximo bosque, en el cual se introdujo hasta llegar a un lugar oscuro, para llorar sin testigos la encantadora figura que acababa de perder". Larga Espina, fea, alta y desgarbada, intenta suplantar a la princesa Deseada, y el rey y el príncipe se sienten engañados y traicionados, y el rey incluso llega a querer declarar la guerra a los reyes padres de Deseada por la afrenta recibida. La princesa en el bosque llora la desgracia de su metamorfosis en cierva y se hace mil preguntas al ver su figura reflejada en el agua de la fuente.

Menos mal que el hada Tulipán, que siempre había querido mucho a la princesa, aunque estaba algo molesta por la desobediencia de Deseada y de su madre, enderezó los pasos de Alhelí, dama de honor de la princesa Deseada, "que la quería apasionadamente y le era muy fiel", hacia el bosque donde pudo encontrar a la cierva. El hada Tulipán, si bien no puede devolverle de momento su antigua figura, debido al mucho poder del hada mala, dulcifica su encantamiento, haciendo que de noche pueda recobrar su figura de princesa, y estar con su amiga Alhelí en una casita, si bien por el día haya de permanecer como cierva, y salir a correr por el bosque. El príncipe Guerrero y su fiel Becafigo andaban también cazando por el bosque y son llevados por el hada a la misma casa donde viven Deseada y Alhelí, a una habitación separada tan sólo por un tabique de la que habitan ellas.

Cuando el príncipe Guerrero salió del bosque a cazar, vio a la cierva y la persiguió

disparándole unas flechas, que la hacían morir de miedo, aunque no llegasen a herirla, pues su amiga Tulipán la protegía, y muy necesaria era la mano compasiva de un hada para librarla de dardos disparados con tan buena puntería. Cansados ambos, se desvían cada uno por un sitio distinto, y así la cierva burla al príncipe.

Pero en fin, el príncipe y su fiel Becafigo, así como Deseada, la princesa-cierva, con su dama de honor Alhelí, no dejan de merodear de día por el bosque, y así una vez ella se enamora de él al verle dormido en el campo, y luego, otra vez, él persigue a la cierva y la hiere en una pata..., hasta que, por último, a través de una rendija que ha hecho Becafigo en el tabique que los separa, el príncipe puede ver a la princesa por la noche, y llamar a su puerta y encontrase con ella. Pasan la noche en requiebros y coloquios amorosos, y, a la mañana siguiente, Deseada ya no se convierte en cierva. El encanto se ha deshecho, y ante el rey, padre del príncipe, que ha llegado con su ejército, se celebran las bodas, y los festejos duraron varios meses... El cuento acaba proclamando que "las aventuras de la cierva blanca han sido cantadas pot todo el mundo".

Por último, y además de este cuento, Rubén Benítez recuerda también el *Lai* de María de Francia, que él llama de *Gugemer*, por *Guigemar*, vertido al francés moderno en la bella edición de 1832. Nos parece muy importante como posible fuente de *La corza blanca*. En este *Lai* se cuenta la transformación de un hada en cierva blanca, que herida por Guigemar habla humanamente antes de morir. Sólo aquí se da el caso de ser realizada la transformación en cierva por el propio personaje del hada, ya que lo normal es que sea otra persona con poderes mágicos la que provoca ese cambio[28]. El relato dice así en la parte que nos interesa:

> "Guigemar tiene ganas de ir a cazar. Por la noche convoca a sus caballeros, a sus monteros y ojeadores. Y al amanecer se dirigen a la floresta, sonrientes y alegres los corazones. Siguen la pista de un gran ciervo y sueltan a los perros. Corren los monteros delante. El doncel va detrás: un paje le transporta su arco, su cuchillo y su perro de caza. Bien querría tirar, si hubiese caso, antes que el ciervo desapareciera. En el espesor de un gran matorral ve a una cierva con su cervato. Era la bestia toda blanca, y no faltaban astas en su cabeza: los perros, al ladrar, la habían descubierto. Guigemar tensa el arco, dispara. Su flecha hiere al animal en medio de la frente, derribándolo al punto. Pero surge la maravilla: la saeta vuelve hacia atrás y alcanza en el muslo al cazador con tal fuerza que su punta llega hasta el caballo, dando con Guigemar en tierra. Sobre la hierba tupida rueda el doncel, junto a su presa moribunda. La cierva está muy malherida y se lamenta de este modo:
>
> -¡Ay, desdichada de mí! ¡Perdida estoy! En cuanto a ti, vasallo que me has herido, muy cara pagarás tu triste hazaña. Ni medicina alguna, ni hierba, físico o raíz podrán jamás curar la llaga que tienes en el muslo, si no es aquella que sufrirá por tu amor tan grande pena y tal dolor como nunca sufrió mujer por hombre; y tú harás otro tanto por ella, de manera que todos los amantes pasados, presentes y futuros se maravillarán de vuestro amor. Ahora, ¡vete de aquí! ¡Déjame morir en paz!"[29].

Si bien Rubén Benítez duda de que Bécquer haya conocido directamente los *Lais* de María de Francia, Sagrario Ruiz Baños se refiere de modo más extenso a la posible influencia en *La corza blanca* becqueriana de este mismo *Lai* de *Guigemar*,y, subraya que, aparte el evidente parecido señalado entre el *Lai* y la leyenda, se da, sin embargo, entre ellos una diferencia que es importante considerar. En el *Lai*

> "el hecho fantástico [la cierva herida que habla] funciona sólo como artificio para dar lugar a la historia, que incluirá, como en *Guigemar*, viajes, peripecias y anagnórisis finales. Sin embargo, el carácter de desenlace del hecho fantástico en *La corza blanca* [la corza que habla y luego resulta herida de muerte], nos revela la existencia y primacía en la mentalidad del poeta del mundo fantástico autónomo (lo cual no imposibilita lo que llamo 'cruce de mundos' -el real y el poético-fantástico- como trataré de explicar). Lo que era mero accidente extraño en los *Lais*, punto de partida de una historia real, se convertirá en las *Leyendas* en punto de llegada, en dato 'poético' de un mundo ultrarreal creado por la imaginación del poeta, que se sostiene a sí mismo en virtud de su propia coherencia interna otorgada por la conciencia poética del escritor"[30].

Así Bécquer hace desembocar en cuento de hadas lo que en un principio parece va a ser una simple leyenda histórica medieval. Es más, Gustavo hace entrar el cuento de hadas en el mismo fondo de la leyenda medieval, como enigma o misterio que suscita y mantiene vivo el interés del oyente o lector. Así, Bécquer se refiere a ello en la misma leyenda, por la boca más autorizada, la de la propia Constanza, cuando, aludidos sus pies por la narración de Esteban, el pastor, exclama, excusándose de ser identificada con las hadas:

> "Por desgracia, no los tengo yo tan pequeñitos, pues de este tamaño sólo se encuentran en las hadas cuyas historias nos refieren los trovadores"[31]

Estos trovadores, que refieren historias de hadas, pueden quizás, a primera vista, resultar un tanto extraños, y sin embargo, responden a un momento histórico muy significativo, en que penetran en nuestra Edad Media unos modos y unos mundos evanescentes y fantásticos, nuevos pero muy antiguos, venidos de Bretaña a conmover, y acaso a transtornar, las mentes y las almas, llenándolas a la vez de una nueva dulzura amorosa y cautivándolas por la belleza.

En la introducción de su cuidada versión al español de los *Lais de María de Francia*, Luis Alberto de Cuenca, en brillante síntesis, traza un cuadro preciso de este momento histórico tan señalado, y recuerda cómo en el siglo XII, "centuria dominada por la idea de la mujer, tanto en el Mediodía provenzal como en el Norte de Europa", se aventura un paso atrevido de la épica adusta y esforzada de los héroes a "una luz sobrenatural que se insinuaba dulcemente, transfigurando el marco ordinario de la vida". Es el momento en que penetran en la historia y en la literatura europeas un amplio "cortejo de hadas, de caballeros en busca de nueva aventura, de amantes consumidos por el deseo". Es "el gran Ensueño Céltico que apareció en medio de la Romania" por esta época, que va a durar sin interrupción, como un

mundo de imágenes, una mitología popular, que se apodera sobre todo de la imaginación de las mujeres y de los niños, y va a durar y a perdurar por los años y los siglos hasta el romanticismo medievalista, hasta el posromanticismo de Bécquer y *La corza blanca*,, y hasta nuestro mismo y actual presente. Los resultados son patentes y palpables, y en la literatura se traducen por un cambio de gusto, de modo de imaginar, de horizontes fantásticos. Por eso "a nadie le extrañó a partir de entonces que las naves pudiesen discurrir por el océano sin piloto, que las ciervas hablases, que las hadas raptasen a sus donceles favoritos y los condujesen a Avalon, que ciertos caballeros se metamorfosearan en pájaros para visitar a sus amadas".

De momento, toda esta imaginería literaria, más que a la renovación y conservación de los antiguos mitos religiosos, va a dar lugar al imperio del amor en las Cortes del Sur de Europa, de las que son prototipo las provenzales: Amor juega y domina sobre el trasfondo de la Muerte. Rey y Señor es el Amor, Don Amor, pues todo se mueve bajo su cetro, poniendo al descubierto resabios neoplatónicos, que son anunciadores a su vez de lo que va a ser más tarde el prerrenacimiento:

> "Todo bajo la tierna férula de Amor. El conduce la nave, hace hablar a la cierva, rapta al héroe y convierte en pájaro al caballero. Amor mata, amor embriaga, Amor siembra melancolía, Amor reparte dones de dulzura y saetas de angustia: es el filtro universal, que una vez bebido, inunda de belleza los corazones"

Y enfrente del Amor, en diagonal geométrica, pero no lejos se halla la Muerte, su antagónico contrapunto, su paradójica tapada, "su gran enamorada", que abre con llave maestra los vastos campos del Más Allá:

> "Y es que para los Celtas, el país de los muertos, donde habitan los dioses y las hadas, no está vedado al simple mortal. El Otro Mundo... está destinado a aquellos héroes que reúnen en su persona un arrojo sin límites y la debida pureza primigenia. Los Celtas, en gráfica expresión de Gustavo Cohen, 'sólo se hallan a gusto en el Más Allá'"[32]

A la luz de todo esto, nos damos cuenta de que los cuentos o "historias de hadas que refieren los trovadores" es la frase con que Bécquer señala en *La corza blanca* su punto de inflexión narrativo, el que determina su mitad de leyenda histórica medieval y su mitad de cuento de hadas, una mezcla que ahora ya no nos resulta tan extraña, porque responde a un momento histórico determinado del medioevo y deja clara, por otra parte, la intención de Bécquer y su preferencia por la presencia de la genealogía y prioridad de los cuentos de hadas, y, en concreto, por la paradójica similitud e identificación de Constanza con una de ellas, tal como lo expresa Rubén Benítez:

> "Constanza se parece a las hadas de las florestas y los bosques. Es como ellas rubia y blanca, y como ellas se baña desnuda en los cauces de los ríos"[33]

3. *Metamorfosis y sus referencias mitológicas*

A pesar de esta conexión de la leyenda de Bécquer con las tradiciones populares de cuentos de hadas propias de los pueblos europeos, algo que en principio parece evidente, pero que habrá que seguir investigando, una lectura y observación más atenta de la leyenda vendrá a poner al descubierto un transfondo formado por una serie de referencias más o menos precisas, más o menos lejanas, a temas conservados de la mitología grecolatina, que es posible que sea más amplia y marcada, pero que de momento puede ya servirnos. Nos referimos a ella en éste y otros artículos que publicaremos en breve. El mismo Krappe, ya citado, nos advierte que Doncieux no parece haber comprobado que este tema de la corza blanca, que sin duda resulta ser muy antiguo, era ya conocido en la literatura grecolatina, y que por lo tanto estas versiones más modernas de que tratamos pueden remontarse a unas fuentes o precedentes clásicos, a los que el mismo Krappe alude o parece aludir. Este investigador nos aporta un texto, recogido por Partenio de Nicea, sobre Cianipo de Tesalia, el cual se enamora de una muchacha, Leucona, y se casa con ella con el consentimiento de sus padres[34]. El, sin embargo, amaba mucho la caza y se dedicaba a perseguir leones y jabalíes durante todo el día, volviendo agotado a su casa, para acostarse acto seguido, sin cambiar mucas veces ni una palabra con su mujer. Apenada por este comportamiento, ella se puso a observar a Cianipo, para tratar de averiguar qué era lo que le atraía tanto en la montaña día tras día. Se vistió de cazador y se ocultó en la selva. Cuando los perros de su marido, que perseguían a un ciervo, la encontraron, la hicieron pedazos, antes de que se la pudiese auxiliar.

Krappe comenta que en este texto no se entiende muy bien por qué los perros hicieron pedazos a la mujer de su amo[35]. Pero recurre a Velten, el cual dice que todo se explica fácilmente por la supresión de ciertos rasgos sobrenaturales que existían en el relato original, llevada a cabo por el compilador. Hay que pensar, pues, que si los perros matan a Leucona, es porque ella se había transformado en corza, género de metamorfosis muy corriente en el ciclo de los mitos que se refieren a Artemis. Así Velten concluye que la razón original de la metamorfosis sería probablemente la venganza de un ser divino,a causa de la violación de un tabú como es el caso, por ejemplo, en los mitos de Calisto y Acteón[36].

Pero lo que no dice Krappe, ni al parecer tampoco Velten, es que este relato de Partenio de Nicea tiene semejanza con el mito de Céfalo y Procris, semejanza que se da precisamente con los momentos concretos de este mito, que preceden y dan lugar al final trágico de los amores de los dos amantes. Procris sentía celos de su marido, al ver la frecuencia con que se iba de caza, temerosa de que las ninfas del monte lo fuesen a tentar. Un desconocido le había dicho que su marido, terminada la cacería, se paraba e invocaba a una tal Brisa, pidiéndole que acudiese a mitigar su ardor. Oído esto, Procris se decidió a tratar de sorprender los posibles amores culpables de Céfalo y se fue tras él al lugar donde cazaba, ocultándose tras unos matorrales. Al sentir moverse el follaje, Céfalo dispara hacia él su jabalina, la cual, por cierto, tenía la virtud de no errar jamás el blanco. Procris queda mortalmente herido y sangra abundantemente, mientras Céfalo se esfuerza inútilmente por detener la hemorragia, lamentando su error, a la vez que Procris, antes de expirar, llega también a comprender el suyo: Céfalo le ha sido siempre fiel, y la Brisa a la que invocaba era tan sólo el viento[37].

En el relato de Partenio no aparece ninguna corza, y hemos tenido que suponer la transformación de la mujer en corza. En el mito de Céfalo y Procris, tampoco aparece corza alguna, y, sin embargo, Céfalo dispara su jabalina porque se imagina que detrás del follaje hay una pieza de caza, corza o lo que fuere. De este modo, tanto Cianipo por medio de sus perros, como Céfalo, por medio de su jabalina, matan involuntariamente a sus respectivas mujeres supuestamente convertidas en corzas o por lo menos confundidas con ellas.

Garcés, en la leyenda becqueriana, mata también involuntariamente a su amada, al querer cazar la corza blanca precisamente para ofrecérsela a ella, sin advertir que ella y la tal corza eran una misma cosa. Este error de Garcés es más sorprendente y maravilloso que el de Cianipo y el de Céfalo, puesto que Garcés ha visto antes la corza de cerca y ha disparado contra ella, claro que ya cuando ha desaparecido, y ahora se encuentra con que, sin quererlo, ha herido a su amada Constanza. También los celos juegan su papel en esta leyenda de Bécquer, pero no los celos de la mujer por la posible infidelidad de su marido, sino que aquí los celos son del propio Garcés, que se siente atraído, y al mismo tiempo burlado, por la conducta de su extraña amada y señora. Ella, de más elevada alcurnia, juega con los amores de su atrevido servidor, que ha osado enamorarse de ella. Ya antes, en la escena de la cena en el castillo, Constanza se ha burlado de él y le ha anticipado pe a pa lo que luego le ha venido a suceder: que la corza se podía burlar de él, de la misma manera que antes se había burlado del pobre pastor Esteban. Pastores y cazadores pertenecen a mundos diferentes. Los pastores permanecen humildes y amorosos, respetan las cosas, los animales y a las personas, dedicándose a cuidarlos, viven y dejan vivir. Los cazadores, por el contrario, son agresivos, atacan, dañan, matan y destruyen, considerándose en su orgullo superiores a los demás. Y así Garcés, de acuerdo con su ser y su hacer de cazador, responde a Constanza que pocas presas podían escapar a la precisión y rapidez de su dardo, y que por lo demás, sólo a ella podía consentirle que se riera de él. Y el destino vino a demostrar al final, en trágica paradoja, que ni aun ella pudo burlarse impunemente de su montero, tan amante rendido, como experto cazador. Constanza muere asimismo castigada por su afán de creerse y hacerse superior, diosa si cabe, y así viene a ser vencida, cazada y muerta. La gran capacidad de su naturaleza proteica para poder transformarse con increíble agilidad, resulta también la causa fatal de su perdición.

El pensamiento antiguo ha tratado siempre de integrar al hombre en el universo, restableciendo los lazos misteriosos que le unen al orden cósmico, para mejor comprender la interdependencia de los seres y las cosas, la evolución universal. La invención de los mitos responde sin duda a esta preocupación, y el carácter sagrado que tienen o se les atribuye coopera a la actitud religiosa que lleva al hombre al respeto y temor para con las fuerzas superiores, y a verse a sí mismo, por otra parte, en la exaltación de los héroes, como reflejo de los poderes divinos. A este pensamiento corresponden muy bien las metamorfosis, pues son fenómenos que dan cuenta de un concepto dinámico de la realidad universal, como un proceso amplio y activo que se manifiesta en el paso de un reino natural a otro. En las mitografías, antologías y recopilaciones, aparecen muy distintos fenómenos de metamorfosis, y se puede de hecho establecer clasificaciones y tipologías, y así, según la causa, las metamorfosis pueden ser por castigo divino, por consagración, por precaución, preventivas de un peligro, o por consunción; pueden ocurrir todavía en vida o después de la muerte; pueden ser lentas, rápidas o instantáneas, y afectar a una sola persona o a todo un grupo; pueden ser definitivas o temporales, y, por último, consistir en una conversión en criatura humana, o en animal, o en vegetal, o en mineral, o en gas, o en líquido. Las transformaciones en animal o en vegetal muestran la permanencia del soplo vital y transponen el dinamismo propiamente humano en un devenir de otra naturaleza. Por último, hay que tener en cuenta un aspecto importante en la creación de mitos sagrados: que el mito nace de una necesidad interior, traduce ciertos valores éticos o místicos y que aquí está, sin duda, el origen de los símbolos[38].

En esta leyenda becqueriana de que tratamos aquí, se produce la metamorfosis de un grupo de personas en animales, destacando una de ellas, que se convierte en un animal de

características raras y extraordinarias: la corza blanca. Estas metamorfosis de personas en animales, ya hemos dicho que son frecuentes en los mitos relacionados con Artemis o Diana, y lo más normal es que se trate de un castigo divino por haber roto una promesa o pacto, o por haber transgredido un tabú. Es el caso, por ejemplo, de la ninfa Calisto, convertida en osa por Diana, tras haberse dejado seducir por Júpiter e ir a tener un hijo de él, lo cual advierte Diana, cuando Calisto se ve obligada a desnudarse para participar en un baño colectivo con la misma diosa y sus ninfas[39]. En la leyenda de Bécquer, en cambio, se trata de la conversión de las mujeres en corzas y luego otra vez de las corzas en mujeres, y de nuevo en corzas, a lo largo de una extraña noche que el cazador Garcés vive en el bosque, y todo ello puede ser castigo de la arrogancia del cazador que se atreve a hacer de su señora su amada y a intentar cazar para ella la misteriosa corza blanca, pero en un principio parece más bien como un extraño juego, inquietante desde luego, que a los ojos del observador, resulta alternativo de manifestación y ocultamiento.

Como conclusión podemos decir que en estas fabulaciones se mezclan elementos populares y mitológicos que aparecen hábilmente fundidos y transformados, elevados a un alto nivel de poesía.

En textos del Folklore como, por ejemplo, los que Krappe cita como antecedentes de *La corza blanca*, la transformación de la mujer en corza se describe de un modo que da grima, cuando el cazador, después de cazado el animal, al descuartizarlo, se encuentra con que tiene las formas de una muchacha, por lo menos en parte[40]. Es el gusto por la truculencia típico de la literatura popular, tosca, que trata de provocar horror, algo así como pasaba con los carteles de sucesos de feria o pasa con muchas películas actuales. Bécquer reelabora la cosa, la depura y estiliza, no habla propiamente de transformaciones, ni las describe en cuanto tales, sino que lo que hace es transponer hábilmente en una serie de sucesiones y suplantaciones, de apariciones, los distintos cuadros que se suceden y pasan de sonidos (rumores, voces, músicas) a la aparición de las corzas, después a las de las muchachas en el baño, y después otra vez a las corzas. Las transformaciones, en realidad, van sucediendo ante los ojos, o en la mente del observador, Garcés, y él tampoco sabe muy bien por qué en cada momento deja de ver lo que veía, y empieza a ver una nueva realidad, grupo o cuadro. También nosotros, como lectores de la obra, somos contempladores de lo que en ella se nos presenta, y, por otra parte, como espectadores de películas de cine, estamos habituados a suponer y deducir los cambios que se suceden en la misma secuencia cinematográfica. De modo parecido, en la leyenda se pasa de lo meramente natural a lo natural con elementos sobrenaturales y de estos a lo claramente inexplicable desde el simple punto de vista ajustado a lo natural. Pero Bécquer tampoco da lo sobrenatural sino por medio de alusiones. Lo evoca la entrega de Garcés a "las más absurdas imaginaciones" que "comenzó a revolver en su mente" y su disposición "a ver en cuanto le rodeaba algo sobrenatural y maravilloso", y deja que se confirme, al final de todo, con la escena definitiva de la muerte de Constanza a manos de su amante. Y esto sí que viene a plantear un nuevo e inexplicado problema: la identificación de Constanza con la corza blanca se deduce del total de la leyenda por una serie de detalles y pormenores hábilmente elaborados, y, en definitiva, el cuadro de las ninfas puede ser imaginación de Garcés, pero, en cambio, la muerte de Constanza ya no. Lo subjetivo en la leyenda se va dando a través de una sucesión de *apariciones* y *desapariciones*, de un modo que es cada vez más limitado, hasta que se da la plena objetivación de la aparición definitiva de Constanza moribunda. Todo resulta un proceso entre apariencias, que avanza por intuiciones e insinuaciones hasta el momento final, al cual precede la exclamación de Garcés: "-¡Dios mío, si será verdad!".

Garcés, hombre realista, parece preguntarse por la verdad ordinaria y cotidiana, a lo

más por la verdad histórica de las cosas y de las personas, o sea si la corza blanca será Constanza. Pero el momento tan apurado y dramático en que Garcés lanza su saeta y su exclamación, transforma el relato de Bécquer y lo eleva hasta la verdad más alta y profunda, la que se presenta al hombre ante la muerte a la vez consabida e imprevista. Ha cesado la ficción del cuento de hadas, de la literatura, y ha cesado también la de la vida misma que refiere la anécdota y la historia de Constanza con que se abre la leyenda de Bécquer. Sólo queda la verdad objetiva y trascendente, inesperada, y de ahí la oportunidad y hondura de la exclamación de Garcés, "¡Dios mío!", auténtica invocación religiosa ante el misterio, "¡si será verdad!".

De este modo Bécquer sobrepasa en la leyenda el tono y carácter del cuento de hadas, y eleva su relato a lo mitológico, y, aún más allá, a la altura de la poesía y el símbolo hasta ponerlo a las puertas de la verdad misma. Cómo lo hace, lo hemos de ver en próximos artículos.

NOTAS

1. Es suficiente para comprobar esta afirmación, ver las bibliografías de estudios sobre Bécquer que se han publicado: R.A.Benítez, *Ensayo de bibliografía razonada de G.A.Bécquer*, Univ. de Buenos Aires, 1961, 158 págs.; J.M.Díez Taboada, *Bibliografía sobre G.A.Bécquer y su obra*, en RFE, tomo III (1969), Madrid, 1971, pp.651-695; J.M.Díez Taboada, *Bibliografía sobre G.A.Bécquer y su obra. Suplemento*, en *Boletín de Filología Española*,, núms' 46-49, Enero-Diciembre de 1973, pp.47-60; y también D.J.Billick y W.A.Dobrian, *Bibliografía selectiva y comentada de estudios becquerianos, 1960-80*, en *Hispania*, LXIX, 1986, pp.278-302. P.Izquierdo, en su ed. de las *Leyendas* que citamos en la nota 2, apunta el dato de que de los trescientos estudios de la bibliografía de Benítez, "tan sólo una cantidad cercana a la veintena se halla dedicada a las *Leyendas*", pp. 25 y 26.

2. Teníamos presente el libro de A.Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, que se refiere a Bécquer concretamente en el capítulo titulado *La literatura maravillosa hispánica en el siglo XIX,* pp. 27 a 149 de las 272 que tiene el libro; también del mismo autor el titulado *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, 445 pp.: las páginas 170-74 de este libro se refieren a la leyenda *Los ojos verdes* de Bécquer; asimismo, la ed. de las *Leyendas* de Bécquer de P.Izquierdo, Cátedra, 1986, con una introd. de 101 pp.; y la de *Rimas y Leyendas* becquerianas de E.Rull, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, con una introd. de 87 pp., de las que se dedican a las *Leyendas* de la 59 a la 78; contamos con el amplio y reciente estudio de R.P.Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus, 1989, 220 pp.; y añadimos el de R.Pageard, *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa, 1990, concretamente los núms. 35, 47, 49, 51 y 53. Habría que referirse también a un buen número de artículos publicados en diversas revistas, y algunos de ellos figuran en la *Bibliografía becqueriana* de J.C.Ara y M.A.Naval, publicada en *El Gnomo*, 1 (1992), pp.111-125, y en especial al de S.Ruiz Baños, "La realidad del mundo fantástico: romanticismo en las *Leyendas* de G.A.Bécquer", en *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo*", Zaragoza, 1992, pp.377-396.

3. Véase, por ejemplo, A.Berenguer Carisomo, *La prosa de Bécquer*, 2.ed. corregida y aumentada, Univ. de Sevilla, 1974, 144 pp., concretamente de la 2 a la 5. Para las fuentes, véase C.Gallagher, "The predecessors of Bécquer in the Fantastic Tale", en *College Bulletin*, Louisiana College, VI (1949), 31 pp.

4. Véase R.P.Sebold, *op.cit*., el "Prefacio", en especial de la p.12 a la 15, y el cap. I, pp.17, 18 y ss., donde el autor expone con clara concisión *La poética fantástica becqueriana*, presente en las *Leyendas* a partir de las afirmaciones de Bécquer en las *Cartas literarias a una mujer*, II, "cuando siento, no escribo...", y en la III de las cartas *Desde mi celda*, "en esos instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda a la inteligencia...", y señala con precisión cómo la procedencia de la descripción del proceso a que Bécquer se refiere está en Locke, independientemente de la mas que probable influencia en Bécquer de otros filósofos sensistas, p.e., y sobre todo Condillac, y cómo luego se desarrolla a través de los románticos. Véase también de esta misma obra la p.116. Leonardo Romero, por su parte, en su interesante ponencia *Bécquer, fantasía e imaginación*, presentada en el Congreso sobre *Los Bécquer y el Moncayo*, Tarazona-Veruela, 1990 (*Actas* ya cit., 1992, pp.169-89), cita a Addison "que repite a Locke y entra en relación con la teoría de Hume", en la descripción del mismo proceso, y pone este pensamiento de los empiristas ingleses como expresión moderna de una larga discusión sobre el concepto de imaginación que se remonta al mismo Platón, y que continuará a través de Coleridge y Wordsworth y demás románticos. Yo mismo también me esfuerzo, en las mismas *Actas* del Congreso de Tarazona-Veruela, pp.153 y ss., por hacer ver cómo este sentimiento psicológico y relativo de

Bécquer, más propio de observador, poeta, y crítico que de filósofo, pasa a través de los románticos, sobre todo alemanes como Novalis, Carus, Schelling, etc., y aplicado en particular a la concepción del arte, avanzará por el intimismo posromántico hasta el concepto de vivencia, que poco después de morir Bécquer va a definir y explicar Dilthey, cuya obra *Das Erlebnis und die Dichtung* recoge artículos de los años que van de 1865 a 1877. Sobre estos mismos y otros conceptos, véase G.Pujalá, "Bécquer y la imaginación creativa: sus aspectos filosóficos", en *El Gnomo*, I (1992), pp.69-73.

5. Cada editor y cada crítico aplica criterios, no siempre uniformes, para determinar cuáles de los relatos de Bécquer son leyendas y cuáles no. La ed. de Aguilar (Madrid, 1969) designa como leyendas dieciocho, de las que hay que eliminar *La voz del silencio* por apócrifa, tal como lo mostró R.Montesinos en su art. "Adiós a Elisa Guillén" (*Insula*, 289, 1970). Sobre estas diecisiete, unos autores añaden, otros quitan. E.Rull y P.Izquierdo, en sus respectivas eds. cits., incluyen esas mismas diecisiete leyendas. R.Benítez, en cambio, en la suya (*Leyendas, apólogos y otros relatos*, Barcelona, Labor, 1974), con introd. que va de la p.7 a la 53), excluye de las leyendas *La creación* y la incluye como apólogo, si bien Bécquer la subtituló "poema indio", y debería haber excluído también *La voz del silencio*, por apócrifa, como hemos dicho antes, con lo cual quedaría tan sólo un número total de dieciséis. En cuanto a Sebold, *op.cit*., pp.20-1, como persigue una determinación más restringida, es decir, la de las leyendas de carácter específicamente fantástico, da sus razones para excluir cuatro de las dieciocho primeras, o sea *La voz del silencio, El rayo de luna. El caudillo de las manos rojas* y *La creación*, y se queda tan sólo con catorce.

6. En cuanto a la calificación de *El gnomo* y *La corza blanca* como "dos auténticos cuentos de hadas", véase, por ejemplo, R.Benítez en la introd. a su ed. ya citada, p.27 y E. Rull, ed. tambien cit., p.6. Benítez se da cuenta de cómo Bécquer transforma este cuento de hadas de *La corza blanca* en leyenda lírica, y esa es la dirección en la que yo también apunto. Véase también R.Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971, p.145, donde vuelve a afirmar lo mismo. Ya había unido entre sí estas tres leyendas y con *La corza blanca* M.G.Viñó en *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1970, p.204, que considera estas cuatro leyendas "como las cuatro piezas fundamentales de la obra narrativa del autor". Se trata de las cuatro leyendas que citamos en la nota siguiente.

7. Véase E.Rull, *op.cit*., p.65. Las fechas de publicación de estas leyendas del grupo 3 pertenecen a un momento particularmente importante en la vida de Gustavo, que se extiende por dos años después de su casamiento: *Los ojos verdes* (*El Contemporáneo*, 15 de Diciembre de 1861), *El rayo de luna* (*El Contemporáneo*, 12 y 13 de Febrero de 1862), *El gnomo* (*La América*, 12 de Enero de 1863), *La corza blanca* (*La América*, 27 de Junio de 1863).

8. Véase Sebold, *op.cit*., pp.19-21, 189 y otras; y A.Risco, *Literatura*...cit., pp.31, 52, 67, 75 y 125.

9. Véase Risco, *ibidem*, pp.34 y 35.

10. Véase Risco, *ibidem*, pp.40-43.

11. Sobre la confusión y distinción de lo real y lo fantástico en *La corza blanca*, como en otros relatos semejantes, lo mismo que sobre el modo en que Bécquer trata de romper o difuminar la barrera entre lo natural y lo sobrenatural, dos mundos presentes a la vez ante los ojos de Garcés, joven que "se sentía dispuesto a ver en cuanto le rodeaba algo de sobrenatural y maravilloso...", véase Sebold, *op.cit*., pp.30-31: "¿Cuál es ya la más objetiva de las dos realidades? ¿En cuál hay mayor motivo de creer?". Véase también S.Ruiz Baños, art.cit., pp.392-93.

12. Véase E.Rull, *op.cit*., p.67 y A.Berenguer Carisomo, *op.cit*., pp.40 y ss. Sin embargo, Bécquer, al situar *La corza blanca* en la Edad Media, se ve obligado a llenarla de alusiones cristianas, la mayoría propias de la religiosidad popular: así, por ejemplo, las hace a Dios y a la Virgen del Romeral, a Palestina, al Viernes Santo, a San Bartolomé, a San Huberto, al abad de Munilla, etc. Ya habrá ocasión de hablar de ellas con más detalle.

13. Véase A.Berenguer Carisomo, *op.cit*., p.25 y P.Izquierdo, *op.cit*., p.36, así como la bibliografía sobre Bécquer y el Moncayo que allí se cita en nota. Véase también la ponencia de E.L.King, "El Moncayo de las leyendas" en las *Actas* cit., pp.126-27.

14. Véase M.García Viñó, "Los escenarios de las leyendas becquerianas", en RFE, tomo III (1969), Madrid, 1971, pp.344-46. Véase también P.Izquierdo, *op.cit*., p.37. Recuérdese, por último, aquel pasaje de la leyenda Los *ojos verdes* que dice así: "Todo allí es grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre" (*O.C*., p.137).

15. Véase W. Woolsey, "La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer", en *Hispania*, t.XLVII, 1964, pp.277-81. A.D.Inglis, "The real and the imagined in Bécquer's *Leyendas*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), p.26.

16. Véase Sebold, *op.cit*., pp.30-1 y 115-28. Véase también J.L.Varela, "Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, p.194.

17. Véase R.Graves, *La diosa blanca*, Madrid, Alianza, 1986, t.I, p.64.

18. Véase R.Benítez, ed.cit., de las *Leyendas* de Bécquer, pp.16-21. Véase también del mismo autor, *Bécquer tradicionalista* cit., 1971, cap.IV; y R.P.Sebold, *op.cit*., pp.43-52 y 53 y ss. Véase también la abundante bibliografía existente sobre el cuento popular y el de hadas más en concreto. No nos

ocupamos ahora del cuento como género.
19. Véase A.H.Krappe, "Sur le conte *La corza blanca* de G.A.Bécquer", en *Bulletin Hispanique*, t.XLII (1940), pp.237-40.
20. Véase G.Doncieux, *Le Romancero populaire de la France*, París, 1904, pp.235-37, cit. por Krappe, art. cit., p.238.
21. Véase R.Benítez, *Bécquer tradicionalista* cit., cap.VI y p.140.
22. Véase H.V.Velten, "Le conte de *La fille biche* dans le folklore français", en *Romania*, LVI (1930), pp.282-88.
23. Véase R.Benítez, *ibidem*, pp.140-1.
24. Véase Benítez, *ibidem*. Véase también S.Ruiz Baños, art.cit., p.386, donde recoge un posible influjo sobre *La corza blanca* del "Kumará Sambava" del poeta lírico indio Kalidasa (s.V d.C.).
25. Véase Benítez, *ibidem*, p.141-44.
26. Véase Benítez, *ibidem*, p.144.
27. Véase Benítez, *ibidem*, p.144 y ss. Véase Bécquer, "Proyectos literarios" (*O.C.* cit.), p.1232. Mme. D'Aulnoy publica en 1697 sus *Contes des fées*, el mismo año en que se publican también los de Perrault, y en 1698 sus *Contes nouveux ou Les Fées à la mode*, tres vols. publicados chez Barbin. En 1785 aparece al mismo tiempo en Amsterdan y en Ginebra *Le cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, que incluye una gran cantidad de cuentos de hadas en 41 vols.: los de Mme. D'Aulnoy están incluidos en el tomo III. Según J.F.Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, México, 1955, p.197, existe traducción al español, hecha en 1852 (Ver también Benítez, *ibidem*, p.145, nota). Actualmente existen dos versiones en español: la de C.Bravo-Villasante, Barcelona, 1979; y la de E.Calatayud, Madrid, Siruela, 1991, en la que el cuento titulado *La cierva del bosque* aparece en las pp.139-70. Va precedida de un breve y erudito prólogo de L.A.de Cuenca donde figuran estos y otros datos interesantes.
28. Véase Benítez, *ibidem*, pp.144-5.
29. Véase *Los Lais de María de Francia*, ed. de L.A.de Cuenca, Madrid, Siruela, 1987, pp.6 y 7. Más adelante, no deja de ser curioso ver cómo el mismo Guigemar resume su historia a la dama que le acoge y de la cual se enamora perdidamente: "-Señora, ello no importa. Pero si os place que yo os diga la verdad, os la diré sin ocultar nada. Soy de Bretaña la Menor. Hoy mismo fui a cazar a un bosque. Herí a una cierva blanca y la saeta se volvió contra mí: me ha herido en el muslo con tal fuerza que cuido no recuperar jamás la salud. La cierva se quejaba y hablo: mucho me maldijo y aseguró que no obtendría curación si no fuera por el amor de una doncella, pero no sé dónde encontrarla. En cuanto oí su predicción, salí a toda prisa de la floresta." (*Ibidem*, p.10).
30. Véase S.Ruiz, art. cit., p.387. Compárese esto con lo que decimos más arriba.
31. Véase Bécquer, *O.C.* cit., p.258.
32. Véase *Introducción* a *Los Lais*... cit., p.X. Aquí mismo L.A. de Cuenca añade todavía: "Esta maravillosa armoricana, siempre inconclusa, imprecisa y fantástica, tan arraigada en las más oscuras creencias de los hombres que sobrevive a todo intento de racionalización, va a transtornar el orden épico imperante en Europa, feminizando la literatura y sumergiéndola en el mar de los mitos sagrados más añejos. Por más que el poeta y el lector del s.XII, como dice el penetrante Pierre-Yves Badel, no perciben el origen religioso pagano de los temas bretones. Y así, sobre el terreno maravilloso de la fantasía céltica, el escritor impone su visión caballeresca y cortés de la sociedad y el amor" (*ibidem*, pp.X-XI).
33. Véase Benítez, *ibidem*, p.145.
34. Véase Krappe, art. cit., p.239, que a su vez cita a Doncieux, art. cit., y a Partenio de Nicea, poeta griego del siglo I a.C., en su compilación de *Infortunios amorosos*, cap.X.
35. Véase Krappe, art.cit.
36. Véase Velten, art.cit. por Krappe. El mito de *Calisto* se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, libro II, vv.401-530 y el de *Acteón* en la misma obra, libro III, vv.131-250. Al mito de Calisto nos referimos más abajo en la nota 37. En cuanto al de Acteón: éste, convertido en ciervo por Diana, muere despedazado por los perros de la diosa, como castigo por haberla visto desnuda. Para la relación de este mito de Acteón con *La corza blanca*, así como otros aspectos de esta leyenda de Bécquer, véase García Viñó, *Mundo*...cit., pp.205-15. García Viñó relaciona también el mito de Acteón con la leyenda *El gnomo*, y con la de *Los ojos verdes* lo relaciona Sebold, *op.cit*., p.189.
37. Véase el mito de Céfalo y Procris asimismo en las *Metamorfosis* de Ovidio, libro VII, vv.796-862. A diferencia de Céfalo, Garcés parece permanecer estático y horrorizado ante la sangre que mana de la herida de Constanza.
38. De la abundante bibliografía sobre los mitos, puede verse para la referencia que aquí hacemos, G.S.Kirk, *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral, 1973, caps. I, V y VI. G.Dorfles, *Estética del mito*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1967, caps. I y II que tratan del mito en Vico y Schelling; y G.Gusdorf, *Mithe et Metaphysique*, París, Flammarion, 1953, la primera parte. Sobre el héroe y su misión, véase J.C.Cooper, *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*, Málaga, Sirio, 1986, cap.5: "El héroe, la heroína y el andrógino"; también F.Savater, *La tarea del héroe*,

cap.VIII: "Esplendor y tarea del héroe", y L.A. de Cuenca, *El héroe y sus máscaras*, Mondadori, 1991, caps.: "El héroe y sus máscaras" y "Mitología griega y condición humana". Por último, para las metamorfosis y su clasificación, véase F.A.Giraud, *La phable de Daphne*, Ginebra, Droz, 1969, pp.19-22.

39. Véase el mito de *Calisto*, en las *Metamorfosis* de Ovidio, II, vv.401-530, según hemos ya citado más arriba. Bécquer incorpora a *La corza blanca* una escena de baño de ninfas, y de ello hablamos en un art. que publicaremos próximamente.

40. Sobre el sentido y efecto de la truculencia y los descuartizamientos, véase J.C.Cooper, *op.cit.*, pp.156-60; Krappe, art.cit., p.238, que cita a A.I.Arwidsson, *Svenka Fornsanger*, Stockholm, 1834-1842, núm.136.

EL Gnomo **2 (1993)**

LA PIPA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER Y LA POÉTICA DE LA DESMATERIALIZACION FEMENINA

Fernando R. de la Flor

> "Julia Espín y Pérez Colbrandt tiene importancia histórica por haber sido la musa de Gustavo Adolfo Bécquer, quien, no obstante, no quiso escribir su nombre en sus rimas. El poeta rehusó ser presentado a su amada ideal, pues sólo buscaba una idealidad que le estimulase en su vida de cisne melancólico, una sombre que fuera siempre delante de él, como el rayo de luna ante los pasos de manrique, el héroe de su leyenda.
>
> (*Enciclopedia Universal Espasa Calpe*)

[0] Convendría tal vez comenzar explicando qué rara conexión puede unir la primera cláusula del título elegido (*La pipa de Gustavo Adolfo*) con la segunda (*Bécquer y la poética de la desmaterialización femenina*), de modo que, en una misma secuencia lógica, arropadas por un mismo discurso, pudieramos instalar a la pipa y a la mujer en lo que es su ausencia, su estado "desmaterializado" o, más claramente, pudiéramos unir con alguna suerte de relación a la pipa con la pluma y al humo con el hada (pues, en cierto modo, es ésta la figura que perfila el texto becqueriano).

Para empezar, diré que, en efecto, todo surge de una consideración acerca de la pipa de Gustavo Adolfo, como metáfora atrevida de lo que fue su trabajo en el campo imaginario. La idea germinal de mi reflexión nace de modo natural de una consideración sobre el humo, o, más precisamente, sobre las calidades hipnóticas que alcanzan sus figuraciones en el espacio íntimo del hombre.

Señalaré enseguida que el humo, particularmente el de la pipa -pero no hay dificultad en hacerlo extensible al cigarrillo-, ha condensado tradicionalmente con su modo efímero de ser los ensueños masculinos: "J'enlace et je berce son áme / Dans le réseau mobile et bleu / Qui monte de ma bouche en feu / Et je roule un puissant dictame / Qui charme son coeur et guérit / De ses fatigues son esprit" ("Yo abrazo y arrullo su alma / en la red azul y cambiante / que mi boca ardiente sube / ofreciéndole un fuerte bálsamo / que encanta su pecho"), escribía Baudelaire en sus *Flores del mal*[1].

En las sociedades antiguas que descubrían el tabaco, no pareció ser ciertamente uno de sus menores encantos aquel que permitía extraer del consumo de su propia incandescencia y del paso a una condición más sutil, unas figuraciones, unas formas que, a menudo, y desciendo con ello bruscamente al tema real que ahora nos interesa, adoptaban la morfología femenina: "Cendal flotante de leve bruma /.../ eso eres tú"[2], escribía Bécquer acogiéndose a esa metáfora que identifica el cuerpo inconsútil de la amada con la condición del vapor, del humo de la niebla[3]. En el humo, en efecto, está entonces escrito el deseo, el humo caligarfía el cuerpo amado, el cuerpo fantaseado[4].

Gustavo Adolfo Bécquer era -lo habrán adivinado- fumador de pipa. Él mismo, con una complacencia narcisística, se autorretrata en numerosas ocasiones como fumador de pipa. En torno a estos dibujos suyos gravita siempre una atmósfera opiácea -el opio es, después de todo, sólo el hermano mayor y oscuro del tabaco-, y hasta cuando Bécquer pinta nubes, puede decirse que pinta, y no sólo metafóricamente, una suerte de humo: el signo más claro de la combustión rápida de un espíritu, pero también de un cuerpo[5].

Uno singularmente de entre sus muchos retratos de fumador nos llama la atención, pues en él se contiene una presencia singular, hecha con la materia modelada de los sueños. En efecto, en el autorretrato del extraño álbum *Les morts pour rire* que Bécquer al parecer hizo llegar a Julia Espín en un momento indeterminado de sus relaciones, el poeta se ve a sí mismo en la postura que designa la melancolía, mientras que en la atmósfera abstracta de su pipa semicaída del brazo una humarada perfila la forma de un cuerpo femenino[6].

Elegimos este dibujo como emblema de nuestra reflexión pues, ciertamente, él condensa, al modo en que lo hacen las metáforas, las polaridades que queremos establecer[7]. El trazo gráfico, en este caso el dibujo becqueriano, sitúa la geografía del deseo; sitúa al hombre y también -pero en otra esfera (en una esfera en cierto modo astral)- a la mujer, respecto a él. El dibujo mide la distancia que va de lo real a lo imaginario: cartografía, podríamos decir, ese ámbito donde todo se prepara para la emergencia de esa mujer sin cuerpo, más directamente: sin sexo, que abunda en el texto becqueriano. "Tú, sombra aérea, que cuantas veces / voy a tocarte te desvaneces...", leemos en la rima XV.

[1] Pero no nos apresuremos a convocar aquí ya la presencia siempre esquiva del femenino que en las *Rimas* se expresa, sino, más bien, las condiciones que la van insinuando en el fondo de la obra becqueriana, en el fondo, por qué no también, de la vida de Bécquer, prototipo, según dicen, del hombre dedicado por entero a Venus, aun cuando esta venus haya sido para él una venus letal, una Venus Morpho, como la denominaban los latinos.

El hada se sitúa así en un largo camino de ascesis, está ya al final de esa operación masculina por excelencia que consiste en elevar lo femenino a su categoría de fantasma[8]; en sublimar un cuerpo deseado, para trascender así la obligatoria relación infeliz con él, lo que es su contacto mortífero. Y es que el hada, como el ángel de Rilke, es sólo el primer paso, la primera presencia que lo humano halla en su camino de encuentro con lo terrible[9].

Si por un momento nos referimos a la biografía del poeta, no podríamos dejar de señalar al paso que Bécquer mantuvo un contacto estrecho con una suerte de hadas desde los primeros momentos de su vida. En primer lugar, con las hadas que la hagiografía cristiana llama santas o llama también, en su quintaesencia, Vírgen o María[10]. Ha sido Pageard, uno de los mejores biógrafos de Bécquer, quien ha señalado el largo aprendizaje del poeta en el taller del pintor Cabral Bejarano y la admiración -y la devoción presuponemos- de Bécquer por las Vírgenes de Murillo, que, para no faltarles nada de la condición de hada, hasta se adornan con las estrellas que es el atributo astrológico más decantado en éstas[11].

La virginidad como atributo central de la femineidad, mágica o no, está desde luego

en el centro de preocupaciones a las que Bécquer consagra su escritura[12]. Por ejemplo: elocuente por la emergencia en él de ese "ángel violado" (la mujer) del que habla Baudelaire, es el texto fragmentario conocido como *La plegaria y la corona*[13], que podemos considerar en su, por lo demás, mala factura, un poema inaugural en la trayectoria del poeta consagrado a la virginidad. Bécquer no abandonaría ya nunca lo que podríamos llamar el secreto culto marial, en cuyo centro hay que situar la figura central de la virginidad; virginidad de la que el poeta era oficiante y cuya invocación exaltada retorna con fuerza periódicamente a su obra, por ejemplo en la Carta IX de las de *Desde mi celda*.[14]

En fin, son éstos escenarios vitales becquerianos donde la mujer comienza por ocupar un territorio imaginario, donde comienza ya a formularse una cierta desmaterialización de la instancia femenina, sobre todo un cierto olvido de su sexo, lo que acerca a ésta a su condición idealizada a-corpórea o extra-corpórea, y lo que nos acerca ya a nosotros a ese dominio de intangibilidad que perseguimos[15].

[2] Esta instancia, fatigosamente construida por Bécquer, es siempre la mujer menos su cuerpo, el amor menos su culminación física, y se encuentra insinuada en el fondo de ese escenario que son las *Rimas*, donde se exhibe ese objeto amoroso. Estos textos, que la tradición ha consagrado como quintaesencia de la poesía amorosa de los últimos siglos en España, están presididos -y es lo que a nosotros nos interesa aquí de ellos- por la construcción de una teoría del objeto femenino; expresan el imaginario femenino del masculino radical que en la escritura se inscribe. Crean o han creado así un espacio erotológico *sui generis*, sobre cuyo concepto creemos que no han reflexionado seriamente todavía los críticos que vienen abordando esta obra, ciertamente, pese a todo, menor de la literatura europea[16].

Porque puestos ya en el centro mismo de nuestras preocupaciones actuales, no podemos dejar de percibir la ablación, la abrasión casi que estos textos nos ofrecen con respecto al cuerpo femenino. Su condición carnal parece haber sido volatizada en el acto mismo de escribirla: escritura del ideal, nos dicen los analistas cursis: más bien ideal de una escritura que irrealiza el cuerpo probablemente asustada de sufrir sus contingencias[17]. Este cuerpo burlado de la mujer, dado en su misma ausencia, custodiado y sellado por una aspiración de intangibilidad para la cual tocar las cosas significa violarlas, es el que se ofrece a nuestra consideración encerrado en las rimas: "Soy incorpórea, soy intangible" -nos dice la voz femenina de la Rima XI- "No puedo amarte" - y le contesta la voz masculina: "¡oh, ven, ven tú!"[18].

Por estos versos, según ha sido señalado, circulan todos los fluidos y efluvios que obedecen al dictado del amor y que provienen, por decirlo así, del "espíritu"; pero no podemos dejar de percibir por nuestra sensibilidad moderna que falta en cambio el principal de ellos, aquel que funda a todos los demás y luego los hace culminar: por las rimas ciertamente no circula el semen, y esta no es la menor de las relaciones que acercan el objeto amoroso de las rimas a lo que podríamos llamar "hadas", quienes, no hace falta decirlo, tampoco parecen haberse alimentado nunca de esta emisión que es la columna vertebral de la vida[19].

El cadáver, la mujer de piedra, la fantasma, el fetiche femenino (su cuerpo troceado, tal vez su "mano de nieve") y otras configuraciones fragmentarias y parciales, emergen del seno de las rimas dibujando los dominios desmaterializados de la quimera: es decir, de aquello que no puede ser poseído por el hombre[20], de "la mujer que nada dice a los sentidos" (Espronceda). Pues si, en efecto, en aquellas -en las *Rima*s- falta en todo esa condición sobrenatural, ese poder que da su nombre y crea lo más específico que hay en la instancia

fantástica, no podemos decir que en estos versos esté por otra parte la mujer, sino sólo su condición enajenada, su sublimación, la fuente misma entonces de donde el hada o la quimera nace; es decir, de la ausencia misma del hecho de la mujer. De la volatización de su papel sexual en la escena real[21].

Puede ser así, por este camino, que la mujer becqueriana sea lo femenino en su nada: "encanto de una nada bellamente ataviada", como de nuevo escribía Baudelaire, quien, por cierto, en este sentido describe el camino inverso, dirigiéndose nunca a la "superwoman"; sí, en cambio, a la inframujer; no al ángel o al hada, sino a la condición bestial de la carne: a la prostituta, a la vieja borracha y libidinosa, a la negra sifilítica sin alma que era Jane Duval. De todo ello parece apartarse francamente nuestro Bécquer[22], al menos, desde luego, en lo que se refiere a su producción escrita conocida.

En todas estas circunstancias que afectan a la historia de la poesía europea, lo que está en juego en la escena lírica es la definición misma de lo que era el deseo masculino (o al menos la retórica de su expresión) en el albor del capitalismo[23]. Está en juego, a lo que parece, la nueva disposición del deseo (masculino) y del objeto siempre (femenino) hacia 1850. Momento crucial éste, por cuanto es el momento en que de verdad debemos hacer arrancar el mundo moderno, creado a partir de la segunda revolución industrial. Se trata también del tiempo en que unos hombres, unos escritores, y sólo algunas escasas mujeres, tratan de configurar el nuevo orden amoroso o, en términos más modestos, la nueva lengua en que el amor deba expresarse[24].

[3] Reflexionemos todavía sobre una realidad fundante: la de que hacia 1850, 1860, el universo femenino pierde, en la civilización occidental, su aura. La imagen seráfica, la imagen, al menos tradicionalmente opaca, oscura, incognoscible de la mujer, se ve destruida y alterada por todas partes en el texto moderno por las condiciones nuevas que le impone el mundo moderno[25]. Y he aquí que, a pesar de estas modificaciones, la mujer, sin embargo, conserva su pujanza, su misterio, su magia indeterminada, su aura, todavía en ese monumento arqueológico que son las *Rimas*.

Un dibujo satírico de 1857, el año en que se publicó *Madame Bovary*, representa a Flaubert vestido de cirujano sumergiendo sus manos ensangrentadas en el cuerpo exánime de su heroína. ¡Qué lejos este dibujo carnicero de la imagen de la inmaterialidad en la que Bécquer trabajaba aquellos mismos años! ¡Qué lejos de la mujer espiritualizada, también, esos primeros esqueletos femeninos (y una consideración incidental, desde el punto de vista fisiológico: el hada es la mujer menos su esqueleto) que por primera vez aparecieron dibujados en láminas de París[26]!, y ¡qué lejos, también, de las primeras fotografías de la alteridad femenina: fotografías de las histéricas, de las menopáusicas paroxísticas, de las mongólicas de los hospitales para locos de Europa![27] Fotografía, en todo caso, de la mujer ya sin su aura, que hace exclamar melancólicamente a un costumbrista coetáneo de Bécquer: "Nadie se escapa de ser retratado y vendido"[28].

Bécquer es por ello la figura opuesta a todo aquel célebre Charcot, que por aquellos años funda en la Salpetriere una gigantesca máquina científica de análisis del fenómeno femenino, y cuyas conclusiones se ven expuestas públicamente en los reportajes sensacionalistas de la prensa de la época. Y es que, para emplear algunos términos foucaultianos, no hay en Bécquer "voluntad alguna de un saber sobre la carne", y eso le distingue del común de sus contemporáneos.

El capitalismo, incluso más en su faceta científica de análisis de la realidad productiva, pone, en efecto, en circulación el cuerpo femenino; recluta sobre todo para el trabajo de la fábrica y de la empresa a la mujer: esa fuerza que había permanecido oscura, sepultada en el

área de la domesticidad y, digámoslo también, guardada en una habitación nupcial sellada (como escribía Flaubert) en algunos corazones masculinos. Lo propio del capitalismo naciente es arrebatar súbitamente su aura a la mujer, arrojándola a la escena de lo social, convirtiéndola, sobre todo, en mercancía, espectacularizando su cuerpo a través del crecimiento fabuloso que en esos mismos años experimenta la prostitución[29].

Quizá valiera la pena detenernos por un momento en esta figura de la prostituta, y ello porque constituye para nosotros aquí el parámetro opuesto al tratamiento que lo femenino recibe en el sistema erotológico que pretendemos descubrir en las *Rimas*. Aquella es mercancía humanizada, mientras esta última alcanza en el texto becqueriano el tratamiento de un resto de real vuelto deshumanizado.

Los polos en que se mueve esta tensión no son homólogos dentro de una obra como la que analizamos, atenta siempre a primar a la mujer fantasmática y a tachar o a silenciar a la prostituta. De hecho sorprende que esta última figura de lo femenino que puebla la lírica europea de la segunda mitad del siglo, sólo aparezca levemente aludida en dos ocasiones en las *Rimas*[30]. Pero su virtual desaparición en las *Rimas* no hace sino dibujar con su silencio en lo imaginario lo que fue en la realidad la presencia ominosa de esa gran prostituta secreta que fue Casta Esteban, la esposa de Bécquer.

Luego volveremos a Casta Esteban por un momento, pero antes tal vez convendría decir cómo, en términos generales, la mujer pasa a mediados del siglo XIX de tener un sexo sobre el que todo se desconoce a resultar ser el animal hipersexualizado por excelencia. La mujer es clasificada como el objeto más propio de la recientemente fundada *Psychopathia Sexualis*, que es, por cierto, el título y el objeto de la obra de Heinrich Kaan que en 1846 hace entrar al cuerpo femenino en el campo de la patología de lo sexual.

En su texto fundacional, Bécquer, recordémoslo porque es preciso confrontarlo con la ciencia de su momento, preserva el cuerpo femenino de toda la maquinaria indagatoria que supone la *sciencia sexualis*. Prefiere olvidar, o quizá no desea llegar a conocer, lo que por entonces la sicología, la ginecología naciente, comenzaba a descubrir sobre el mecanismo libidinal de la mujer. Sucede que la segunda mitad del siglo XIX conoce el deslizamiento de estos problemas desde la clínica al espacio de ficción de la poesía o, más frecuentemente, de la novela. De hecho, del año 1869 es la aparición de esa figura nuclear de la sexualidad femenina insaciable que fue la *Fosca*, la novela de Hugo Tarchetti, que pone en pie por vez primera la idea de que pueda existir un vampirismo que la mujer realiza sobre el mundo del hombre[31]. *Fosca* es una exploración más de las muchas que se realizan por las fronteras de la psique femenina y es en ese sentido que la obra de Bécquer, cronológicamente pareja a la de Tarchetti, juega sobre este cuadro complejo. La mujer descorporeizada de las *Rimas* no es más que la antípoda exacta para la histeria sexual que emblematiza el personaje Fosca. Al cuerpo enfermo de pasión erótica de esta *última*, se le opone el cuerpo inconsútil, evanescente, de la casi hada becqueriana.

Y es que un vértigo nuevo poco estudiado afecta al estamento femenino en los comienzos mismos del mundo moderno. Su emergencia pujante se lleva a cabo a costa del secreto tradicional en el que se ha movido la femineidad y su misterio antiguo. Entra en retroceso con ello y para siempre el secreto numinoso que encarna en lo femenino. Donde amanece la burguesa, se extingue una inaccesibilidad tradicional (de la que Bécquer es cantor infatigable). Todo en orden a comenzar ese proceso de exhibición imparable del cuerpo femenino en el mundo de la moda, de las galerías comerciales techadas, también primer lugar donde la mujer, históricamente, se ha expuesto a los ojos de todos[32], en conexión simbólica con la exhibición de las nuevas mercancias. Hasta es trascendental bajo este punto de vista,

como ha escrito G.Simmel, la llegada de los transportes urbanos, porque supone también la espectacularización de los cuerpos (sobre todo del femenino) y, sobre todo, un nuevo modo de "mirar" (puesto que en los nuevos medios de locomoción, por vez primera, las personas se miran sin hablarse)[33].

Frente a esta mujer nueva que se impone en todos los registros, tanto los del imaginario como los de la realidad, sólo unos pocos escritores exiliados psicológicamente de su tiempo mantienen una visión de la mujer al modo desmaterializado, es decir, la mujer, menos su tiempo, menos su modernidad (ya que la "desmaterialización" de la que hablamos afecta tanto al cuerpo como a su circunstancia), menos, también, sobre todo, su cuerpo pasional. Bécquer, como veremos, es uno de estos escritores pero es a la vez el más representativo de entre esos nostálgicos de una belleza sin sexo, de una idea sin carne. En esta función que cumple su poesía, ésta jamás dará cuenta del rol del maquillaje, del artificio de la moda, de las mecánicas corporales, atenta sólo como siempre está a describir un "grado cero" de ese mismo cuerpo femenino, sin diálogo alguno con la cultura burguesa y capitalista de su tiempo[34].

Esta operación que ostenta claramente una raíz conservadora, que puede parecer o pasar por ser evidentemente antimoderna, y que se opone frontalmente al tratamiento que de la mujer estaba realizando entonces la poesía de vanguardia, mantiene hoy sin embargo para nosotros un sorpresivo valor, que espero saber enunciar con alguna claridad: resulta que Bécquer, con esta invocación extemporánea que él hace a una instancia desmaterializada, escapa de una sexualidad reglada burguesa, centrada en la normalidad, en la reproducción, en el no derroche[35]. Hay una frase de Casta Esteban que resume esto a la perfección, cuando confesaba que en su casa se producía un "exceso de poesía y una escasez de cocido"[36].

Sabemos hoy que Bécquer desordenó este dispositivo del amor burgués: lo desordenó contrayendo su sífilis[37], lo desordenó con un matrimonio desigual[38], arrastrando el estigma de la infidelidad conyugal, matrimoniando con una criada, que se revelará más tarde casi como una prostituta -Casta Esteban- entregada a los bandoleros como "el Rubio", y que acaba sus días en un hospital de enfermedades venéreas[39]. Bécquer no matrimonió con eso que en la época victoriana (pero nosotros debemos decir: en la sociedad isabelina) se llamó el *Angel de la Casa*[40]; más bien convirtió el tranquilo espacio doméstico en el que soñaban sus contemporáneos en un territorio luciferino. Bécquer conculcó también la legalidad erótica burguesa con sus dibujos pornográficos, con su álbum de obscenidades indecibles, que es la primera colección conservada en España con esas características[41]. Burló, finalmente, el tabú con ese su seudónimo secreto -*Semen*- que encontró para todo el lado oscuro de su producción.

Pero no menos se rechaza un orden burgués con estas acciones que empujan una vida y una obra hacia sus límites, que con la insistencia en su invocación al ámbito desmaterializado del misterio; con el gusto superfluo a la quimera improductiva, que aparta el cuerpo de su destino y de su producción. Ello nos abre al sentido nuevo que inaugura el viejo verso baudeleriano: "Me diste tu fango y lo transformé en oro". Fango que es el de las calles de la nueva ciudad industrial sobre el que la poesía ejerce su trabajo alquímico. Y ya sobre este mismo terreno, una última observación que puede hacer de Bécquer un contemporáneo nuestro en la búsqueda de un nuevo contrato, de un nuevo orden -o desorden- amoroso[42]: Bécquer, en diálogo con el hada, escapa siempre a la neurosis genital que es la marca del hombre bajo el capitalismo. Bécquer desatiende, al menos en su imaginario, ese contrato genital, ese imperativo reproductivo que parece que se le impuso en el dominio de lo real[43].

Desde una óptica "progresista" creo que pudiera decirse que en las *Rimas* de Bécquer

toma forma un impulso burgués, victoriano, relativo a la confiscación del sexo, tendente a elaborar un silencio en torno a él, pero quizá desde una perspectiva más sutil, comenzamos por el contrario a intuir hoy que Bécquer rechaza en su colección la locuacidad que comienza a producirse en torno al mundo de la mujer, lucha por preservar el aura que de la misma se escapa (y ya para siempre), la desmaterializa y refugia su naturaleza perseguida en esa extraña figura que a todos los efectos es *la fantasma*[44].

Mientras los poetas auténticamente modernos de su tiempo, realizaban *flaneando* ("flaneur"), con el galicismo que se empleaba entonces, su peculiar botánica femenina de asfalto, es decir, reclutando de su paseo por las calles el botín de sus Jane, de sus Leonores..., Bécquer *flanea* también en sus rimas, sólo que no lo hace en la dimensión del espacio de la ciudad nueva creada por el capital, que pudiera haber sido para él Madrid, sino que prefiere un paseo por el tiempo (más si ese tiempo ha sido detenido y represado en una ciudad que, como Toledo, era todavía tridentina hacia la mitad del siglo XIX), donde cosecha su mujer quimérica, su presa fantasmal, intuyendo sólo las mágicas cualidades de su presencia de hada. En un sentido muy estricto, esta operación revela la oposición de Bécquer a doblegarse ante las condiciones "modernas", ante un modo de percepción "desengañado" que es el de sus contemporáneos. Bécquer desde luego no podría subscribir la desoladora descripción que abre emblemáticamente la reflexión de Espronceda en el *Canto a Teresa*: "Mujer nada más y lodo inmundo"[45].

Este botín que conforma el repertorio de objetos femeninos evocados por y en las *Rimas*, ostenta una naturaleza variada que no deja apenas decirse, haciendo ridículos los intentos de los analistas cuando han pretendido referir cada una de sus apariciones a un momento en la vida del poeta[46].

En primer lugar diríamos que toda evocación de la mujer en la superficie del texto adquiere el estatuto de una paradoja, por cuanto se trata siempre de un cuerpo perdido aún presente, o bien de un cuerpo presente que se da por perdido.

Pero si obramos en rigor tenemos que repetir que el cuerpo no existe de verdad en las *Rimas* (o existe, para emplear la expresión de Galdós: "la menor cantidad de cuerpo posible"), y es eso justamente lo que posibilita que estemos hablando aquí de Bécquer y de las figuras de la descorporalización femenina. El cuerpo sólo está insinuado, inscrito allí en sus procesos de contigüidad y metonimia. Quiero decir que, a menudo, en las *Rimas* sólo encontramos, como despojos de una magra cosecha corporal, los ojos -y adviértase que el ojo es la única parte de la carne que no es propiamente carne[47]-, la mano helada, también, que se espera, y pocas partes más, aunque alguna vez quedan reseñados unos labios de un *rouge* sobrenatural. Repito, escasa cosecha de corporalidad si se piensa que se produce por unos años en que Baudelaire por ejemplo -o Baudelaire: el ejemplo- describe minuciosamente los fluidos femeninos del amor, las venas que recorren la cara interna de los muslos, la vellosidad de la axila de la mujer amada[48].

Como sucede, por lo demás, con la aparición de las hadas y otras figuraciones del repertorio fantasmático, la presencia de la mujer en las *Rimas* es, podríamos decir, sólo un efecto de la luz, una sobreimpresión, diríamos una atmósfera: el hada, la mujer becqueriana también, es una concentración de luz, un "haz" (¡tan cerca fonéticamente de hada!), un rayo (que además hiere, como tantas veces escribiera[49]) o, tal vez y más propiamente: un "cuerpo astral"[50]: "La vi como la imagen / que en leve ensueño pasa / como rayo de luz tenue y difuso / que entre tinieblas nada (LXXIV)[51].

Las metáforas y las figuras referidas a la luz se encadenan como las cerezas sobre el fondo de las *Rimas*[52], de ellas surge ese sintagma expresivo de toda una concepción de lo

femenino que es "hija ardiente"[53], tan próximo, por lo demás, a ese otro "hijas del fuego" que empleo Nerval para su célebre colección de relatos del mismo título. La corporalidad opaca es trascendida aquí por medio de esta metáfora lumínica continua que una vez más nos une y acerca al universo de lo desmaterializado. Si, como decía Campoamor, en lo que constituye no sé si su mejor verso o su mejor aforismo, "el tacto aspira al cieno", la vista en Bécquer aspira siempre no al cieno, sino al cielo, pues se trata, tal vez, como escribe Gilles Deleuze, refiriéndose a la obra de Sacher-Masoch, de una escritura "que trata de abrirse a un ideal suspendido en el fantasma"[54].

Y es en este punto donde tal vez convendría recordar esa referencias biográfica becqueriana que nos lleva a los episodios de encuentro de Gustavo Adolfo y Julia Espín, ésta siempre emergiendo ante sus ojos al modo de las diosas (o de las hadas) suspendida en su balcón de la calle de la Flor Alta. Bécquer construirá muchas veces en sus poemas este doble plano espacial, donde el sujeto masculino aparece casi en éxtasis ante lo que podríamos denominar la *aparición* de su amada en la altura. No es una observación del todo banal o poco pertinente para lo que aquí tratamos ésta del balcón y su influencia en el imaginario del amor, quiero recordar que hay incluso un libro dedicado al asunto por Luigi Fiorentino[55].

[4] Pero hay también mejores maneras de inquirir lo que esa desmaterialización de lo femenino, lo que esa, digamos, presencia del hada y sus figuraciones, significa en la disposición de la escritura becqueriana. Conocemos al hada, al ideal femenino becqueriano sobre todo por la huella que deja en el yo poético masculino que la construye. Y en ese terreno cabe decir todavía alguna cosa y, sobre todo, dejarse iluminar por algunos hechos de la biografía de Bécquer apresuradamente pasados por alto.

Cabe decir, en primer lugar, con el sicoanálisis, que no ignoramos lo que la construcción de un ideal -y más si éste está construido sobre los materiales que presta el edificio singular de la carne y el sexo- significa. El ideal, el proceso de idealización, afecta por entero al objeto para el cual inaugura una sobreestimación infinita[56], pero afecta también al sujeto que se subestima en la tensión establecida. ¿Cómo no ver entonces en las rimas, en algunos episodios de esa biografía de Bécquer, tan singularmente infeliz, que a la idealización del objeto femenino sobreviene en la misma medida el destronamiento y la autodestitución en la estima del sujeto masculino? Eso, por doquier, está escrito en las *Rimas*, para quien quiera leerlo. Rechazo social, autopunición, masoquismo de la instancia masculina. Y no será a este respecto del todo impertinente señalar que la eclosión de la producción novelesca de Sacher-Masoch se produce por los mismo años en que Bécquer escribe sus *Rimas*.

Sucede que, en cierto modo, el hada exilia de la virilidad a aquel que la concibe. El hada extermina al hombre, lo rebaja infinitamente en la escala del ser[57]. Intuyendo esta figuración, haciéndola penetrar en el texto, éste ingresa en la constelación masoquista, definida por la denegación de la realidad, por una cierta suspensión en el estado de dolor, por la esperanza aplazada y por la concepción fetichista y parcial del objeto concebido como inalcanzable[58]. Bécquer juega así, y alternativemente en la obra o en la vida, el papel del eterno rechazado, del deseante, cornudo, llorón[59] pero también, y esto es muy significativo, el del sucio, el mugriento, el mendigo y el marginado.

Todos los testimonios biográficos recogidos de mujeres que le conocieron, insisten cruelmente en una u otra de esas categorías. "Bécquer era un hombre sucio" decía Julia Espín, el modelo mortal de sus inmortales versos[60]. Podríamos resumir de un modo que espero que no parezca atrevido o poco fundado que, en definitiva, la causa, pero también el efecto, de la creación de una presencia idealizada de lo femenino es siempre la melancolía, esa otra bilis, ese humor negro que segrega lo masculino frente a la blancura sobrenatural de la hembra

trascendida en diosa. Aceptemos, pues, en bruto para nuestro Bécquer y para el tema de que aquí tratamos esta observación de Carlos Gurméndez:

> "la melancolía aparece a consecuencia de una autoposesión fantasmagórica del objeto sexual perdido. Esta melancolía lleva inconscientemente al menosprecio, a la humillación de sí, hasta convertirse en odio contra el propio ser que la sufre"[61].

Este correlato obligatorio en toda emergencia de lo ideal en el seno de lo contingente[62] podría ser prolongado, empujado un poco más allá de lo que revela en una primera lectura de la, por tantos motivos, singular obra de Bécquer.

¿Podríamos acaso negar que la convocación de eso que hemos dado en llamar modo de ser del femenino desmaterializado en esta obra no revela patentemente también la existencia de una angustia pánica masculina ante el cuerpo sexuado de la mujer? ¿Podríamos ignorar que Bécquer está empeñado en un proceso complejo de sublimación de la experiencia en obra? Colocando el rol que juega el objeto en la escritura más allá de donde pueda ser alcanzado y poseído, el poeta hace de la imposesión, de la desposesión misma el centro semántico de su obra capital.

En todo caso, no podrá negarse a este respecto que, hijo de su tiempo, Bécquer revela alguna de sus incertidumbres que la crisis específica del orden sexual hace emerger a la superficie. No podemos ignorar así la realidad histórica de un tiempo en el que sabemos se produce la destrucción y deriva de las grandes antinomias que habían regido la epistemología, la organización del saber racionalista: lo masculino y lo femenino se deslizan y superponen uno al otro; lo real y lo irreal se mezclan de manera inextricable, lo racional y lo irracional confunden también por su parte sus reinos.

El hada vive de estos cruces: es lo cierto que no hay seguridad sobre su sexo (¿la hada?, ¿el hada?) o, en todo caso, no lo tiene por inaprensible, es fragmento de lo eterno, de lo sobrenatural, proyectado en el seno de la cotidianidad; es, finalmente, un producto del inconsciente que se expresa a través del campo del *logos*, de la palabra.

Pero si se quiere, también podemos comenzar a entender al fantasma, al hada becqueriana, como una alegoría, quiero decir como algo que está en definitiva por (o en lugar de) otro algo. El dominio del ser que ha perdido su cuerpo -y ya es quizás muy tarde para venir a decirlo- es conexo al de la muerte, si es que aquel no viene en realidad sólo a anunciar a ésta. Porque, en efecto, son muchas las hadas que cumplen en los cuentos su papel de ángeles *sicopompos*, ángeles (¿de la muerte?) encargadas de llevar al más allá el alma del hombre, mientras Bécquer mismo juega a menudo con esta idea de una Eva que viene del más allá a llevarlo[63]. El papel del hada, del ser en cierto modo *feérico* estriba fundamentalmente en desvirtuar, hacer perder predicamento al mundo, al tiempo, a la carne. Como textualmente escribía Baudelaire, el papel de una instancia así concebida pasa por "hacer menos horrible el mundo, los instantes más leves" para el hombre[64].

Ese *vínculo angélico*[65], esa suerte de contrato lúgubre o de estrategia funeraria del amor (y enseguida veremos por qué) que las *Rimas* rubrican, revela así una potencialidad metafórica que en principio no le ha sido claramente concedida por la crítica.

Tradicionalmente se nos ha hecho creer que las *Rimas* hablaban del amor y del proceso de creación, pero a través de la inclusión de la mujer ideal -o, si lo prefieren, del hada- el texto no menos habla, si bien encubiertamente, de la muerte, o más sutilmente: del deseo de muerte del deseo que sacia el alma del yo poético o ficcional masculino, tal y como fue

intuido, el primero, por Benito Pérez Galdos, que escribía:

> "Todo es muerte en este poema /.../; es muerte la golondrina que no ha de volver, el arpa arrinconada, la sombra que pasa, la promesa que se recuerda, el padecimiento que no mata, la herida que no arroja sangre; es muerte el escudo, cuyo emblema recuerda una falaz promesa, el convento que se visita por las noches; y por último es muerte aquella envidiada estatua que reprosa en el grandioso nicho de la catedral, simbolizando el sueño infinito..."[66]

La "mano de nieve" que se espera, para citar otra vez el famoso verso, revela así su verdadera procedencia, no menos relativa a un tiempo y a un lugar fabuloso, como a un dominio singular y siniestro: el de la tumba o la ultratumba. Es quizá ésta la mecánica que revela una confesión autobiográfica de los primeros años de Bécquer:

> "¡Cuántos días, absorto en la contemplación de mis sueños de niño fui a sentarme en su ribera, y allí, donde los álamos me protegían con su sombra, dada rienda suelta a mis pensamientos y forjaba una de sus historias imposibles, en las que *hasta el esqueleto de la muerte* se vestía a mis ojos con galas fascinadores y espléndidas" (Carta III)

Comenzábamos por la pipa, por el humo y hemos llegado al hada y a la muerte, que ésta porta incluso a la manera de un don o de un alivio [67]. Se trata, en todo caso, de un largo recorrido; demasiada tensión estructural para un edificio lógico como el que proponemos, por lo que, ciertamente, conviene poner aquí, siquiera sea provisoriamente, punto final.

NOTAS

1. El poema aludido -*La pipe*-, lleva el número LXVIII de *Las flores del mal*; cito por la ed. y trad. de A.Verjat y L.M. de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991, p.285.
2. Véase un análisis de esta rima XV en F.López Estrada, "Comentario de la rima XV ("cendal flotante...")", en *El Comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973.
3. Sobre el tema, véase J.M.de Cossío, "Moradora de las nieblas. Enrique Gil, Bécquer, Rosalía de Castro", en *Poesía Española. Notas de asedi*o, Madrid, Espasa, 1936.
4. El humo, en todo caso, se encuentra asociado simbólicamente a una idea de inalcanzabilidad del deseo y, como tal, la imagen del fumador ha sido utilizada frecuentemente en el tema pictórico de la *vanitas*. Algunos ejemplos como los famosos de Giovanni Soderini: *El fumador: alegoría de la naturaleza transitoria de la vida*; de Théodore Rombouts, *El fumador*; David Teniers, *El fumadero. Un mismo ardor los consume a todos* o el cuadro de David Bailly, *Quis evadet*, han sido recogidos en A. Tapié, *Les Vanités dans la peinture*, Catálogo de la exposición celebrada en Caen, Museo de Bellas Artes, 1987. Véase también una referencia a todo ello en Rafael García Mahiques, "La emblemética y el problema de la interpretación icónica: el caso de la "Vanitas"", en *I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, 1991 (en prensa).
5. Humo, nubes..., el valor simbólico de estos elementos resalta en toda la poesía europea coetánea de la de Bécquer, por ejemplo, en el texto frontispicio de los *Poemas en prosa* de Baudelaire: "¿Qué es entonces lo que amas, extraordinario extranjero? -Amo las nubes..., las nubes que pasan..., allá lejos, ¡las maravillosas nubes!" (cito por la trad. de J.A.Millán, Madrid, Cátedra, 1986.)
6. Un segundo dibujo de este tipo en el mismo álbum representa a las musas perfilándose en el humo.

R.Pageard -*Becquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa, 1990- define las posturas de estas musas como "ora mundanas, ora angélicas" (p.243).
7. Al elegir un dibujo como "emblema" de una reflexión que se va a llevar en otro campo, nos situamos de parte de aquella crítica que defiende una reciprocidad, un intertexto común entre pintura y literatura en Bécquer. Véase como ejemplo de ello D.Villanueva, "Lessing y el descriptivismo becqueriano", *Insula*, 528, p.12; y, sobre todo, E.L.King, *Gustavo Adolfo Bécquer: From Painter to Poet*, México, Porrúa, 1953.
8. R.P.Sebold -Bécquer, *Rimas,* Madrid, Espasa, 1990- ha expuesto el proceso desde una perspectiva recepcionista cuando escribe: "Con tanta delicadeza se hace la descripción [de la mujer ideal de la rima XXXI], que el mismo cuerpo de la singular beldad casi casi se nos convierte en espíritu mientras leemos". Un correlato irónico de esta operación que es sustancial a la poética de Bécquer, nos la ha ofrecido la crítica que se ha venido ocupando de la biografía de Bécquer a lo largo de siglo y medio. Sucede que hemos pasado de localizar mujeres de carne y hueso en la vida del poeta a constatar que eran sólo fantasmas, "invenciones" (de la crítica, de amigos bienintencionados de Bécquer...) sin realidad. Poco a poco la vida del poeta se ve despojada de la frecuentación femenina: no vamos añadiendo nombres, sino quitándoselos, como ha sucedido en el caso del *bluff* de Elisa Guillén (Véase R.Montesinos, "Adiós a Elisa Guillén", *Insula*, 289 (1970), pp.10-12). Ello, aun cuando, también, incidentalmente, algún nombre femenino se vincule hoy novedosamente a la trayectoria biográfica del poeta, como es el caso de la marquesa del Sauce, estudiado por R.Benítez: "Bécquer y la marquesa del Sauce", *Anales de Literaura Española*, 5 (1986-7), pp.13-24.
9. La operación de desrrealización se torna así "dolorosamente exquisita", como advertía en el caso de Bécquer un crítico de finales del XIX: "Amar así como se ama en un sueño indeciso a una visión que pasa por el alma engendrando anhelos vagos y dolorosas ansiedades es el modo de sentir más exquisito" (Nicolás Heredia, *La sensibilidad en la poesía castellana*, Filadelfia, Levytipe, 1898, p.220).
10. Bécquer demuestra siempre su predilección por una cierta imagen de lo femenino conectada oscuramente a la divinidad, como es el caso de su fijación por la figura de Ofelia, tema éste explorado por J.L.Cano, "Bécquer y Ofelia", *Barcarola*, 28 (1988), pp.137-54.
11. Pageard, *Bécquer*... cit, p.52. Un dibujo de nuevo perteneciente al álbum regalado (?) a Julia Espín ha llamado la atención del biógrafo, que cree ver en la representación becqueriana de una "doncella-nube" (¿un hada?) "un derivado profano de las numerosas inmaculadas de la escuela sevillana" (p.63). El mismo crítico ha señalado en otro lugar de su biografía cómo el modelo físico de la mujer becqueriana supone una cierta idealización de las condiciones "murillescas".
12. La pureza exhibe su carácter ideal valorada siempre entre todas las pertenencias del sujeto masculino y femenino. Muchos pasajes de toda índole se refieren a ella en el discurso becqueriano. Elijo por ejemplo la tercera carta *Desde mi celda*: "Cuando yo tenía catorce o quince años y mi alma estaba henchida de deseos sin nombre, de *pensamientos puros* y de esa esperanza sin límites que es la más preciada joya de la juventud..."
13. Lo incluye J. de Entrambasaguas en su ed. de las poesías completas, en *La obra poética de Bécquer en su discrimación creadora y erótica*, Madrid, Vasallo de Mumbert, 1974.
14. Pageard, *Bécquer*... cit., p.28.
15. Sobre la concepción becqueriana de un "alma incorpórea", véase el trabajo de J.Palley, "Bécquer's Disembodied Soul", *Hispanic Review*, 47 (1979), pp.185-92.
16. Una excepción a la común falta de perspicacia en la crítica tradicional es, desde luego, el trabajo de Sebold, que en su ed. de las *Rimas* escribe sobre este modo de la percepción becqueriana del que hablamos: "Gustavo evita la carne y el hueso, el abrazo fuerte, el espaldarazo, el momento concreto del beso, las pasiones glandulares de los románticos exaltados" (p.97).
17. Desde la lectura aquí propuesta no se trata, en modo alguno, de mantener ningún tipo de "platonismo" activo en la escritura poética de Bécquer, como defiende, entre otros, López Estrada, *Poéticas para un poeta*, Madrid, Castalia, 1972.
18. En ese mismo fondo, pero ahora en la dimensión biográfica, juega la negativa de Bécquer a conocer a Julia Espín, como reconoce Nombela en sus "Impresiones y recuerdos": "Me enteré de que en la casa de aquellas jóvenes [las hermanas Espín] se celebraban muy interesantes conciertos, propuse a Bécquer que asistiéramos a ellos. La indicación fue rotunda y categóricamente rechazada. Prefería el ideal a la realidad. Aquella Julia fue su inspiración, cuando cesaban de verla sus ojos la veía su espíritu. Amó el alma que adivinaba y por lo mismo que le revelaba los más recónditos y hermosos sentimientos de la mujer, no quiso conocerla, ni siquiera oír su voz, mantenía con ella unas relaciones ideales, vivía de una ilusión".
19. Sin embargo, como para demostrar la pura disposición estratégica, retórica, de la escritura, Bécquer sí hizo circular el semen con profusión en otra obra suya, me refiero a los dibujos y textos pornográficos que bajo el seudónimo explícito de *Semen* los Bécquer fueron creando y que hoy han sido recogidos con estudios previos de Pageard, L.Fontanella y M.D.Cabra en "*Sem. Los Borbones en pelota*, Madrid, Eds. del Museo Universal, 1991. Este dialogismo al que se abre la producción becqueriana es por primera vez reconocido en la misma ed. del álbum escandaloso, por ejemplo por Fontanella, que escribe: "Las

acuarelas de Sem no desmienten la espiritualidad de las *Rimas*" (p.32). Así también, frente a la actitud idealista que denotan las *Rimas* el crítico percibe que "Dudo que podamos seguir creyendo, una vez vistas estas obras de Sem, que Gustavo Adolfo no estuviera en contacto con el mundo real" (*ibidem*). No podemos dejar de señalar, sin embargo, que en las mismas *Rimas* puede encontrarse alguna alusión metafórica o elíptica perdida dedicada al acto sexual, como sucede probablemente en el caso de ese "y fue" de la rima XXXII (v.8).

20. En este punto, se entenderá mejor la percepción que hace Juan Valera en su *La poesía lírica y épica de España en el siglo XIX*: "Yo me atrevo a declarar que ninguna de estas mujeres [las que aparecen en las *Rimas*] vivió jamás en el mundo en que todos corporalmente vivimos".

21. Esta "sublimación" progresiva juega en el fondo de las *Rimas* y vertebra toda la que es su tensión "ideal", como reconocía Galdós: "La fantasía del poeta se ha ido inmaterializando cada vez más, digámoslo así. La vimos primero usando los brillantes intermediarios y adornos de la personificación y de las acciones dramáticas; después algo menos concreta, aunque siempre en relación con el exterior, y, por último, la encontramos conpletamente libre, sola, desnuda, sin más atavío que su propio encanto intrínseco, sin tocar a la tierra más que en un leve punto, grandes y nobles almas encerradas en la menor cantidad de cuerpo posible" (Galdós, "Gustavo Adolfo...", p.68).

22. Es en este aspecto, en lo que podríamos denominar la "moral sexual", en el que Bécquer se muestra como "tradicionalista", más que en el campo de las ideas políticas o de las religiosas, que han sido exclusivo objeto de estudio en R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971.

23. E, incidentalmente, también lo que era la expresión misma de esa situación nueva. Esta manera de ver la producción poética desde las claves que las condiciones socioeconómicas le imponen, alcanza un modelo ejemplar en el trabajo de W.Benjamina sobre Baudelaire. Véase especialmente *Ch.Baudelaire, un poéte lyrique à l'apogée du capitalisme*, París, Gallimard, 1982. Para lo que se refiere a la vinculación de Bécquer con la política nacional de su tiempo, J.Estruch, "El compromiso político de Bécquer", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 496 (1991), pp. 101-108.

24. Sobre el esfuerzo de las escritoras de la época por configurar un nuevo status de ficción para el sujeto femenino, véase S. Kirckpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991; y el estudio de D.S.Whitaker, *La Quimera de E.Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Madrid, Pliegos, 1984.

25. Un estudio en perspectiva de esta cuestión es el de M.V.López Cordón, "La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)", en R.M.Capel (ed.), *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*, Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción, 1982.

26. Da cuenta de lo que supusieron estas primeras visualizaciones del esqueleto femenino un precioso artículo de L. Schiebinger, "Skeletons in the Closet: The first Ilustrations of the Female Skeleton", en C.Gallagher y T.Laqeur, *The making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Berkeley, Los Angeles, Londres, Univ. of California Press, 1987, pp.42-82.

27. Para el estudio de lo que fueron las primeras observaciones clínicas relativas a la locura o a otras formas de la alteridad femenina, véase M.Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, Madrid, FCE, 1972.

28. A.Flores, *Ayer, hoy y mañana*, Madrid, Alianza, 1968, p.138.

29. La mujer a través de la prostitución deviene en la sociedad industrial mercancía, artículo de consumo de masas; para el estudio de esta cuestión, véase Benni-Glucksmann, "L'utopie catastrophiste. Le féminin comme allégorie de la modernité", en "*La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, París, Galilée, 1984.

30. Son las rimas LXXIX y LV las que contienen estas referencias vagas al dominio de la prostitución; en ellas, Bécquer se refiere a su "amada de un día" (LV) y a la mujer "que ha envenenado mi cuerpo".

31. Véase la reciente ed. de la novela de Tarchetti, *Fosca*, Barcelona, La Caja Negra, 1991.

32. A modo casi de denuncia señalaba esto el costumbrista Antonio Flores por aquellos años: "La exclaustración de las familias, la desamortización de los secretos caseros, la descentralización de los afectos y otras varias medidas análogas nos han permitido ver a los hombres sin andarlos buscando de casa en casa", *Ayer, hoy y mañana* cit., p.195.

33. *Cf*., G.Simmel, *Soziologie*, Berlín, 1958, p.486 y ss.

34. Esta postura suya le vincula a cierta tradición misógina y conservadora que ve en el lujo, en el artificio y en la mundanidad un peligro para el alma. Como escribe, de nuevo, A.Flores: "Y como aunque se hayan gastado por el uso y el abuso las pestañas, los labios y las cejas, también se hallan de venta en el escaparate, puede decirse que, a excepción del alma, a cualquier hora se puede comprar una de éstas, completamente falsificada por la industria moderna", *op.cit*., p.197.

35. M.Foucault ha descrito ese mecanismo regulador de la sexualidad burguesa que hacia la primera mitad del siglo XIX se pone a punto. Estas acciones que se extienden al global de la población urbana pasan por anexionar irregularidad sexual y enfermedad, cono lo que se define la norma de un desarrollo sexual, se organiza el control pedagógico del sexo y se pone a éste bajo la advocación de una clínica por entonces naciente, todo ello, para Foucault, en orden a asegurar la población, a regularizar la fuerza del trabajo, a mantener, en definitiva, bajo control la forma de las relaciones sexuales. Véase especialmente *Historia*

de la sexualidad, México, Siglo XXI, 1987, p.48 y ss.
36. Relatado por Gonzalo de Reparaz en sus *Recuerdos* de 1936.
37. La verdadera existencia de esta dolencia becqueriana parece hoy estar fuera de toda duda, después de cien años de pudoroso silencio cuando no de censura sobre ella. Bécquer mismo tachó de su manuscrito, con una cruz de San Andrés, la rima "Una mujer me ha envenenado el alma" y el texto no apareció en la primera ed. de 1871. Pageard -*Bécquer*... cit., p.542- también avala la referencia biográfica de esta rima suponiendo una enfermedad venérea por los años 58-60. M.D.Cabra -"Otra imagen...", p.58- se decanta por una sincronía obra/sífilis por esos mismos años.
38. Esta desigualdad social en el matrimonio del poeta con una "muchacha de servicio" ha desorientado a algunos críticos desde el siglo XIX para acá, que lo censuran o, cuando menos, lo destacan como significativo. Es el caso de J.Cejador en su *Historia de la Lengua y la Literatura castellana*, vol. VIII, p.110.
39. Es un lugar común de la crítica señalar el temperamento fuertemente erótico de Casta para oponerlo a las tibiezas que en este campo demostró siempre Bécquer. Véase, por ejemplo, a este respecto el estudio de H.Carpintero, *Bécquer de par en par* cit. y, por supuesto, los adjetivos insultantes que propinó en su día a la esposa infiel la moralidad victoriana de un J. de Entrambasaguas en su *Discriminación erótica*... cit., de cuya argumentación destacamos esta perla: " La unión fatal de un tuberculoso, en su peculiar erotismo, y una mujer de aquel erotismo desenfrenado...". Véase también F. de Laiglesia, "La mujer de Bécquer", *Bibliografía Hispánica*", III,6 (1944), pp.470-78.
40. Sobre este *Angel del Hogar*, verdadero modelo de la mujer en la sociedad de la época, véanse las reflexiones de S.Kirckpatrick, *Las románticas*... cit. y, también, el trabajo específico de B.Aldaraca, "*El Angel del Hogar*: The Cult of Domesticy in Nineteenth-Century Sapin", en G.Mora y K.Van Hooft, *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Michigan, Bilingual Press, 1982, pp.62-87. Una copla atribuida a Bécquer evidencia el tipo de mujer que Casta componía: "Yo con Casta me casé / Porque la creía Casta / Yo por Casta la adoré / Y hoy reniego de su casta".
41. Sobre este punto véase la opinión de Pageard, "Reflexiones sobre las acuarelas secretas de los hermanos Bécquer" en *Sem. Los Borbones*... cit., y antes L.Fontanella, "El disparatado mundo de Sem", *Album*, 17. Por otro lado, la dedicación de Bécquer al dibujo obsceno no se ciñe exclusivamente a este álbum, sino que, como ha visto R.Montesinos (*Bécquer: biografía e imagen*, p.81) esta afición es cultivada desde la Revolución de Julio de 1854 en distintas ocasiones por los hermanos Bécquer.
42. En este punto se hace explícita nuestra referencia a los argumentos desarrollados sobre el particular por el teórico contemporáneo de Bécquer Ch.Fourier, en *Nuevo desorden amoroso*, Madrid, Fundamentos, 1975.
43. Quizá una perfecta verbalización de esta polaridad y de sus consecuencias esté sintetizada en una frase de Bécquer, alusiva a su vida conyugal, en carta de septiembre de 1866 a Ramón Sagastizábal: "En escribir poesías no hay para qué pensar, porque las musas se asustan de los niños llorones".
44. Esta actitud "anticuaria" de Bécquer se revela en todas las manifestaciones de su vida y tiene su formulación propia en muchos pasajes de su obra en prosa, por ejemplo en la carta cuarta *Desde mi celda*, en que escribe: "Pero ya ha llegado la hora de la gran transformación, ya que la sociedad, animada de un nuevo espíritu, se apresura a revestirse de una nueva forma, debíamos guardar, merced al esfuerzo de nuestros escritores y nuestros artistas, la imagen de todo eso que va a desaparecer".
45. Por lo demás, Espronceda insiste en numerosas ocasiones en esta visión sin aura del cuerpo femenino, al igual que otros muchos escritores coetáneos, por ejemplo en los versos de *A Jarifa en una orgía*: "Mujeres vi de virginal limpieza / Entre albas nubes de celeste lumbre / Yo las toqué, y en humo su pureza / Trocarse vi, y en lodo y podredumbre".
56. Un ejemplo exacerbado de esta inútil actividad que busca en una biografía el refrendo para el texto, lo ofrece el disparatado libro de Entrambasaguas cit.
47. Los ojos, metonimia del cuerpo total y emblema fetichista, aparecen por doquier individualizados en la superficie de las *Rimas*. Por ejemplo, en la XIV: "Yo me siento arrastrado por tus ojos". Sobre este motivo obsesivo de los *Ojos desasidos* y su probable conexión con ciertas prácticas de moda entre los pioneros de la fotografía a mediados de siglo, véase la interesante nota de Sebold en la p.218 de su ed. de las *Rimas*.
48. Son unos años estos en los que el anónimo redactor del texto pornográfico conocido como *My secret life* cuenta en detalle y día tras día los encuentros amorosos. Si las *Rimas* son un diario de cabotaje amatorio, hay que concluir que sólo registran los encuentros "angélicos". A la puesta en discurso del sexo le corresponde a la obra que analizamos una "puesta en discurso del hada".
49. Esta, diríamos, evanescencia absoluta, falta de encarnadura, de límites y de presencia de que está afectada la instancia femenina en el contexto de las *Rimas* es, también, un efecto más de un modo de pensar tradicional sobre el mundo de la mujer, en el sentido que le presta S. de Beauvoir -*Le deuxième sexe I*, París, Gallimard, 1949, pp.236-7)- cuando escribe que en la cultura patriarcal la mujer no encarna ningún concepto fijo. Al hilo de esto, también una reciente observación de S.Kirckpatrick: "Los textos románticos mismos reconocían tácitamente el carácter innegablemente sexuado de los paradigmas románticos de la identidad, identificándolos casi exclusivamente con figuras masculinas y clasificando

como femeninas aquellas entidades que no representaban sujetos plenos, conscientes, independientes: la amada, la naturaleza o la creación poética" (*Las románticas*... cit., p.33).
50. Esta metáfora lumínica, esta hipótesis de un éter por donde circula el "ánima", nos acerca a la visión de un Bécquer afecto al espiritismo de moda en su época. La cuestión ha sido tratada por Sebold, "Bécquer y el espiritismo", *ABC* (16 Mayo), 1987.
51. Esta rima LXXIV ejemplifica a la perfección la dicotomía luz/oscuridad becqueriana estudiada por D.Martín: "Concreciones luminosas frente a brumosas vaguedades en las *Rimas* de Bécquer", en Sebold (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, 1982, pp.238-245. Estamos con estas figuraciones ante una suerte de "Espirita" (Gautier) con la que la ¿mujer? becqueriana está relacionada, como escribe Merchán refiriéndose en este caso a la rima XXVIII: "Se diría que una sombra adorada, una Espirita como la de Gautier, ha penetrado cerca del alba en nuestra alcoba, en un rayo de luna perfumado y tibio, ha estampado en nuestra frente unos labios de rosa, que sentimos aún, y se ha alejado, sonriendo, envuelta en sudario de cendal" (cito por la "Introducción" de Sebold a su ed. de las *Rimas*, p.89.
52. Encadenado a ello hay una teoría de la "visión" que afecta al texto becqueriano y que fue señalada tempranamente por Galdós cuando escribía: "Desnudas de artificio, simples, como los productos de la naturaleza [las poesías de Bécquer] nos transmiten las sensaciones diversas de un espíritu turbado por "perpetuas visiones"" (*Gustavo Adolfo*... cit., p.70.
53. El sintagma se localiza, pero son sólo unos ejemplos sin pretensión de exhaustividad alguna, en la composición *Tu y Yo. Melodía* publicada en el *Album de Señoritas y Correo de la Moda* de 24 de Octubre de 1860, y en la rima XV. Véase la proximidad que presenta también con esta expresión la de "hijos de mi fantasía", prodigada en la denominada "Introducción sinfónica" de las "*Rimas*.
54. G.Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Taurus, 1973.
55. L.Fiorentino, *Il balcone e le rondini. Bécquer nella vita e nella poesía*, Sienna, Universitá, 1972.
56. El proceso de idealización, al dejar su huella en la escritura tiende a lo que podemos llamar la "expresión de lo inefable". Sobre este aspecto de la producción becqueriana véase J.Guillén, "Lenguaje insuficiente o lo inefable soñado", en *Lenguaje y Poesía*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1962. En cuanto al propio tema de la mujer ideal y sus huellas en las *Rimas*: J.M.Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las "Rimas" de G.A.Bécquer*, Madrid, CSIC, 1965.
57. Conecta con ello una observación realizada por Nombela sobre la personalidad 'de Bécquer adornada, según su amigo, de una "grandiosa, admirable y estoy por llamar santa pasividad" (cito por Pageard, *Bécquer*... cit., p.126).
58. G.Deleuze, *Presentación*... cit. p.74.
59. Amparamos este adjetivo calificativo, que sin duda puede parecer fuerte o, cuando menos, irrespetuoso, en la autoridad de Sebold, que nos ha dado un trabajo sobre la filosofía lacrimosa en Bécquer (Ver *Insula*, 528, p.1 y 2.
60. Lo recuerda R.Montesinos (*op.cit*., p.33). Por su parte, Narciso Campillo, en carta de 1890 a E. de la Barra, recuerda también cómo "la primera vez que vino a casa en Madrid, mi mujer le creyó un *mendigo por lo sucio y mugriento*". Una observación parecida hace su amigo E.Gutiérrez Gamero (cit. en este caso por M.D.Cabra, "La otra imagen..."cit., p.93).
61. C.Gurméndez, *La melancolía*, Madrid, Espasa, 1990, p.69.
62. Esa es la definición precisa de la melancolía: 'emergencia de lo eterno en el seno de la contingencia' (Gurméndez).
63. De hecho, Bécquer juega con esta idea en el que fue uno de sus primeros poemas dedicado a Lista, la *Oda a la muerte de Don Alberto Lista*.
64. Ch.Baudelaire, *Las flores*... cit., p.143. A través de la figura mediadora de una mujer desmaterializada Bécquer libera un fondo de desprecio del mundo (*contemptus mundi*) que Sebold ha identificado como perteneciente a la ascética cristiana (*Cf.* su ed. de las *Rimas*, p.30).
65. La expresión y la categoría de esta relación así definida pertenece al utopista del siglo XIX Ch. Fourier; véase su *Nuevo mundo amoroso* cit., pp.99-106. Un ejemplo expresivo de esto que podríamos llamar también "esponsales negros" lo constituye la rima LXXVI, donde el poeta especula con la posibilidad de yacer junto al lecho de piedra de una dama medieval enterrada en la profundidad de la iglesia. Véase un comentario de esta rima en Sebold (ed.), *Rimas* cit.
66. Galdós, "las obras de Bécquer", en Sebold (ed.). *G.A.Bécquer* cit., pp.69-82.
67. La referencia al hada siempre está vinculada a una idea de muerte o, al menos, de alejamiento de las condiciones del mundo material, como expresaba Yeats: "Ven, ¡oh criatura humana! / a las aguas y lugares solitarios / con un hada de la mano / pues hay más llanto en el mundo, que el que puedes / comprender" (cito por la trad. de E.Caracciolo para W.B.Yeats, *Antología*, Madrid, Alianza, 1991, p.25).

El Gnomo **2 (1993)**

BÉCQUER, *RIMAS*: BOHEMIA, DANDISMO Y CURSILERIA

Carlos Moreno Hernández

[0] Si admitimos como una peculiaridad de la *Literatura* la de provocar malentendido, traición creadora (R.Escarpit), o *misreading* (deconstrucción) y que una obra es tanto más rica cuantas más lecturas de esa clase atrae o genera -aún más: cuantos más malentendidos interesantes producto de interesantes *misreadings*-, no hay duda que las *Rimas* de Bécquer son un texto que se ajusta plenamente a esas características, ya desde la *editio princeps* de 1871. La edición misma -el caso es frecuente- está motivada por uno de esos malentendidos, como ya señalaron algunos críticos (López Estrada, Palomo, etc.) y un repaso a la ya enorme bibliografía becqueriana vendría a confirmarlo. Una última edición de las *Rimas*, la de R.P.Sebold (1991), es una muestra más, no ya por los criterios textuales en que se basa, que suscribimos en buena parte, sino por los de anotación, predominantemente interpretativos, y sobre todo por la introducción crítica que la precede. En ella, un apartado nos interesa especialmente, el último, titulado *La mujer ideal y lo cursi* (pp. 129-48), no sólo porque nos hemos ocupado del tema con anterioridad (1987), sino también porque creemos que delata con claridad un malentendido, más sociológico que crítico, de la poesía de Bécquer, y porque Sebold persiste aquí en su peculiar *misreading*, al que intentaremos superponer, o sobreescribir, el nuestro.

Debemos aclarar que *misreading*, o malentendido, es algo muy diferente de incompetencia lectora o de descuido, o resultado, como ha ocurrido con Bécquer, de supercherías como la de Iglesias Figueroa, al atribuirle versos propios, aceptados un tiempo por la crítica; por tanto, no tiene un sentido negativo o peyorativo, sino que es algo consustancial e inevitable a la interpretación, en el sentido crítico de la palabra y no en el filológico de descodificación o descifrado, propio de la crítica de erudición. Sólo que, evidentemente, todas las interpretaciones no son iguales; algunas son más reveladoras o convincentes que otras, o más fundamentadas: más persuasivas, en sentido retórico o probatorio.

[1] Ya en otros trabajos hemos señalado nuestras divergencias con Sebold a propósito del romanticismo y de algunas interpretaciones de Bécquer que repite en la introducción que motiva este artículo. No las mencionaremos aquí sino de pasada, en lo que

afecten a tema o temas que nos ocupan.

La bibliografía sobre lo cursi no es muy extensa, aunque tampoco es nula. Una explicación para esto la apunta ya Tierno Galván (1952/1961:80) en el que es quizás, todavía, el mejor estudio sobre el tema: se trata de una cuestión sobre un saber social que procede de la convivencia en las formas de vida, y cuya posesión por todos y cada uno de los que conviven se sobreentiende; como tal saber sobreentendido, no se deja reducir a conceptos rigurosos fácilmente y los sociólogos suelen eludirlo. Para Tierno, ya desde el título mismo de su trabajo, se trata de un fenómeno propio de las condiciones de desarrollo social en la España del siglo XIX, que se prolonga a principios del XX, difuminándose o tendiendo a desaparecer posteriormente.

Sebold sigue, en general, un planteamiento que supone también que el lector sobreentiende de qué se trata, con ligeras matizaciones, como cuando se refiere en principio a lo cursi como mero tópico o como adorno en relación con las ilustraciones de algunas ediciones de Bécquer y Campoamor; habla luego del "gusto sentimentaloide burgués" en general, sin contexto (142). Su única fuente sobre el tema es el ensayo de R.Gómez de la Serna, de 1934, pero sin mencionar su distinción entre lo cursi bueno y malo, que es clave, pues el editor de Bécquer utiliza más bien, de forma poco clara, la idea de Ramón de lo cursi bueno o estético, que éste aplica a Juan Ramón Jiménez, y que no es lo cursi propiamente dicho, que habría que adscribir más bien a lo cursi malo.

Así, la idea o "concepto de lo cursi" que Bécquer ya tenía, según Sebold, de acuerdo con un pasaje de su obra (143), aunque no usase el adjetivo, no documentado por Corominas antes de 1865 (el diccionario de la R.A.E. lo recoge ya, con tres acepciones, las tres *malas*, en 1869) tiene que ver con una 'hermosura cómoda y familiar', consecuencia de la repetición interminable de los mismos sentimientos ante determinadas situaciones, que hay que distinguir de la vulgaridad, como la pintura de Valeriano, del que afirma que hacía cursi, cómodo, lo vulgar, sin aclarar tampoco qué es lo vulgar.

La distinción entre lo cursi y lo vulgar había sido tratada por Rubert de Ventós (1969) junto a su crítica del ensayo de Ramón, al que achaca dos confusiones: la de lo cursi con lo tópico, sin más, y la atribución del calificativo a cosas y objetos, en vez de hacerlo a la manera cómo se utilizan, que es propiamente lo cursi:

> "Por cursi, como una de las posibles formas en que precipita el mal gusto, entendemos la utilización de objetos o modelos de comportamiento de un valor expresivo o simbólico socialmente reconocido "como si" fueran constituidos tales en el mismo acto de su actuación /.../; al retomar, "como si" fuera una expresión original, la fórmula o el tópico que llevamos pegados al alma, es cuando somos rematadamente cursis" (207-8)

De lo meramente tópico puede abusarse conscientemente, o irónicamente, como suele hacer Bécquer, sin que esto implique cursilería, cuya marca distintiva es el no darse cuenta de ella, lo que implica a la vez, como dice Tierno (1961:97), un no saber comportarse, una ignorancia, derivada de esa pretensión de originalidad expresada o representada por medio del tópico. Rubert define luego lo vulgar como uniformidad, alienación del individuo en las pautas colectivas, y al artista como aquel que sabe expresarse superando el tópico o el estereotipo, lo cual no quiere decir que no los utilice, sino que estos no le utilizan a él como marca inconsciente de su identificación con ellos, de su alienación (209-11).

Rubert de Ventós no alude tampoco a la distinción de Ramón entre cursi bueno y malo; sin embargo, de acuerdo con sus propias ideas respecto de lo cursi y lo vulgar, lo cursi bueno de Ramón sería también un intento vanguardista de superar el tópico utilizándolo, o como dice Martínez-Collado (1988:33), una posibilidad más en el ámbito de la estética de crear algo nuevo, a partir de la recuperación de objetos "cursis" como materiales para la actividad artística, de lo que sería un buen ejemplo su libro *El rastro* de 1915.

Por otra parte, Rubert sostiene la vigencia actual de lo cursi, el malo, se entiende, por encima de su adscripción a una clase social determinada. Creemos, por el contrario, que lo cursi es un fenómeno sociológico con fechas fijas de aparición, desarrollo y decadencia, de dudosa vigencia actualmente, con un final anunciado ya en 1935 por Ichaso en otro ensayo relevante sobre el tema, y luego por el propio Tierno; además, aunque lo cursi siguiera vigente en la actualidad, no es posible apoyarse en Ramón, como hace Sebold, o criticarle, como hace Rubert, sin mencionar su distinción entre las dos clases de cursilería y su consideración de la buena, o estética, como dependiente del Barroco, su primera explicación y antecedente, y de sus prolongaciones en el Romanticismo, el Modernismo y las Vanguardias.

Sebold se vale, de forma imprecisa, de alguno de los rasgos que Ramón atribuye a lo cursi bueno o estético (142), proyectados en cosas como versos, estampas o ediciones de Bécquer; de ahí su tesis principal en el mencionado apartado de la introducción (146-7), que ya había apuntado en su selección de artículos sobre el poeta (1982): la función de lo cursi en las *Rimas* es proporcionar acceso a un tipo de lector de cultura humilde, que penetra en el texto con un nivel de comprensión mínima, pero que puede luego acceder a otros niveles más complejos.

La tesis de Sebold no parece que sea aceptable para un lector actual, por las razones apuntadas, pero tampoco parece aplicable a un lector de Bécquer hasta, digamos, los años veinte o treinta de este siglo en los que lo cursi comienza a desvanecerse. Veamos por qué.

En primer lugar, por cultura humilde no puede entenderse la del pueblo, que era, hasta hace poco, otra cultura, no lectora; como dice Rubert de Ventós (1972:210), en la cultura popular campesina no es posible lo vulgar ni lo cursi, que sólo puede darse en las clases medias urbanas que han empezado a acceder, todavía precariamente, a la educación secundaria desde el segundo tercio del siglo XIX. Se trataría más bien de un lector semiculto.

Y ese lector semiculto y de comprensión mínima, el más proclive al comportamiento cursi, no puede acceder, ni antes ni ahora, a otros niveles más complejos de lectura sin abandonar al mismo tiempo su propio nivel social, vulgar, que es el que le impide el acceso a ellos. En el ensayo de Ramón (1943: 28-9) se lee:

> "Lo cursi malo esteriliza la vida y evita la comprensión. Así como con la contemplación de un objeto noblemente cursi o de una reproducción de obra de arte, nos podemos abrir a la contemplación y podemos pasear hacia una inquietud de arte progresiva, el objeto malamente cursi tapona la vida, la paraliza."

Sebold reelabora en su tesis citada la misma idea de Ramón aplicada a lo cursi bueno, pero esa misma tesis es incompatible con lo cursi malo, lo propiamente cursi.

Sociológicamente, la cursilería es inseparable del desarrollo precario de la clase media en España durante el siglo XIX, y esa cursilería va unida inevitablemente a la del romanticismo español. Como dice Ichaso (287-8), romanticismo y cursilería, vistos desde nuestro tiempo, son términos casi correlativos en español: hubo en España moda romántica, más bien artificio

o perifollo copiado, con alguna escasa y tardía excepción como Bécquer. Romanticismo español y cursilería son dos caras o facetas de lo mismo, estética la una más bien, sociológica principalmente la otra; son formas de imitación fallida que pretenden estar a la altura de sus modelos, sin conseguirlo.

Lo tardío de la obra de Bécquer, en este contexto, es importante para comprender la recepción cursi de su obra por parte del público semiculto que no podía entenderla sino desde esta perspectiva, sobre todo el femenino a quien iba explícitamente dirigida; pues la obra de Bécquer se escribe exactamente al final de la época moderada, en la que lo cursi romanticoide llega a su clímax, para descender con la Restauración y cambiar de faceta con el marco decadente de fin de siglo: el rastro puede seguirse fácilmente desde *Las ilusiones del doctor Faustino* de Valera (1874) hasta *Su único hijo* de Clarín (1891) pasando por *La de Bringas* (1884) o *Miau* (1888) de Galdós.

El romanticismo español, en la época en que Bécquer escribe sus *Rimas*, ha culminado ya, como moda, su versión zorrillesca: puro espectáculo decorativo, ornamento superfluo, barniz afectado. El propio poeta escribe algunos poemas, espronceda nos y ossiánicos, de este cariz, todavía en 1855, junto con otros no menos lamentables de carácter neoclásico (*OC*, 464-92), cuando ya el *Album de señoritas y Correo de la Moda* había iniciado la publicación de todo tipo de imitaciones del *lied* germánico, y se iba a convertir en el portavoz de este tipo de poesía, que se ajusta muy bien al título de la revista, pues, como dice Gómez de las Cortinas (1950:91), esas imitaciones, gran parte de las cuales "merece yacer en el olvido bajo una gruesa capa de polvo de arroz", obedecían, lo mismo que los figurines que aparecían en sus páginas, al meridiano de París a través de las colecciones francesas de baladas germánicas que se venían publicando desde los años cuarenta.

La relación entre moda, femineidad y cursilería es algo evidente -*La de Bringas*-, junto con la extensión del tratamiento de *señorito/a* a la clase media (Tierno, 91-8; Ichaso, 276-9); sólo el término que nos ocupa falta en el título de la revista que introdujo los "suspirillos germánicos" como moda.

En este ambiente parece claro que las rimas sueltas, primero, que Bécquer publicó en el *Album*, y las *Rimas* después, que los amigos del poeta ordenaron de otra manera más acorde con la leyenda biográfica forjada por ellos mismos (Brown, 1941), no pudieron ser recibidas mayoritariamente sino bajo este aspecto degradado, sentimentaloide, que corresponde a lo cursi, en plena vigencia entonces como comportamiento social. Salvo muy aisladas excepciones, como la de Galdós de 1871 (en Sebold, 1982), sólo desde el Modernismo y la crisis de fin de siglo, en otro contexto que repite en buena parte la problemática del romanticismo y a la vez recoge la herencia de otra moda francesa, la simbolista, puede entenderse a Bécquer de otra manera.

Pero, al igual que puede hablarse de un romanticismo eterno, asociado al Barroco, frente al clasicismo, puede también considerarse a lo cursi en su vertiente intemporal, inseparable de estas mismas categorías estéticas, como hace Gómez de la Serna en su ensayo. Hasta el punto de que, al leerlo, es difícil separar su idea de lo cursi bueno o estético de lo romántico en este sentido intemporal. A la vez, lo cursi malo puede entenderse también como una variante del mal gusto en su pretensión malograda de originalidad o belleza, en el mismo sentido que el *kitsch*. Pero ni una ni otra versión nos ayudan a entender lo que pasa con la recepción de las *Rimas* de Bécquer por parte de ese lector de "cultura humilde" que menciona Sebold, también intemporal, si prescindimos de la cursilería como fenómeno sociológico propio del ambiente en que fueron compuestas.

El mismo Sebold apunta una característica de las *Rimas* que explicaría mucho mejor,

desde nuestro punto de vista, la raíz de esa recepción cursi mayoritaria de su tiempo y cualquiera otra de carácter sentimentaloide, y que tiene mucho que ver con la idea romántica de lenguaje insuficiente. Dice el crítico:

> "La poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba, en el sentido de que en ese punto empieza la colaboración del lector /.../. Creemos a veces recordar rimas becquerianas -en realidad son nuestras- /.../ y algo semejante nos pasa al buscar fuentes para las *Rimas* entre los versos de inspiración, estilo y tono parecidos de los predecesores y coetáneos de Gustavo. /.../ nos parece encontrar a la vuelta de cada página un antecedente concreto de alguna rima becqueriana que, sin embargo, es luego imposible conectar directamente con ninguna de éstas" (70-1)

Pero lo que salva a las *Rimas* de Bécquer y las eleva por encima de la simple relación de influencia, o de la convencionalidad, es, simplemente, su genialidad misma, su rareza dentro de los cánones de la moda. El poeta mismo lo dice, en la rima XXVI: "con genio es muy contado el que la *escribe* / y con oro cualquiera *hace* poesía". Hacer mala poesía está al alcance de cualquiera y de hecho, tal como interpreta Sebold (239), la *oda*, o poesía de ocasión a precio ajustado era corriente en la época de Bécquer. pero lo más importante de todo el poema es el primer verso citado, que explica el por qué la poesía de Bécquer se salva no sólo de la venalidad, sino también de la mediocridad vulgar o tópica de otros muchos "suspirillos germánicos" de la época. Es lo que nos cuenta, con más detalle, la rima III, que Sebold sigue interpretando en clave horaciana, cuando son los románticos, con su aplicación particular del concepto kantiano de *genio* los que se elevan también, o superan, lo que en el poeta latino no es sino un mero "concierto" entre razón e inspiración..

Un ejemplo muy claro de recepción coetánea de Bécquer, referida a una de las rimas más conocidas y en la que la palabra *genio* aparece también, lo encontramos en *Las ilusiones del doctor Faustino*, novela escrita por Valera en 1874; al final del capítulo 28 (*ed.cit*., p.142) la protagonista elabora su propio poema interior o lectura de la rima VII, referida a su caso personal, en relación con las supuestas dotes poéticas malogradas de Faustino:

> "Ella [Constanza] quizá había destrozado las alas de aquel genio; ella quizás había roto las mágicas cuerdas de aquella melodiosa arpa, arrojándola después en un rincón, como el arpa de los versos de Bécquer."

Constancita, en su insatisfacción sentimental con su marido el marqués, utiliza la poesía de Bécquer, a través del discurso indirecto libre, e irónico, del narrador, identificándose, leyéndola a un nivel puramente referencial, degradado: ella es la dueña del arpa de la estrofa primera, ella ha roto las cuerdas de la estrofa segunda y, sobre todo, ella había destrozado las alas de aquel *genio*, personalizando aquí lo que es una facultad, justamente lo que explica, en palabras de Schelling y del propio Bécquer en las *Cartas literarias* y en la rima III, que el poema pueda escribirse como obra de arte, sobrepasando lo que no son sino actividades, una consciente, razón o arte, y otra inconsciente, naturaleza o inspiración. Y sólo hay belleza propiamente, o belleza ideal, en el arte, sin que pueda abstraerse esa belleza de las cosas

naturales, sino al revés, según Schelling, pues la naturaleza sólo es bella accidentalmente y no puede servir de regla al arte; es lo que el arte produce en su perfección lo que sirve de norma para juzgar la belleza natural. No creemos, por tanto, que la estética de Arteaga pueda ser fuente, directa o indirecta, de Bécquer, como sugiere Sebold (135-7), pues la mujer ideal, o belleza ideal de Bécquer no surge como prototipo mental, a partir de una serie de propiedades, naturales o inventadas, sino que, al contrario, es la obra de genio, en su perfección, cuadro, escultura o poema, la que sirve de modelo a lo que en la naturaleza sólo existe parcialmente, como resultado de una actividad inconsciente. Por eso se distingue entre *poesía*, que equivale a inspiración, actividad inconsciente como don natural, como la belleza femenina concreta, y *poema*, producto de la actividad consciente, que sólo resulta en obra de arte cuando el genio interviene. Los dos textos que Sebold aduce para ejemplificar el paralelo con Arteaga, el de *Las dos olas* y el de *La mujer de piedra* (135-6), son incompatibles, pues el segundo, en su contexto, se refiere precisamente a lo que es superado por la obra de genio, por la mujer de piedra, o por el retrato del otro texto en la "lectura" que hace de él el narrador, frente a la más prosaica o referencial del propio artista, o frente a otras posibles que aparecen en el mismo texto. Al final, el dibujo de la niña con el título de *Las dos olas* es cedido por su autor en calidad de figurín para la sección de modas del periódico *La Ilustración de Madrid*. Ningún ejemplo mejor de lo que pasó con las *Rimas* expuesto por su propio autor.

Sebold comenta también otro texto de Bécquer, *Un boceto del natural* (*OC*, 707-21), que incide en esto mismo, los niveles de lectura, la cursi claramente entre ellas, y en el que ve una anticipación de la obra de Ramón (143-4). A los cuatro niveles de lectura que propone (146), cabría oponer estos otros: el burgués insensible desprovisto de cultura literaria no es la Julia real, sino Luisa, la mujer vulgar y "materialmente prosaica" (718); ella nos revela en la última línea del relato cuál es la "originalidad" de la Julia real apuntada al principio: que es tonta, esto es, totalmente inculta, sin apenas capacidad de expresión, tanto de ideas como de emociones, algo que es también apuntado como posibilidad por el propio narrador antes de conocerla y que incluye también, como hace con Luisa y Elena, en los dominios de lo vulgar, de lo harto común (709). Lo que él busca, la Julia imaginaria, es la particularidad esencial que la diferencie de las otras mujeres, "el verbo de la poesía hecho carne" (719), equivalente a la mujer de piedra como símbolo y al retrato de la niña en *Las dos olas* en la interpretación del narrador; pero eso es un modelo que el poeta lleva dentro y que proyecta sobre la Julia real al no poder explicarse su comportamiento misterioso.

Por último, está Elena, vulgar también por "ridículamente sensible" (718), la mujer semiculta proclive al comportamiento cursi a la que el narrador sigue la corriente en momentos de debilidad dando rienda suelta a sus "sensiblerías", término con el que Gómez de la Serna designa a lo cursi malo, y cuyo álbum contiene "versos de pacotilla" y "esos pensamientos poéticos" de sus amigas de colegio "que todas las niñas románticas tienen como una especie de troquel en la cabeza" (709); contiene además el álbum, garrapateado, el nombre de Julia, cuyo analfabetismo interpreta el narrador también en clave simbólica, como enigmática obra de genio.

Elena, es, evidentemente, el prototipo de lectora del *Album de señoritas* y otras publicaciones análogas de la época en las que Bécquer escribía. Su vulgaridad de clase media urbana no puede destruir ni marchitar, manoseándola, una obra de genio, como dicen los Alvarez Quintero en el texto que Sebold cita (147), pero tampoco puede acceder a otro nivel de recepción de la obra sin abandonar aquel en el que se encuentra, pues las *Rimas* sólo son cursis como expresión propia de esa vulgaridad en su pretensión de haber entendido o agotado la obra a un nivel puramente sensiblero, como reflejo condicionado de un tópico

aprendido o de una moda ajada que aún quiere ser personal y dechado de buen gusto.

Cursilería y mediocridad, asociadas al seudorromanticismo español y sus epígonos, son inseparables. Elena nunca podría ser interpretada, siquiera ilusoriamente como Julia, a otro nivel que el suyo.

[2] El Bécquer real, dice Sebold (9-19), de acuerdo con la imagen que se nos ha transmitido de él, es el bohemio; el Bécquer *dandy*, en cambio, pertenece al dominio de los ensueños del poeta, y los salones madrileños reales que visita, en cuyo ambiente parece moverse con soltura, son elementos de ensoñación poética, lo mismo que otros del pasado imaginados en sus obras.

Igual que respecto de lo cursi, Sebold da por supuesto lo que sea el dandismo y parece referirse a este otro fenómeno del comportamiento social decimonónico en lo que afecta meramente a las elegantes maneras y vestuario de aquellos que frecuentan los salones de clase alta, en general, como simples marcas de distinción de esa clase y del ambiente que la rodea. Pero el dandismo es, en sentido estricto, el comportamiento social del aristócrata, o del que afecta serlo, que busca no sólo distinguirse o *épater le bourgeois*, sino, sobre todo, ir contra los miembros de su propia clase aliados a la burguesía, a los que considera degradados, todo ello bajo una máscara efectista de superioridad o excentricidad, lo que difícilmente podría hallarse en los ensueños de Bécquer.

Aparte de las rimas VII y XVIII, con su referencia al "salón", la argumentación de Sebold sobre el supuesto dandismo de Bécquer reposa principalmente en dos crónicas de sociedad, las tituladas *Revista de salones* y *Bailes y bailes*, aparecidas en los números de *El Contemporáneo* del 2 y el 9 de Febrero de 1864. Examinando estas dos crónicas en detalle, se aprecia claramente que se trata de labor de un periodista o gacetillero al servicio de las damas que frecuentan los salones madrileños, a la vez lectoras del periódico, a las que se dirige (*OC*, 1089, 1103, 1112) con el deseo de utilizar su pluma como una máquina fotográfica (1110) para describir con el mayor detalle posible no sólo lo pintoresco del lugar, a la manera del escritor viajero, sino, sobre todo, los vestidos que llevan todas y cada una de las damas, como un modista o experto en moda femenina (1103, 1094, 1112). Su labor es incluso comparada, al final de la *Revista de salones* a la del poeta épico, en tono claramente irónico o burlesco, por hiperbólico, ya que cita el mismo verso del *Orlando furioso* que Cervantes utiliza al final de la primera parte del *Quijote*.

Si Bécquer conoce tan bien esos salones es, evidentemente, porque está obligado a ir a ellos como cronista de sociedad de su periódico, al servicio de esas mismas damas lectoras cuya indumentaria describe, las mismas que leen sus versos y que, como la Elena de *Un boceto del natural*, son las más proclives al comportamiento cursi. La relación que Sebold establece entre Bécquer y Galdós (14-5) a propósito de estas descripciones no es casual, pues la relación entre cursilería y moda femenina es uno de los temas básicos de *La de Bringas*, novela en la que los detalles sobre el vestuario de las damas son muy abundantes; nunca, sin embargo, aparece en Bécquer el de los caballeros o su comportamiento, aspecto éste indisociable del dandismo. En *Bailes y bailes* el sexo masculino es claramente despreciado como objeto de descripción, pues "el sexo feo es lo menos divertido del mundo" (1090). El periodista se recrea exclusivamente, o lo aparenta, en la descripción del ambiente femenino de los salones, como refugio agradable frente al mundo de la política, dominio masculino (1094).

Pero además, la descripción minuciosa y experta que lleva a cabo Bécquer de los vestidos de cada dama concreta, mencionada con apellidos o títulos, no sería posible sin la colaboración de las damas mismas, por muy experto en moda que aparente ser el gacetillero.

Por eso, la pregunta que se hace Sebold (16) sobre si Bécquer tenía la costumbre de quedarse en los salones después de la fiesta, puede tener una respuesta muy prosaica: el periodista no puede saberlo o recordarlo todo, o inventárselo; los detalles de los vestidos de las damas, como sus propios nombres en muchos casos, le son facilitados por las damas mismas, o por sus modistas, para que luego salgan *retratados* en el periódico. Decir, como hace Sebold, que Bécquer tenía fascinación por la alta sociedad y sus salones no deja de ser un exceso y un malentendido evidente. Por un lado, hay un tono irónico más o menos soterrado en estas crónicas; por otro, lo que a Bécquer le fascina no es la dama aristocrática, la reina de la belleza y la moda, con su corte de admiradores, la del tercer salón de *Revista de salones* (1105), sino la mujer joven del primer salón, el "salón por antonomasia" (1104), todavía no estropeada por las galas sociales y la cursilería como la que finge no conocer al poeta en la rima XL o, quizás, como la dueña del arpa de la VII o la Constanza de la novela citada de Valera; de ahí las comparaciones, no sólo tópicas, que Bécquer establece entre vestido y ala de mariposa, voces y murmullo de agua o gorjeo de aves, mujer y ninfa. La flor que adorna su pelo es la misma flor de la rima XVIII; ella es la verdadera reina de los salones, lo realmente vivo, como la naturaleza, como la poesía, en relación directa con la rima XXI o la primera de las *Cartas literarias*; ella es la que provoca en el salón el ambiente que respiran los poetas en sus sueños. Nada que ver todo ello con un supuesto Bécquer dandy.

No obstante, hay otro sentido de *dandy* que sí podría afectarle, el de esteta aristocratizante, claramente emparentado con el romanticismo, que busca convertir su vida en obra, en espectáculo, una figura de transición, según explica Baudelaire (1968) en *Le peintre de la vie moderne*, ensayo periodístico de 1863, cuando la aristocracia ha perdido ya su fuerza y la democracia no la tiene todavía, pues

> "Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, degoûtés, désoeuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder una espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer" (560)

Los dos sentidos de dandismo están implicados en la definición general que el escritor francés proporciona en ese mismo texto: deseo ardiente de ser original dentro de los límites externos de las conveniencias. En ambos casos se trata de una labor meticulosa de la imaginación, que vuela más alto no cuando se libera de la convención, sino cuando descubre que la convención misma es liberadora, de tal manera que el dandismo literario puede equipararse a la búsqueda de la *rima rara* de los simbolistas, pues en ella se combina la rareza del sentido con la perfección formal o convencional (Scott, 1976: 211).

Esta vertiente del dandismo, en Bécquer como en Baudelaire, no sólo no es incompatible con la bohemia, sino que la implica; H.Murger, a quien frecuentó el poeta francés entre 1845 y 1848, dice en sus *Escenas de la vida bohemia* (1848) que la verdadera bohemia es un aristocratismo de la inteligencia, lo que supone también que el arte se vive como dolor o desgracia, experiencia de libertad de unos elegidos (Aznar Soler, 1980: 76-78). No hay oposición, pues, entre dandismo y bohemia, si dejamos aparte ese dandismo vago de los salones madrileños que Sebold considera, reflejo de la crónica de sociedad de las revistas de la época que Bécquer hacía, como mal menor, por necesidad.

Para apreciar la afinidad entre Bécquer y Baudelaire basta leer el ensayo que Paul Valéry dedicó al poeta francés, el titulado *Situación de Baudelaire*, reunido en *Variété*. La poesía de Baudelaire surge, según Valéry, como necesidad de distinguirse del romanticismo de Víctor Hugo, Lamartine, Musset o Vigny; como la de Bécquer, podría decirse, del romanticismo de Rivas y Zorrilla, de Espronceda incluso, en muchos aspectos. El mismo Baudelaire, en su *Salón de 1846* (1968:1234) excluye a Hugo del romanticismo, por considerarlo, entre otras razones, académico de nacimiento; fácil le hubiera sido a Bécquer, del que se conservan detestables ejercicios académicos juveniles, hacer lo mismo con Rivas o Zorrilla.

En Baudelaire, como en Bécquer, coinciden además el poeta y el crítico, inseparables el uno del otro en el proceso creativo. Es por este aspecto -dice Valéry- por el que Baudelaire, no obstante ser romántico de origen y hasta por sus gustos, puede parecer algunas veces clásico, pues ello implica ser consciente de la necesidad de las convenciones, algo muy descuidado en los románticos que le precedieron. Todo esto junto con la influencia de Edgar Poe en cuanto a la necesidad de que un poema sea breve, descartando en él lo narrativo, lo descriptivo o lo didáctico y ateniéndose sobre todo al ritmo y la música. Y en Bécquer, como en Baudelaire, no cuenta sólo la obra, más bien escasa, sino la descendencia a que han dado lugar, tanto poética como crítica.

El dandismo estético del siglo XIX, no obstante, tiene que ver con el otro, propio de aristócratas, como productos que son del desclasamiento que sufren las élites burguesas respecto del grueso de la propia clase de la que proceden, movida por simple afán de lucro, en paralelo con la división de la aristocracia con la quiebra del Antiguo Régimen, por motivos semejantes. Es un fenómeno que puede detectarse ya a finales del siglo XVIII con el romanticismo alemán (Suck, 1987: 1099 ss.) y el conflicto se manifiesta en una diferencia de gusto, con valores y creencias opuestas. Amor y poesía se oponen ya entonces a venalidad y sentimentalismo barato, como en la rima XXVI. En Francia, el público burgués del siglo XVIII, constituido a sí mismo como público lector, en privado, frente al público de espectáculos, mayoritariamente aristócrata o plebeyo, se ha convertido ya en público consumidor, con la élite intelectual cada vez más aislada, cuyo ideal de gusto, frente al aristocrático, se ha hecho universal e independiente de la clase social, pero requiere, como él, una educación apropiada, pues no depende sólo de la sensibilidad o del sentimiento, que cualquiera puede tener. Hasta aquí no hemos pasado de ideas presentes ya en Diderot y la Ilustración; pero el fenómeno se refleja muy claramente también en el texto de Baudelaire (1968:227-9) citado antes, *Salón de 1846*, dedicado a "los burgueses". Esta clase social, ahora mayoritaria, aparece allí dividida entre *savants* o educados, y propietarios, con el deseo de que

> "un jour radieux viendra où les savants seront propriétaires, et
> les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète,
> et nul ne protestera contre elle" (227)

Para ello es preciso -continúa- que los que no son más que propietarios sean capaces de sentir la belleza, pues es posible vivir tres días sin pan, pero no sin poesía; el arte, tras la fatigosa jornada de negocios, no sólo es útil, sino necesario.

No hace falta señalar que la profecía de Baudelaire no se ha cumplido nunca; en el caso español son estos propietarios incultos o semicultos el terreno abonado de la cursilería. El dandismo y la bohemia están, uno a cada lado, en los extremos de esa posición social y, a veces, como en el caso de Bécquer, los extremos se tocan.

BIBLIOGRAFIA

AZNAR SOLER, M., "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular", en J.C.Mainer, *Modernismo y 98, Historia y crítica de la literatura española*, tomo 6, Barcelona, Crítica, 1980, pp.75-82.

BAUDELAIRE,C., *Oeuvres Complètes*, París, Seuil, 1968.

BÉCQUER, G.A., *Obras Completas*, 13a. ed., Madrid, Aguilar, 1973.

BROWN, R., "The Bécquer Legend", en *Bulletin of Spanish Studies*, 18 (1941), 4-18.

GOMEZ DE LAS CORTINAS, J.F., "La formación literaria de Bécquer", *Revista Bibliográfica y Documental*, 4 (1950), 77-96.

GOMEZ DE LA SERNA, R., *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.

ICHASO, F., "Crisis de lo cursi", en *Homenaje a E.J. Varona*, La Habana, Secretaría de Educación, 1935, 265-300.

MARTINEZ COLLADO,A., *Introducción* a R.Gomez de la Serna, *Una teoría personal del arte: Antología de textos*, Madrid, Tecnos, 1988, 9-35.

MORENO, C., "Bécquer, Campoamor y lo cursi", *Canente*, 2 (1987), 39-56; "Notas sobre Bécquer: materialismo y romanticismo", *Castilla*, 12 (1987), 95-105.

RUBERT DE VENTOS, X., *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1969, 2a. ed., 1973.

SCOTT, R.P., "Symbolism, Decadence and Impressionism", en *Modernism*, Londres, Penguin, 1976.

SEBOLD, R.P. (ed.), Bécquer, *Rimas*, Madrid, Espasa, 1991; "La mujer ideal y lo cursi", Ibid., 129-148; "Nota preliminar" a *Bécquer* (El Escritor y la Crítica), Madrid, Taurus, 1982, 9-17.

SUCK, T., "Bourgeois Class Position and the Esthetic Representation of Class Interest: The Social Determination of Taste", en *MLN-Comparative Literature*, 102, 5 (1987), 1090-1121.

TIERNO GALVAN, E., "Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración moral en el siglo XIX: lo cursi", en *Del espectáculo a la trivialización*, Madrid, Tecnos, 1961, 79-106 (reimpr. en 1987). El trabajo procede de la *Revista de Estudios Políticos*, 62 (1952), 85-106.

VALERA, J., *Las ilusiones del doctor Faustino*, ed. J.C.Mainer, Madrid, Alianza, 1991.

El Gnomo **2 (1993)**

LOS AUTOGRAFOS BECQUERIANOS DEL "LIBRO DE CUENTAS": UNA EDICION

Leonardo Romero

De las muchas zonas oscuras que la creación literaria de Bécquer sugiere a los lectores no es la más insignificante la que corresponde a los años de formación artística y literaria del escritor; años del internado en San Telmo, de los estudios secundarios y la frecuentación de la biblioteca de la madrina Manuela Monnehay, de las primeras y más intensas lecturas y de las ilimitadas conversaciones con los jóvenes amigos sevillanos. Esta etapa trascendental, que corresponde a los años vividos en Sevilla hasta 1854, es conocida hasta ahora gracias a los recuerdos de los amigos, a las evocaciones posteriores del poeta y a la exhumación de algunos textos que los estudiosos becquerianos han ido dando al público interesado. Poco más sabíamos sobre la construcción de la primera urdimbre literaria del que habría de ser uno de los talleres poéticos más significativos de la moderna literatura española.

Con todo, desde 1929 se tenían noticias de la existencia de un manuscrito que contenía textos autógrafos de Gustavo Adolfo Bécquer[1], y se sabía también que el precioso texto era propiedad de los hermanos Alvarez Quintero. Estos, en su edición de las *Obras Completas* de Bécquer, y otros investigadores becquerianos como Luis Armiñán, Dionisio Gamallo Fierros y Dámaso Alonso[2], han dado noticias del manuscrito y han publicado algunos de los textos en verso o en prosa que contiene. La descripción que estos estudiosos hacían del manuscrito y la impronta becqueriana de los textos que de él rescataban no han suscitado ninguna duda sobre la autenticidad del mencionado archivo de escritos juveniles del poeta andaluz, aunque no se supiera mucho más acerca de su contenido. Los autores citados han repetido que el volumen manuscrito encerraba anotaciones del pintor y padre del poeta, dibujos atribuibles a éste último o quizás a su hermano Valeriano y el más variado material literario salido de su pluma; "fragmentos de poesías, de artículos ..., ensayos de su firma y rúbrica, nombres de mujer ..." según la descripción de los hermanos Alvarez Quintero en su prólogo a las *Obras Completas*.

La adquisición que la Biblioteca Nacional de Madrid ha hecho de este manuscrito, en 1987, permite que los estudiosos y los lectores interesados en la obra del escritor sevillano puedan disponer definitivamente del denominado "libro de cuentas" y leer en él las prosas y los versos, los apuntes plásticos y los ensayos de firmas de Gustavo Adolfo, y las

pormenorizadas apuntaciones económicas y profesionales que entre 1837 y 1841 fue realizando su padre. Un rico caudal de textos y de noticias que iluminan con la luz de la espontaneidad doméstica un ambiente familiar de la Sevilla romántica y un taller literario en su más inquietante etapa de tanteos y curiosidades. El manuscrito es, pues, un documento de primer orden para la Historia de la pintura española del siglo XIX y un testimonio privilegiado de cómo se fue fabricando el trabajo literario de un poeta adolescente. Rafael Montesinos[3] y Pablo Luis Avila[4], según mis noticias, han señalado ya la incorporación del manuscrito a los fondos del depósito bibliográfico.

Pablo Luis Avila ha resumido lo que se conocía sobre el "libro de cuentas", al tiempo que, por primera vez, ha dado un sucinto resumen del contenido del mismo; bien que no se ha quedado en esta mera función noticiera la aportación por él realizada, ya que ha vuelto a publicar los textos poéticos y versificados que ya habían sido editados por los estudiosos antes aludidos añadidendo la primicia de un fragmento en prosa que amplía la elegía *A la muerte de D.Alberto Lista y Aragón* y unos fragmentos inéditos de temática pornográfica a los que titula *Una voce inedita di Bécquer*. La edición reproduce la ortografía y las variantes del manuscrito, con lo que el lector puede apreciar tanto los desvíos lingüísticos que ofrece la escritura de un joven andaluz de mediados del siglo XIX como las correcciones y tachaduras que desvelan los esfuerzos del escritor en la lucha por la expresión.

Si el folleto italiano de Pablo Luis Avila sugiere el interés biográfico y literario que se contiene en las páginas del manuscrito becqueriano, no llega, con todo, a desplegar todas las complejidades que encierra en el número y calidad de textos como en las peculiaridades de redacción y escritura. No publica, por ejemplo, una *Epístola* en endecasílabos blancos que dice mucho sobre la formación lírica del poeta y sobre sus relaciones juveniles, y tampoco entra en la discusión de las tiradas de versos endecasílabos que, en mi opinión, corresponden a fragmentos de tragedias inéditas que equivocadamente han sido dados por los editores anteriores y por el mismo Avila como textos líricos.

Estas insuficiencias informativas del folleto de Avila responden, sin duda, a la complejidad que encierra el manuscrito, cuyo estudio inicié a finales del año 1989. En el momento en que escribo esta nota informativa tengo en imprenta la transcripción que he realizado y cuya edición espero que salga a la luz pública este año de 1993[5].

El tiempo que me ha ocupado este sugestivo volumen me ha situado ante las enormes dificultades de estudio que ofrecen los escritos autógrafos modernos en los que el escritor anota sin orden determinado y vuelve a reescribir lo ya escrito. Cuando, después de muchas lecturas, se consigue vislumbrar un orden en el texto, el lector que ha decidido ese orden concluye siendo consciente del factor de refracción personal que ha introducido en su lectura; las dificultades de una caligrafía descuidada se suman a las correcciones, añadidos y reelaboraciones de los textos. Y a estas circunstancias comunes en el texto escrito para el uso privado se añaden las peculiaridades singulares del "libro de cuentas" de Bécquer: secciones del volumen que solamente recogen anotaciones profesionales del padre y pintor, dibujos, nombres, lemas y frases sueltas que aparecen en las páginas por aquí y por allá, ordenación, en fin, de los textos en una secuencia de páginas que no corresponde al sentido y unidad que ellos mismos tienen. Estas han sido las mayores dificultades con las que he tenido que enfrentarme y que he procurado resolver proponiendo un contenido del manuscrito que desgloso en estos apartados:

I. *Poemas*. Incluyo en este apartado los textos versificados, fragmentarios o, aparentemente, completos. Se trata de los textos contenidos en el manuscrito que más han atraído a los estudiosos hasta el punto que su edición conforma ya una tradición crítica en

la bibliografía becqueriana. Pablo Luis Avila ha dado hasta el momento la versión más completa de los mismos, aunque no ha reproducido la *Epístola a N* que va en esta nota como apéndice y que, en mi opinión, es texto que Gustavo Adolfo dirige al joven Narciso Campillo para comunicarle, en la forma de introspección herreriana, quién es la joven objeto de sus desvelos. El manuscrito presenta un blanco donde posiblemente estuvo el nombre de la muchacha.

Disiento, sin embargo, de la inclusión que hace Avila del fragmento que comienza con el endecasílabo ["Cuantas veces también, en la colina..."]; en mi lectura de los fragmentos dramáticos que contiene el manuscrito, el sentido de este texto y su conformación métrica en versos blancos lo sitúan fuera de los textos líricos.

En mi edición forman parte del *corpus* lírico los siguientes textos: varios fragmentos breves no titulados, otros breves fragmentos titulados *El Poeta*, *El Juramento*, las dos versiones del poema que comienza ["¿Quién es la ninfa de inmortal belleza"], la elegía *A la muerte de D.Alberto Lista y Aragón*, los romancillos ["Toma la lira, Toma"] y ["Venid, sacras hermanas"] (éste último en sus dos versiones), los dos poemas pornográficos que ha editado por primera vez Pablo Luis Avila y la *Epístola a N* que edito por primera vez.

II. *Prosas*, donde incluyo el *Diario* que editó por vez primera Dámaso Alonso y que desde entonces se ha reproducido en otras ocasiones, un interesante fragmento no titulado referente al amor y la poesía que adelanta posteriores *topoi* becquerianos, unos breves apuntes de gramática latina y dos borradores de relatos que bien pudiéramos denominar *leyendas*.

III. "*Hamlet" y sus comentarios*. Versión en prosa y en tres actos de la tragedia shakespeareana y cuyos componentes resultan un cruce de las versiones de Ducis y Moratín. Esta adaptación del texto dramático y las apuntaciones críticas que la complementan -tituladas "De la materia que tratan en las escenas", "Observaciones sobre el Hamlet" y "Reglas que pide la tragedia y el Hamlet de qué manera las llena o falta a ella"- constituyen un elocuente ejercicio de aprendizaje teatral -teórico y práctico- que debe ser estudiado en todas sus implicaciones, tanto en la trayectoria creadora del poeta como en la evolución histórica de la actividad teatral española del siglo XIX.

IV. *Tragedia sin título*. He propuesto este marbete para una serie de fragmentos versificados en endecasílabos blancos que ofrecen diálogos entre personajes de nombre acreditado en la tradición de la tragedia clasicista. El estado fragmentario de estos textos y las dificultades de lectura e interpretación que presentan no me han permitido darles un sentido coherente y unitario, por lo que me limito a leerlos y editarlos en el orden en el que están copiados en el manuscrito.

El volumen becqueriano que ahora edito completo por primera vez constituye una pieza capital para la reconstrucción del hacer juvenil del escritor. Si el llamado "rescate de textos olvidados" es cuestión disputada entre lectores y filólogos -¿tienen interés sustantivo todos los manuscritos que nos quedan de autor?-, en este caso la discusión ha de resolverse rotundamente en favor de la tesis recuperadora. Recobrar un auténtico Bécquer escritor de poemas pornográficos y penetrado de la tópica erótica del petrarquismo herreriano, rescatar borradores de relatos en los que se prefiguran modelos narrativos que luego aparecerán en las *Leyendas*, editar un *Hamlet* sometido a las *reglas* en el que se hipertrofia la figura de la madre, reproducir, en fin, las disquisiciones escolares -tan sagazmente penetradas de capacidad crítica- que justifican la adopción de las constricciones clasicistas en aras de la verosimilitud, son otras tantas muestras de los múltiples intereses literarios del joven Bécquer, que reproducen un clima cultural estimulante -el de la Sevilla de mediados del XIX-

y adelantan en bastantes años la voracidad de una escritura artística.

NOTAS

1. Santiago Montoto, "Reliquias becquerianas. Versos y dibujos inéditos", *Blanco y Negro*, 29-XII-1929.
2. Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, "Semblanza de Gustavo Adolfo Bécquer", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1937; Luis de Armiñán, "Papeles viejos. El cuaderno del padre de Gustavo Adolfo", *Domingo*, 12-XI-1939; Dionisio Gamallo Fierros, *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, 1948; Dámaso Alonso, "Un diario adolescente de Bécquer", *ABC*, 19-VIII-1961 (ahora reed. en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, IV, 1975, 173-178).
3. Rafael Montesinos, *La semana pasada murió Bécquer (Ensayos y esbozos, 1970-1991*), Madrid, El Museo Universal, 1992, 196-197.
4. Pablo Luis Avila, *L'altra arpa di Bécquer*, Torino, Testi inediti e rari, MCMXCIII, 47 pp.
5. La edición que he preparado aparecerá atribuida a Gustavo Adolfo Bécquer y con el título *Autógrafos juveniles (Manuscrito 22.51 de la Biblioteca Nacional)*, y estará editada por la librería Puvill de Barcelona.

APÉNDICE

A N. Epistola[1]. (*h.94v*)

Es vida perdida
vivir sin amor.

Mejor es sufrir
pesar y dolores
que estar sin amores.
J[uan] del E[nzina]

Luchando en vano en mi interior, apenas
qué seguir debo distingo,
que de tantas pasiones rodeado
ni a comprenderme acierto yo a mí mismo.
Casi olvido el tiempo en que infelice
de amores desdichado combatido
ni sosegaba en la callada noche
ni al emprender el sol el nuevo giro.
Tiemblo al solo recuerdo de mirarme
de nuevo lentamente conducido
al antiguo afanar, a los combates
de amor que, lejos de ellos, abomino.
Pero cómo evitar nueva caída,
cómo de sí auyentar ese delirio,
si aun más padece la profunda calma
en que se aduerme el corazón vacío.

Cómo, si dentro el pecho, en cruda guerra
los impacientes juveniles bríos
se agitan, se conmueven y a la recta

razón quitan la fuerza. Si el martirio
de los rabiosos celos comparara, /
/no puedo casi, al padecer continuo, (*h.95r*)
al incesante afán del que sus años
tristes deja correr en el olvido,
tristes aunque a los ojos de las gentes
y al parecer, deslízanse tranquilos.

Para amar nació el hombre y para amarla
formó tan bella el Hacedor divino
la primera mujer, y desde entonces
no hay vida sin amor y en vano huimos
de gustar sus dolores y dulzuras
que no es dado a nosotros impedirlo.
¿Y qué es el hombre sin amor? No es nada.
Cual la pradera que secó el estío,
solo, abrojos estériles produce
en vez de flores de lozano brío,
solo, se aduerme, estúpido, insensato,
de la molicie entre los brazos mismos.
Las acciones más grandes, los sublimes
rasgos del entusiasmo promovidos
fueron por el amor, por ese puro
amor que hace latir de gloria henchido /
/ el grande corazón por el que sólo (*h.95v*)
la ardiente inspiración en él sentimos.
¿Y quién huye de amor si sus efectos
tan dulces son, tan grandes y divinos?
¿Quién huye? El que sus penas y dolores
sintió, tortura dándole al herido
pecho inocente en que el cruel y artero
dios encontrara candoroso asilo;
el que probó el eterno desconsuelo
del tormentoso amor; quien el martirio
de los celos probara[2] y en el alma
siente el funesto fuego que encendido
una vez a apagarlo no bastaran
terribles los desprecios y desvíos.

Por eso la razón en brava lucha
combatida de afectos tan distintos
no sabe cuál seguir, porque ninguno
lo puede desterrar a largo olvido. /
/ ¿Qué hacer? Mas no lo digas, no, ya escucho (*h.96r*)
tu recto parecer, ya dulce amigo
escucho de tu boca los consejos,
verdaderos consejos, que en un frío

El Gnomo **2 (1993)**

UNA EDICIÓN DESCONOCIDA DE BÉCQUER

José Luis Bartolomé

El Duque de Maura dice de Cervantes, príncipe de nuestros novelistas, que fue "un fracasado de genio". Algo muy parecido podríamos decir de nuestro primer poeta moderno, Gustavo Adolfo Bécquer, quien murió desconocido y vivió pobre. Bécquer, según don Gregorio Marañón Moya en su trabajo "Bécquer periodista"[1], "fue un hombre pobre; un pobre enfermo; agraciado en amistad; desgraciado en amores; funcionario fracasado y expulsado de su empleo y, en fin, poeta desconocido de su tiempo, de aquel tiempo que fue, precisamente, un tiempo de reinas y poetas". Y así es. Bécquer dejó este valle de lágrimas sin que sus contemporáneos se hubieran enterado de que habían convivido con uno de los más grandes poetas españoles de aquel tiempo y de todos los tiempos. Porque, como es sabido, Bécquer murió inédito (en libro, claro está). La primera edición de las *Obras* de Bécquer, que cuenta con un prólogo de Ramón Rodríguez Correa (la edición de Fortanet, 1871) fue preparada y corregida por un grupo de amigos del poeta. Sin ellos hubiéramos tardado aún más tiempo en conocer a Bécquer. Tarde o temprano, ciertamente, alguien hubiera editado sus obras. Pero, ¿por qué no?, Bécquer hubiera podido permanecer inédito en libro veinte o treinta años más. Y la poesía española no hubiera sido la misma. Pero, en esto por lo menos, Bécquer tuvo suerte y amigos. Fue "agraciado en la amistad". Con la edición de las *Obras* de Fortanet se le abrieron, aunque póstumamente, con toda justicia, las puertas de la gloria. Fue su desquite de ultratumba.

La citada primera edición de Fortanet consta de dos volúmenes. En el primero figuraba parte de la prosa; en el segundo se recogían las cartas *Desde mi celda*, algunos trabajos sueltos más en prosa y, al final, las "Rimas", uno de los grandes libros de la historia poética española. Tras esta edición ha habido muchas más, incluso una "quinta" de 1904, que casi nadie ha visto y que he encontrado hace poco.Las ediciones más recientes han ido depurando los textos becquerianos de las ediciones de Fortanet y Fe. Así, para las *Rimas*, las últimas ediciones de Rubén Benítez y Rusell P.Sebold se atienen al manuscrito del *Libro de los gorriones*. En cuanto a la prosa, Rubén Benítez ha reproducido, comparándolo con el de las ediciones de Fortanet y Fe, el texto primitivo impreso en periódicos y revistas en su

edición titulada *Leyendas, apólogos y otros relatos*. Contamos, pues, con muy buenas ediciones de Bécquer, aunque la supresión de las correcciones póstumas, al menos en las *Rimas*, no mejoran precisamente el texto un poco descuidado de Bécquer. Sea lo que sea, hoy leemos los mismos textos que hubieran podido leer los contemporáneos del poeta.

La transmisión textual de las *Leyendas* de Bécquer y de otros escritos suyos en prosa (dejo aparte su poesía, que no hace ahora a mi propósito) pasa, según lo dicho, por tres fases: el texto periodístico, la edición de Fortanet de 1871 y la edición de Rubén Benítez, a quien siguen todos los editores modernos de la prosa de Bécquer. Existe, también, es cierto, un texto intermedio entre la edición periodística y la de Fortanet. Es la edición suelta de *Maese Pérez el organista*, de Cádiz, 1862 (Biblioteca de la Palma)[2], edición casi con toda seguridad furtiva, que ha sido editada en facsímil por la Diputación Provincial de Zaragoza con un prólogo de su descubridor, Víctor Infantes.

Y ahora propongo que se una a estas ediciones otra desconocida hasta hoy, hallada por quien firma este artículo en una librería "de viejo".Es, si no me engaño, pues no la veo citada en parte alguna, la primera edición en libro de algunas leyendas y textos en prosa de Bécquer: *Maese Pérez el organista, El rayo de luna, Los ojos verdes, ¡Es raro!* y *La venta de los gatos*.

La descripción bibliográfica del volumen que contiene estos textos de Bécquer es la siguiente:

> Biblioteca de La Opinión/ EL PASATIEMPO/ (adorno tipográfico llamado bigote)/ Colección/ de / novelas, cuentos y leyendas/ españolas (otro bigote, un poco más grande que el anterior) / VALENCIA / Imprenta de La Opinión, á [*sic*] cargo de José Doménech/ calle de las Avellanas, 11 y 13 / 1862.

Es un volumen en octavo menor o, más bien, en octavo, porque al ser encuadernado ha debido de perder un centímetro. La encuadernación en holandesa, lomo piel, es de época. El volumen está mal encuadernado, como ocurre con alguna frecuencia en libros viejos. Está completo, pero hay un pliego mal colocado y la paginación pasa de la 248 a la 257, aunque no faltan páginas. El volumen tiene 280 más dos de índice. En él figuran, además de los cinco textos de Bécquer citados más arriba, doce narraciones más; todas, excepto las de Bécquer y dos más, que son anónimas, firmadas por sus respectivos autores, casi todos conocidos (Eguilaz, Larra hijo, Bretón de los Herreros, Trueba y otros). Se trata de un volumen correspondiente a una "Biblioteca", vocablo que amparó en el siglo XIX a numerosas colecciones de relatos y novelas. Esta "Biblioteca de La Opinión" no figura ni en el "Catálogo" de Ferreras ni en el "Palau". El primero, en su *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*[3] afirma "que la mayor parte de las novelas del XIX pertenecen a una colección". No estaba equivocado este gran conocedor de nuestra literatura decimonónica. Ahora, como se ve, descubrimos que nuestro gran lírico estaba en una de ellas.

La identificación de la oficina tipográfica en la cual fue estampado el libro es cosa fácil. Basta con consultar el magnífico libro *Reseña histórica en forma de diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia*, de Serrano Morales[4]. En su página 382 leemos que "el 15 de Julio de 1860, don Luis de Loma y Corradi y don Mariano Carreras fundaron el periódico titulado *La Opinión,* que dio nombre a la imprenta establecida por aquellos en la plaza de Ribot número 7". Añade luego que "en el número de *La Opinión* correspondiente al 23 de Abril de 1862 figura ya la imprenta "á (sic) cargo de José Doménech". El volumen de *El Pasatiempo*, pues, está impreso después de la fecha copiada en la imprenta de un conocido

tipógrafo: José Doménech, calle de las Avellanas, 11 y 13.

También es conocido el periódico *La Opinión*, que figura en el "Catálogo" de Tramoyeres[5]. Su anotación dice así: "(Año 1860). LA OPINION. Diario político, literario y de intereses materiales. Imprenta del periódico, pl. clp. Pr.[6] en 15 de Julio, C. a últimos de Enero de 1865. Director, D.Teodoro Llorente". Llorente es un poeta reputado, sobre todo, como traductor[7]. Y su nombre está relacionado con Bécquer, quien publicó su famosa rima "Cendal flotante..." en "El Museo Literario" valenciano el seis de Noviembre de 1864[8], revista de la que era colaborador Teodoro Llorente.

Veamos con más detalle los textos de Bécquer. Todos fueron publicados por primera vez en el periódico *El Contemporáneo*[9]. *Maese Pérez el organista*, el 27 y 29 de Diciembre de 1861 (Rica Brown[10] dice 17 y 19: puede ser una errata). *El rayo de luna*, el 12 y 19 de Febrero de 1862; *Los ojos verdes*, el 15 de Diciembre de 1861; ¡*Es raro*!, el 17 de Noviembre de 1861 y *La venta de los gatos* el 28 y 29 de Noviembre de 1862.

¿Se publicaron estos textos en *El Pasatiempo* con o sin la autorización de Bécquer? Me inclino a suponer que con ella. Bécquer anduvo siempre a la cuarta pregunta. "Cada escrito suyo representa o una necesidad material o el pago de una factura", dice Rodríguez Correa, testigo irrefutable[11]. Es natural, por eso, suponer que Bécquer cediera la publicación de sus relatos a esta *Biblioteca de La Opinión* y a Teodoro Llorente. En este caso, además, están acompañados por otro, anónimo también, titulado *El Diablo en Sevilla*, que debe de ser el mismo que con este título cita Pageard en su reciente biografía del poeta y cuyo autor fue el amigo, colaborador de Bécquer y testigo de su boda Luis García de Luna. Esto no puede ser una coincidencia (habría que comprobar la autoría del texto, claro está). Obsérvese, igualmente, que *El Diablo en Sevilla* fue publicado, según Pageard, en el núm. 9 de *La América*, y que en esta revista publicó Bécquer cuatro leyendas: *El gnomo, La promesa, La corza blanca* y *El beso*. García Luna publicó varias novelas, citadas en el catálogo de Ferreras [12], "que no identifica al autor", y colaboró con su amigo Bécquer bajo seudónimo (Adolfo García) en la comedia *La novia y el pantalón* y en varias zarzuelas.

No voy a detenerme a realizar un comentario textual demasiado prolijo de las cinco narraciones citadas porque no es necesario. El texto de las cinco, que he cotejado con el de las ediciones que reproducen, tras Benitez, el de *El Contemporáneo*, es, en todo, igual al periodístico original. No figuran, por lo tanto, en esta edición valenciana ninguna de las correcciones introducidas en la edición de 1871. La lección de los textos es la primitiva, la que apareció en *El Contemporáneo*. Así leemos "friyendo" y "como si la estuviera viendo" en *Maese Pérez el organista*, "estregándose" en lugar de "restregándose" en *El rayo de luna*; "por vuestra esposa" en lugar de "para vuestra esposa" en *Los ojos verdes*. En *La venta de los gatos*, la copla final es la misma que figura en *El Contemporáneo*. Texto de *El Pasatiempo:*

"El carrito de los muertos
pasó por aquí,
como llevaba la manita fuera
yo la conocí."

* * *

"En el carro de los muertos
ha pasado por aquí;
llevaba una mano fuera,
por ella la conocí." (*texto ed. 1871*)

Se corrigen las erratas: “las trompas” por “los trompas, pero no lo que son errores: en “¡Es raro!” “Garvani” no se llama “Gavarni”, que es el apellido auténtico de este conocidísimo dibujante francés.

Se trata, en consecuencia, de la primera edición en libro (conocida, quiero decir) de los textos indicados. Tras *El Contemporáneo* viene la edición furtiva de *Maese Pérez el organista* de Cádiz, y luego la edición de *El Pasatiempo* de la *Biblioteca de La Opinión*, que reproduce, como se ha dicho, el texto de *El Contemporáneo*.

Es fácil datar la edición. “La venta de los gatos” ,apareció en “El Contemporáneo” el 28 y 29 de Noviembre de 1862. La edición de José Doménech debe ser, por tanto, posterior a esta fecha y anterior, lógicamente, a Enero de 1863. Este libro, pues, fue publicado casi con toda seguridad en Diciembre de 1862. *La venta de los gatos* es, y no por casualidad, además, el último texto del volumen.

Alguna duda quedaba, tras detenido estudio del volumen, sobre su condición de tal libro. ¿Podría tratarse, a pesar de que en ninguna parte de él se haga constar así, de un folletín encuadernado del periódico *La Opinión*? No lo creo. Este periódico publicaba, como muchos otros de la época, folletines. Pero no se hace constar en ellos a pie de página el título de *El Pasatiempo* que figura en todos los pliegos de este volumen becqueriano. En el mes de Diciembre de 1862, por otra parte, según me informan amablemente en la Hemeroteca Municipal de Valencia (les agradezco desde aquí sus atenciones), el folletín de *La Opinión* no contenía nada literario. De todas maneras y por prudencia, dejo abierta esta posibilidad que me parece remota. No he podido consultar las "Tablas cronológicas de Gustavo Adolfo Bécquer", de Schneider, aunque por referencias indirectas (así la nota (3) de Víctor Infantes a la edición de *Maese Pérez*) presumo que no dan ninguna luz sobre el volumen que comento.

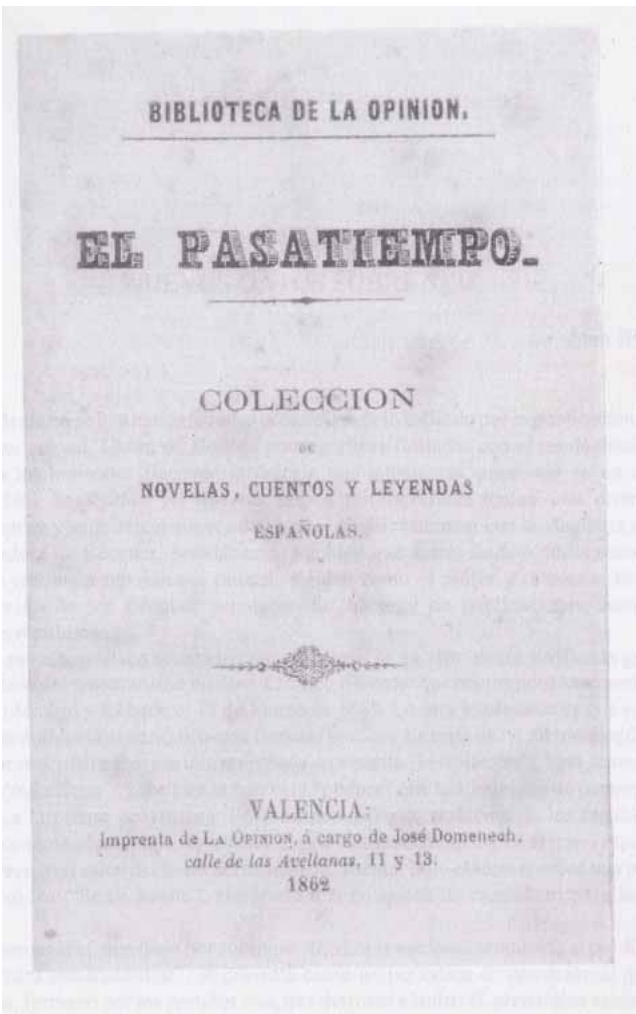
No he indicado nada sobre las grafías, que sería necesario cotejar directamente con las de *El Contemporáneo*. Esta edición valenciana pone casi siempre la “ge” (g) en lugar de la “jota” (j), y la “ese” (s) en lugar de la “equis” (x). Esta última grafía es corriente en *El Contemporáneo*, que he estudiado en las páginas reproducidas en el libro de Montesinos *Bécquer, biografía e imagen*[13], pero no la primera (“ge” por “jota”), usada, sin embargo, en “El Museo Universal”, revista en la que también colaboró Bécquer. La grafía, por tanto, no tiene ningún detalle significativo: es la corriente en la época.

Y esto es todo. Ha aparecido una edición desconocida de Bécquer que recoge en libro, por primera vez, cinco textos del autor de las *Rimas*. Es un insospechado eslabón en la carrera del grande y desgraciado poeta y un estímulo y acicate para cuantos estudian la vida y la obra de Bécquer, en las que, como se ve, aún son posibles las sorpresas.

NOTAS

1. *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, C.S.I.C., Madrid, 1972. “Bécquer periodista”, de Gregorio Marañón Moya, p.409.
2. *Maese Pérez el organista. Leyenda sevillana.*, Cádiz, Biblioteca de la Palma, 1862. Ed. facsimilar de la Diputación de Zaragoza, 1990. Prólogo de Víctor Infantes.
3. *Catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX*, de Juan Ignacio Ferreras, Cátedra, 1979, p.64.
4. *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia, 1898-9, p.382. Ed. facsimilar de Librerías París-Valencia, 1987.
5. *Catálogo de los periódicos de Valencia. Apuntes para formar una biblioteca de los publicados desde 1526 hasta nuestros días*, de Luis Tramoyeres Blasco. Ed. facsimilar de Librerías París-Valencia, Valencia, 1991.

6. No sé qué significan estas abreviaturas. Las copio literalmente.
7. *Cincuenta años de poesía española*, de Jose María de Cossío, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, vol. II, p.908.
8. *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Ed. anotada por R.Pageard, C.S.I.C., Madrid, 1972, p.48. Además, Tramoyeres, op. cit., p.94.
9. *Bécquer, leyenda y realidad*, de R.Pageard, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, pp.312 y ss.
10. *Bécquer*, de Rica Brown, Barcelona, 1963, p.179.
11. Prólogo a la primera ed. (1871) de R.Rodríguez Correa. Cito por la 5 ed. de 1904, p.11.
12. *Op. cit.*, p.170.
13. R.M., Barcelona, 1977.


BIBLIOTECA DE LA OPINION.

EL PASATIEMPO.

COLECCION

DE

NOVELAS, CUENTOS Y LEYENDAS

ESPAÑOLAS.

VALENCIA:
Imprenta de La Opinion, á cargo de José Domenech,
calle de las Avellanas, 11 y 13.
1862

***El Gnomo* 2 (1993)**

NUEVOS DATOS SOBRE *SEM*

Joan Estruch

Todavía no se han extinguido los ecos del revuelo causado por la publicación de *Los borbones en pelota*[1], álbum de láminas pornográficas firmadas con el seudónimo *Sem* y atribuido a los hermanos Bécquer, atribución que intentamos cuestionar en un artículo anterior[2]. Nos basábamos en que las sátiras pornográficas tenían una orientación antimonárquica y anticlerical que resultaba muy difícil relacionar con la ideología católica y conservadora de Bécquer. Señalábamos también que detrás de *Sem* podía esconderse alguien de ideología republicana radical, alguien como el pintor y dibujante Francisco Ortego, amigo de los Bécquer y colaborador habitual de publicaciones satíricas de orientación republicana.

Lo que allí quedaba apuntado como hipótesis se ha visto ahora verificado gracias a la localización del semanario *La píldora*. El único ejemplar que hemos podido consultar está impreso en Madrid y fechado el 18 de Marzo de 1869. Lo más interesante es que el dibujo que sirve de emblema al periódico está firmado por *Sem*. Se trata de un dibujo alegórico en el que en primer plano aparece una mujer que representa "la situación"[3]. Está sentada en el banco del "manifiesto"[4] y recibe a la fuerza la "píldora" que le administra un personaje que representa a la prensa progresista: lleva un gorro frigio, emblema de los republicanos, adornado con una pluma, que representa su profesión. Al fondo se ve el trono español, tal como aparece en el salón del trono del palacio de Oriente. Bajo el solio aparece una pancarta en la que se lee: "Se da barato", aludiendo a la búsqueda de candidatos para la corona española.

El semanario, que tiene por subtítulo "medicina nacional propinada al público" que "se administra semanalmente", se presenta como un periódico de oposición al gobierno provisional, formado por los partidos que, tras derrocar a Isabel II, pretendían estabilizar la situación mediante una monarquía democrática, encarnada en un rey que no perteneciera a la dinastía borbónica.

Pero la relación entre el dibujo emblemático de *La píldora* y las acuarelas de *Los borbones en pelota* no se limita a que ambos estén firmados con el mismo seudónimo, sino que se extiende al terreno de lo ideológico y lo político. La orientación radical de *La píldora* se pone de manifiesto en el contenido de sus artículos. Estos se distribuyen en una especie de editorial y artículos breves y gacetillas en las tres páginas restantes. Todos van sin firma o sólo con las iniciales, y tampoco aparece ningún dato sobre el editor, el director o los redactores. La explicación de tanta discreción es fácil: es una medida de precaución ante el acoso de las autoridades. Así lo indica el editorial, escrito en primera persona probablemente por el director, que explica que acaba de salir de la cárcel, adonde había ido a parar, junto con otro compañero de redacción, por haberse excedido en la dosis de las "píldoras" administradas a la "situación". La persecución de los periodistas se refleja en la lámina núm.67 de *Los borbones en pelota*, en que aparecen varios de ellos atados y amordazados, en alusión a la política gubernamental.

Encontramos también en *La píldora* varios sueltos con críticas a la represión de la sublevación cubana, tema que se recoge en la lámina núm.10 de *Los borbones en pelota*. Asimismo, en el semanario se critica a Prim por haber decretado "que el servicio de armas es obligatorio para el pobre y ficticio para el rico", en abierta contradicción con sus promesas anteriores. La protesta contra el sistema de quintas era una de las principales y más populares reivindicaciones de los republicanos, según ha señalado R.Carr[5]. No está de más señalar que en *La tribuna*, novela de E.Pardo Bazán ambientada en esos años, se hace referencia a esta reivindicación[6]. Del mismo modo, en la lámina núm.9 (b) de *Los borbones en pelota* se satiriza el espíritu militarista de Prim, al que se reprocha que "ahora que ha conseguido el primer puesto es cuando se acuerda de enseñarles la disciplina" a los soldados.

No faltan tampoco en el semanario referencias anticlericales, como una gacetilla en la que se alude a un crimen sexual cometido por un cura de Badajoz, lo que sirve para afirmar que "las más bajas pasiones son patrimonio de esos representantes de la hedionda corte romana". Este crudo anticlericalismo está ampliamente representado en *Los borbones en pelota*, en el que, además de sátiras pornográficas contra el padre Claret y sor Patrocinio, encontramos otras contra curas asesinos, así como una, la núm.3, directamente dirigida contra el papa.

Sin embargo, las abundantes sátiras de *Los borbones en pelota* contra Isabel II, el rey consorte, el padre Claret, sor Patrocinio, González Bravo, etc., es decir, contra lo que Valle-Inclán denominaría "la corte de los milagros", no aparecen en *La píldora*. Pero tal ausencia puede explicarse teniendo en cuenta que el número del semanario que hemos podido consultar está fechado en Marzo de 1869, cuando, después de las elecciones de principios de ese año, los republicanos luchaban en contra de la mayoría parlamentaria, partidaria de una monarquía constitucional. La sátira contra el antiguo régimen borbónico no era ya, pues, de actualidad. En cambio, *Los borbones en pelota*, aunque no está fechado, parece elaborado entre los comienzos del proceso revolucionario de 1868 y mediados de 1869. Esto explicaría que, de manera desordenada, aparezcan láminas de exaltación de la Revolución de Septiembre y de sus líderes, en especial Prim, junto a otras en que se satiriza a estos mismos dirigentes por haberse apartado de los ideales revolucionarios.

Al señalar las correspondencias ideológicas y políticas entre *La píldora* y *Los borbones en pelota* no pretendemos establecer vínculos de autoría literaria. Es posible, y hasta probable, que *Sem* no participara como redactor en el semanario y que hubiera limitado su colaboración al dibujo que constituía lo que hoy denominaríamos logotipo de la publicación. Pero lo que sí resulta evidente es que hay un *Sem* que militaba en las filas del

republicanismo radical, lo cual encaja muy mal con lo que sabemos tanto de Valeriano como de Gustavo Adolfo Bécquer.

A todo lo dicho añadiremos otra información, expuesta de manera sucinta y objetiva, sin extraer de ella más que las conclusiones que se desprenden estrictamente de los datos. Se refiere a una de las caricaturas que *Sem* había publicado por primera vez en *Gil Blas*, el 30 de diciembre de 1865, en concreto la que representa un trovador tocando en un escenario de teatro o de ópera. En el texto al pie se le llama "el Mefistóteles de la Unión". La caricatura fue publicada por segunda vez en el *Almanaque de Gil Blas para 1867*, con un texto al pie distinto, en el que también se le denomina Mefistóteles[7]. En la portada del almanaque aparece como único dibujante Francisco Ortego, el conocido caricaturista de ideología republicana.

La incesante -y apasionante- búsqueda que estamos llevando a cabo nos ha permitido descubrir que la caricatura de Mefistóteles se publicó por tercera vez en *El Garbanzo*, hacia Mayo de 1873[8]. *El Garbanzo* era un semanario humorístico de orientación progresista -aunque se proclamaba apolítico-, que empezó a publicarse en 1872, siendo ilustrado por Pellicer. A principios de 1873 una nota informa de que pasa a ser propiedad de Eusebio Blasco, que también ejercía de director. Eran sus redactores: M.Ramos Carrión, Vital Aza, Andrés Ruigómez, Pascual Ximénez Cros y Eduardo de Palacio. Como se ve, se trata de parte del equipo que integraba *Gil Blas*, que poco antes había dejado de publicarse. Vale la pena añadir que a partir del núm.36 Ortego sustituye a Pellicer como dibujante principal.

La caricatura en cuestión aparece en el núm.44, p.2. Es una reproducción exacta de la que hemos descrito más arriba, aunque está acompañada de un texto distinto: "El nuevo Mefistóteles". La caricatura no guarda ninguna relación aparente con el contenido de los artículos que aparecen en la página. Añadiremos que en la contigua, la núm.3, hay una caricatura de carácter costumbrista, de media página, firmada por Ortego. En ella vemos a una hermosa dama rodeada de sus enamorados, en actitudes ridículas. Arriba se lee: "Efectos del amor", y abajo "Todo por ellas".

Así pues, la publicación por tercera vez de la caricatura de Mefistóteles se produce ocho años después de su primera aparición en *Gil Blas*, firmada por *Sem*; seis años después de su segunda publicación en el *Almanaque de Gil Blas para 1867*, firmada por Ortego; y tres años después de la muerte de los hermanos Bécquer. Resulta, pues, evidente que la caricatura se publicó por tercera vez sin contar para nada con los Bécquer, por alguien que conservaba la plancha del grabado. De esta secuencia de hechos ni puede ni debe extraerse una conclusión clara respecto a la autoría de la caricatura, pero sí algo que parece obvio: la aparición de la caricatura en distintas publicaciones, con distintas firmas y distintos textos al pie demuestra que en el dinámico mundo del periodismo de la época, y en especial en el ámbito de las caricaturas, funcionaban unos criterios muy laxos respecto a la autoría y la propiedad intelectual. Por eso la cuestión de la autoría de las caricaturas es de bastante complejidad.

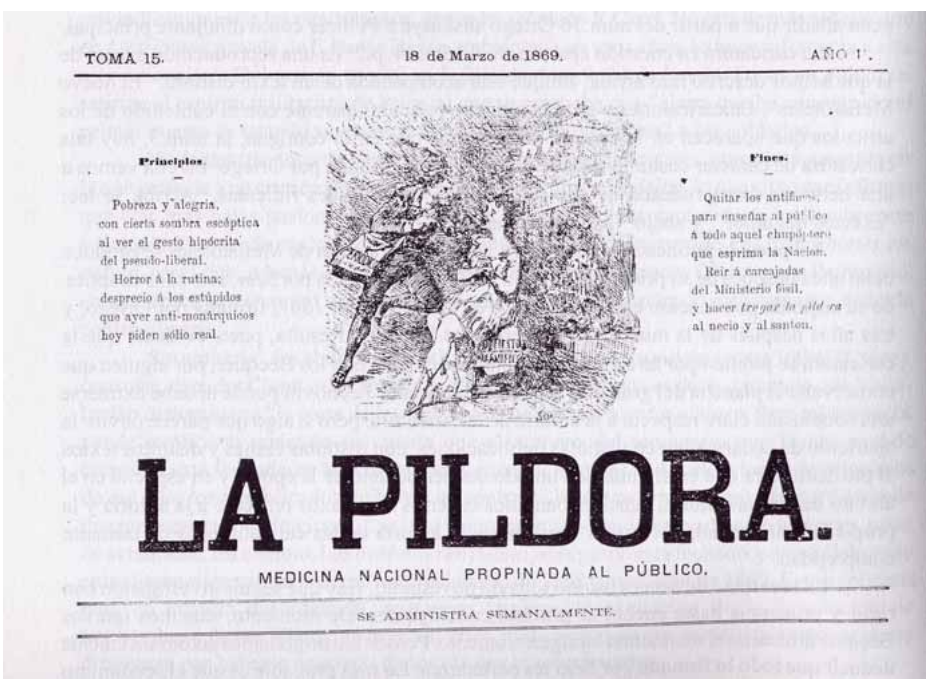
La identidad de *Sem* es asunto todavía no resuelto. Hay que seguir investigando con rigor y prudencia hasta encontrar pruebas concluyentes. De momento, sabemos que los Bécquer utilizaron el seudónimo en algún momento. Pero de ahí no podemos automáticamente deducir que todo lo firmado por Sem les pertenezca. Lo más probable es que el seudónimo esconda una autoría múltiple.

Nuestra aportación a este complejo asunto se reduce exactamente a eso: creemos haber demostrado que hay un *Sem*, el de *Los borbones en pelota* y el de *La píldora*, de ideología inequívocamente republicana, lo cual incide directísimamente en la caracterización humana, ideológica y literaria del autor de las *Rimas*. No negamos la posibilidad de que los

Bécquer se convirtieran en republicanos, pornógrafos y anticlericales, pero, para aceptarla como evidencia, exigimos pruebas, y no conjeturas.

NOTAS

1. SEM (V. y G.A. Bécquer), *Los borbones en pelota*, ed. R.Pageard, L.Fontanella y M.D.Cabra, Madrid, Ediciones El Museo Universal, 1991.
2. "Los Bécquer, ¿pornógrafos y republicanos?", *Insula*, 545, Mayo, 1992.
3. La "situación", en la jerga política de la época, significaba 'el gobierno y los sectores que lo apoyan'.
4. Puede referirse al manifiesto "España con honra", firmado por Prim, Topete y Serrano el 19 de Septiembre de 1868, y que resumía los argumentos de los sublevados contra Isabel II. También podría aludir al manifiesto publicado el 26 de Octubre de ese año por el Gobierno provisional, que tenía un contenido mucho más moderado que el anterior. En cualquier caso, la alusión del dibujo tendría un sentido crítico e irónico, refiriéndose a que el manifiesto era el sostén ficticio de la "situación".
5. *España, 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1979, p.303.
6. *La tribuna*, ed. de B.Varela Jácome, Madrid, Cátedra, pp.124-25.
7. Puede verse la caricatura en las pp.125 y 155 de *Los borbones en pelota*.
8. En *El Garbanzo* sólo se indica el número de cada semanario y el año de edición. La fecha aproximada del núm.44 puede deducirse teniendo en cuenta que el núm.25 trae una nota editorial fechada el 1 de Enero de 1873.


TOMA 15. 18 de Marzo de 1869. AÑO 1°.

Principios.

Pobreza y alegría,
con cierta sombra escéptica
al ver el gesto hipócrita
del pseudo-liberal.
Horror á la rutina;
desprecio á los estúpidos
que ayer anti-monárquicos
hoy piden sólio real.

Fines.

Quitar los antifaces,
para enseñar al público
á todo aquel chupóptero
que esprima la Nacion.
Reir á carcajadas
del Ministerio fusil,
y hacer tragar la píldora
al necio y al santon.

LA PILDORA.

MEDICINA NACIONAL PROPINADA AL PÚBLICO.

SE ADMINISTRA SEMANALMENTE.

El Gnomo **2 (1993)**

UN ALMANAQUE CON ILUSTRACIONES DE VALERIANO BÉCQUER[1]

Pedro Montón Puerto[+]
Jesús Rubio Jiménez

En los últimos años, vuelve a prestarse atención a la obra de Valeriano Bécquer, pintor hasta ahora poco estudiado salvo en su relación con Gustavo Adolfo. Y no són sólo sus óleos costumbristas lo que reclama la atención de los estudiosos, sino toda su obra. En este breve ensayo vamos a dar noticia de algunos grabados incluidos en un *Almanaque* hasta ahora olvidado. Es una contribución mínima a ese cada vez más necesario e imprescindible catálogo de la obra completa del artista sevillano.

Se trata de un almanaque de formato reducido (17 por 24,5 cm) editado en 1869: *Almanaque enciclopédico español ilustrado para 1870*, por Julio Nombela "con la colaboración de distinguidos artistas y escritores" (Madrid, Imprenta de R.Labajos). Cuenta con 204 páginas, distribuidas en secciones: un completo y detallado calendario y a partir de la página 21, una sucesión de 13 almanaques de los que nos interesan aquí el artístico-literario (pp.95-100), el recreativo (101-123), el poético (124-132), el político (133-152) y el cómico (191-198), ya que son aquellos que contienen textos de interés literario[2].

Con todo, no agotan estas secciones el virtual contenido literario del almanaque, que abarcaría también el "Juicio del año" (p.8), poema firmado por J[ulio] N[ombela], artículos sobre la situación política, semblanzas de personajes públicos y otros de información más general como "Las catedrales de España" o "Cuatro templos menos".

Son, sin embargo, las secciones citadas las que acogen la creación literaria. En el caso del almanaque artístico-literario, Julio Nombela y José Martí Folguera repasan los acontecimientos del año en rápida "ojeada crítica" que les lleva a decir que no han abundado las obras teatrales notables -*D.Ramón y el Sr.Ramón* (E.Gaspar), *El collar de Lescot* (A.Hurtado)- si se exceptúan las obras bufas, que abarcaban "casi todo el repertorio de Offenbach". Continuaban publicándose novelas por entregas, dándose el caso de una titulada *Hernán Cortés, historia del descubrimiento y conquista de Méjico*, que alcanzó los 24.000 suscriptores; o libros misceláneos como *Los Ministros de España de 1800 a 1869* con 20.000 suscriptores. Se estaba creando una asociación de escritores y Bibliotecas populares, Julio Verne -publicado por la Biblioteca Económica de Instrucción y Recreo-

ganaba lectores y se mantenía el gusto por los bufos y otras manifestaciones populares, que según Martí Folguera habían pervertido el gusto:

> "No hay que asustarse, pero los bufos están en su apogeo; y por más que se haya dicho contra ellos, por más que se haya escrito, los bufos han avanzado, han crecido, han pisado las tablas de algunos coliseos importantes, y casi puede decirse que han concluido por dominar completamente el teatro.
>
> El público se ha aficionado sobremanera a esas obras fáciles, chispeantes algunas veces, tontas muchas, indecentes siempre, y ya es difícil, dificilísimo hacer variar la corriente del gusto general que ha dado al traste con lo serio y hasta con lo chistoso" (p.99)

Esto hacía que su lenguaje se trasladase a otros géneros. Sin salir del *Almanaque* hallamos "De vuelta de los baños. Episodio bufo" (Julio Nombela) o "Los bailes. Bocetos dibujados a la pluma" (Federico Avecilla), que, con "La cueva de las maravillas. Cuento" (Eduardo Zamacois), "La escala cromática", novela póstuma de Luis García de Luna y "La franqueza", de Julio Nombela, constituyen la parte narrativa del *Almanaque*.

El "Almanaque poético" agavilla distintos poemas que representan los gustos medios del momento: no falta una "Balada fantástica, imitación de Goethe" -"La danza de los muertos"-, de José F. San Martín y Aguirre; otras dos de Juan Antonio Viedma: "Tal para cual" y "La buenaventura"; cantares de Ventura Ruiz Aguilera o *seguidillas* de Isabel de Villamartín junto con *letrillas* de Carlos Frontaura; un apólogo de Carmelo Navarro y otros poemas de más compleja clasificación de García Ladevese, Fernández Iturralde, J.Monreal, R.Zamacois, J.Alarcón y el inevitable Nombela.

Nuestro interés, sin embargo, en esta ocasión se dirige sobretodo a los grabados del *Almanaque* realizados sobre dibujos firmados por Valeriano Bécquer.

Entre los grabados que ilustran el "Almanaque político" encontramos el primero, realizado por E.Alba sobre dibujo de V.Bécquer: "Combate entre las tropas liberales y una partida carlista" (p.148). Se trata de una escena de guerra, magníficamente compuesta y ejecutada, que había sido publicada en *El Museo Universal* (núm.32, 8-VIII-1869, p.252), ilustrando comentarios sobre las luchas civiles que vivió el país en aquellos meses de levantamientos carlistas de un lado y republicanos por otro. Valeriano ha captado el fragor de la batalla. Su patetismo aumenta al situar en su extremo inferior izquierdo una oveja que huye despavorida. Nos recuerda sus apuntes verolenses y sus ilustraciones para *El príncipe perro*, de Edouard Laboulaye[3]. Presenta así una imagen gráfica que sintetiza una de las grandes plagas decimonónicas: la guerra, de la que se comenta en el *Almanaque*:

"La guerra, cualquiera que sea su causa, es en el siglo XIX la muerte de la industria y del trabajo, fuentes de la riqueza, cuna del engrandecimiento de los pueblos" (p.152)

La extremada agitación de la vida española motiva otros grabados entre los que se cuentan escenas en las calles de Málaga (p.136), una manifestación popular el 12 de Mayo en el Quemadero de Madrid (p.137), los alborotos en el Teatro de Villanueva, en La Habana (pp.136-37), grabados por Rico y cuyo dibujante bien pudiera ser Valeriano. Una manifestación contra las quintas en Zaragoza (p.178) o, en fin, "!Manifestación en favor de la libertad de cultos en Sevilla" (p.179), grabada por Rico sobre dibujo de Valeriano. Ahora bien, en el *Almanaque* no aparecen las firmas de éste último al haber sido guillotinado el grabado en

su parte inferior. Había sido publicado, no obstante, en *El Museo Universal* (núm.12, 21-III-1869, p.93) con el título "Memorable manifestación librecultista en la ciudad de Sevilla". Se ofrece en él la vista panorámica de una plaza sevillana -La Giralda al fondo- donde grupos de gentes van y vienen lanzando proclamas y portando estandartes con lemas como "Abajo las quintas" o "Abajo la pena de muerte". Julio Nombela comenta:

> "Uno de los principios consagrados por la revolución, ha sido el de la libertad de cultos. Antes de que fuese consignado en la Constitución, hubo manifestaciones pidiéndolo, y la más notable fue la de Sevilla, en la que tomó parte el bello sexo de aquella ciudad. El grabado que reproducimos da una idea de este acto. Como las damas españolas y americanas son fervientes católicas, no creemos que aprueben la manifestación, pero conviene que conserven en su memoria este dato para fortalecerse más en la fe, y por eso les ofrecemos el grabado" (p.180)

Cumplían estos grabados una función informativa similar a la de la fotografía actualmente y el repaso de *El Museo Universal* del año 1869 ofrece otros firmados por Valeriano, alternándose con los derivados de sus estudios sobre costumbres españolas. Pueden ser escenas de guerra y violencia como "Horrorosa escena de un combate en las barricadas de Jerez" (núm.14, 4-IV-1869, p.109) y la tenebrista escena "Acontecimientos de Jerez" (núm.15, 11-IV-1869, p.117), o bien escenas ciudadanas noticiables: "Lectura del proyecto de la Constitución" (núm. 23, 6-VI-1869, p.180), la inauguración de las estatuas de Daoiz y Velarde (núm.49, 9-V-1869), "Desembarco de tropas españolas en el muelle de La Habana" (núm.14, 4-IV-1869, p.112) y conferencias dominicales sobre la educación de la mujer en el paraninfo de la Universidad (p.164).

Nos resta hablar del "Almanaque cómico", donde se antologan una serie de textos y viñetas satíricos en los que se pretende realizar una "revista de España al vuelo" partiendo de la idea de que "lo sublime y lo ridículo van siempre juntos por el mundo" (p.191). La selección consta de una docena de viñetas, unas con firma y otras sin ella, en su mayor parte de Valeriano y procedentes también de *El Museo Universal*, que las había editado mejor, sin guillotinarlas y con comentarios en verso más eficaces. Aquí Julio Nombela ha realizado una manipulación interesada con sus comentarios más conservadores. Conforman un pequeño álbum satírico sobre cambios ocurridos en la agitada vida española y son un testimonio más del continuado cultivo de esta faceta por parte de Valeriano que cada día se va evidenciando más. Una breve descripción:

I. Sin título (p.191). Firmada V.B.; visión irónica de la igualdad que la Constitución defiende para todos: en una sastrería un grueso cliente intenta en vano ponerse una levita pequeña.

Se había publicado en *El Museo Universal* (3-I-1869, p.8) bajo el rótulo "Actualidades" y con este pie:

> -Me está a mí que ni pintada.
> -Lo creo, pero en mis carnes...
> -Y a usted le estará lo mismo.
> -Hoy *todos somos iguales*.

II. Sin título (p.192). Sin firma. Un pícaro ensaya en un espantapájaros sus robos, ante la atenta mirada de su maestro, sin inmutarse porque les miran.

Había sido publicada en *El Museo Universal* (31-I-1869, p.40) bajo el rótulo "Libertad de enseñanza" con los versos:

-¡Que va a venir un guindilla!
-Que venga quien le de la gana.
Cada uno entiende a su modo
la libertad de enseñanza.

III. Sin título (p.192). Sin firma. Una joven vende la prensa, pero se sugiere que se vende ella misma.

Publicada en *El Museo Universal* (14-II-1869, p.56) bajo el rótulo "Libertad de comercio" y con los versos:

-¿Quién me compra? ¿Quién me compra?
-¿Qué vendes chica? -*El Fiscal,*
La Gorda, Los monos sabios.
-Yo estoy por lo liberal.

IV. Sin título (p.193). Sin firma. Un caballero empuja a otro borracho.

Publicado en *El Museo Universal* (31-I-1869) con el título "Libertad de cultos" y este pie:

-¡Yo defiendo mi derecho!
-Vamos al cajón, borracho.
-¿No hay libertad de cultos?
Pues yo estoy por el de Baco.

V. Sin título (p.193). Sin firma. Escena alusiva a la situación del teatro. En un café cantante unos jóvenes demándan café, copas y *cancán*.

Publicado en *El Museo Universal* (14-II-1869, p.56) con el rótulo "Libertad de espectáculos" y los versos:

-¡Mozo, el cartel y la lista!
-Ya están. ¿Qué va a ser señores?
-Café con media de abajo,
copas y un *cancán* de postres.

VI y VII. "Los consumos" y "La capitación" (p.194) en dos viñetas que conservan la disposición paralela y títulos con que aparecieron en *El Museo Universal* (9-V-1869, p.152). Se satiriza lo ocurrido con los impuestos: han desaparecido *los consumos*, pero sustituidos por "La capitación". Los acompañan en *El Museo Universal* respectivamente estos versos:

-¡Pues digo que es fuerte cosa
pagar antes de beber!
-Son precisos *los consumos*.
-¡No se consumiera usted!

-¿Qué es eso?
Una friolera.
El *impuesto personal*.
-Antes o después, el caso
es que al fin hay que pagar.

La particularidad de estos grabados es que mientras en el *Almanaque* sólo uno aparece firmado, en *El Museo Universal* lo están ambos por VDB.
VIII. Sin título (p.195). Sin firma. La escena representa a una pareja de enamorados huyendo. Había sido publicado en *El Museo Universal* (3-I-1869, p.8) bajo el rótulo "Actualidades" y con los versos:

-¡Huyamos!
-Pero ¿y mi honor?
¿Qué dirá el mundo de mí?
-No temas: te doy palabra
de *matrimonio civil*...

IX. "Fruta del tiempo" (p.196). Firmado VDB. Un grupo de individuos dispara contra un fantoche. Había sido publicado en *El Museo Universal* (28-III-1869, p.104) bajo el rótulo "Actualidades" y con los versos:

Hoy hace un neo de Judas,
ayer era un liberal:
así se cumple el adagio:
"Donde las toman las dan".

En el *Almanaque*, Nombela orienta el comentario hacia consideraciones sobre la situación de abandono que están creando los continuos levantamientos.
X y XI. Titulados "Las quintas" (p.197). Firmados VDB. En dos viñetas se ironiza sobre quienes no dan la talla para ser alistados (que se estiran al medirlos, porque saben no han de llegar) y quienes la dan (que se encogen para no darla igualmente). Se trasluce una crítica a la continua militarización del país, que había llegado a plantear problemas de orden público. Habían aparecido también el *El Museo Universal* (11-IV-1869, p.120) bajo el rótulo "Contrastes" con estos versos:

-Es inútil que se estire,
no llega usted a la talla.
-Voto a mí...! no ser soldado!
¡También es mucha desgracia!
* * *
-Levante usted la cabeza.
-¡Cuando le digo que no puedo!
-¡Ya se conoce que aquí
es pobre el Ayuntamiento!

La última viñeta antologada se encuentra firmada por Ortego y alude a las costumbres

veraniegas.

Como se ha visto, las once primeras no siempre están firmadas ni siquiera cuando fueron editadas sin guillotinar en *El Museo Universal*, dándose el caso de que puede estar firmada una y no la contigua. Con todo, la uniformidad de estilo y de finalidad no hacen excesivamente aventurada su atribución a Valeriano Bécquer. Unidas a otras que aparecen a lo largo del tiempo en *El Museo Universal* conforman un peculiar álbum satírico, un repaso al día de los acontecimientos relevantes no exento de ironía y bastante escéptico de las medidas que se iban tomando. Solo cuando se realice un estudio pormenorizado de toda la producción del pintor y en particular de su obra satírica estaremos en condiciones de valorar su sentido. Es esta serie de viñetas nada progresista a primera vista y contrasta con las tan debatidas acuarelas firmadas por *Sem*. ¿Cómo compaginarlas?

Es evidente que aún estamos lejos de una posible respuesta satisfactoria. Entre tanto habrá que sumar a ese cada vez más imprescindible repertorio completo de la obra del pintor esta nueva publicación de unos grabados que Nombela se permitió, además, comentar interesadamente. El problema que se plantea así no es ya sólo la identificación de las obras, sino su uso múltiple. Acaso la gran cuestión que la historiografía tendrá que resolver en los próximos años con referencia a aquel periodo es la nueva situación creada con las grandes novedades técnicas que se iban produciendo y que permitían reproducir -y manipular por tanto- las obras artísticas.

NOTAS

1. En un nota de su comunicación para el congreso *Los Bécquer y el Moncayo* -"Un nuevo misterio literario en torno a Bécquer" (véase ahora en las *Actas*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1992, p.302, nota 9)- mencionó Pedro Montón un *Almanaque* que poseía incompleto donde aparecían unos grabados de Valeriano Bécquer en los que al parecer nadie había reparado.

Dado su posible interés, le solicitamos que escribiera un artículo para *El Gnomo* sobre ellos. Lamentablemente Pedro Montón no concluyó el trabajo, ya que murió en 1992.

Tengo a la vista sus últimas cartas y un primer boceto del ensayo del que se deduce la necesidad de revisar *El Museo Universal* para cotejar los grabados del *Almanaque* con los allí aparecidos, ya que efectivamente es la fuente de la que proceden como hemos podido comprobar.

Con todo ello he redactado este breve artículo, que aparece no obstante firmado también por Pedro Montón. Suyo es el mérito de haber llamado la atención sobre este olvidado almanaque. La diligencia de Ricardo Centellas, además, ha puesto en mis manos un ejemplar completo del almanaque en cuestión, lo que ha facilitado definitivamente la elaboración de estas notas.

Con la publicación de este artículo, *El Gnomo* quiere ofrecer un pequeño homenaje a Pedro Montón Puerto, becqueriano fervoroso.

2. Pedro Montón pensaba que el *Almanaque* pudo pertenecer al periódico *La cosa pública*, editado por Julio Nombela -según sus *Impresiones y recuerdos*- entre el 26-XI-1868 y fines de Junio de 1870, en compañía de Carlos Frontaura.

Pedro Gómez Aparicio, en su *Historia del periodismo español*, no le otorga más vida que del 1 al 27 de Noviembre de 1868. Ossorio y Bernad lo consignaba activo en 1869.

Sea como fuere -como se verá más adelante- el material gráfico que aquí analizamos guarda estrecha relación con *El Museo Universal*.

3. J.Rubio, "Valeriano Bécquer ilustrador de *El príncipe perro*, de Edouard Laboulaye", *Goya*, 223-24 (1991), pp.35-42.

***El Gnomo* 2 (1993)**

SPANISH SKETCHES: UN NUEVO ÁLBUM DE VALERIANO BÉCQUER

Jesús Rubio Jiménez

La crítica becqueriana viene reclamando sobre todo en los últimos años la necesidad del estudio del poeta de las *Rimas* junto con el de sus otros familiares artistas y, en especial, con su hermano Valeriano, de cuya obra carecemos todavía de un catálogo completo. El congreso *Los Bécquer y el Moncayo* (Tarazona-Veruela, 1990) mostró por primera vez en todo su alcance la importancia la colaboración de los dos hermanos y cómo la producción de ambos se ilumina notablemente cuando se considera dentro de la discusión sobre la relación entre las distintas artes, que entonces estaba de actualidad[1]. Uno de los aspectos más llamativos precisamente de su larga estancia en el Monasterio de Veruela fueron las cartas *Desde mi celda* del poeta y el álbum *Expedición de Veruela*, del pintor, que fueron analizados como solidarios, culminando así una sugerencia que distinguidos becquerianistas venían haciendo: sólo estudiados unidos se comprende todo el alcance de los escritos del poeta o de los dibujos del pintor. Y otro tanto cabe decir de gran parte del resto de la obra de ambos, que contiene estrechos y profundos lazos que deberán ser clarificados.

Pues bien, un nuevo hallazgo abunda todavía más en la necesidad de seguir ahondando en esta dirección. Me refiero a la aparición de un bello álbum de dibujos de Valeriano totalmente desconocido por la crítica: *Spanish Sketches*. Su importancia es extraordinaria para ir completando el conocimiento de la colaboración de los dos artistas y en particular sus comunes intereses durante el año 1864, es decir, el año cuya mayor parte residieron en el Monasterio de Veruela y en el que efectuaron un viaje al norte -también reflejado en los dibujos del álbum- antes de volver a la corte.

En este breve ensayo no pretendo sino dar noticia del hallazgo tras haber visto con detenimiento el álbum, pero sin haber podido proceder a su estudio detallado[2]. Es insalvable la dificultad de escribir sin tener delante las imágenes, sin más recurso que las notas tomadas y el siempre traicionero recuerdo. El álbum se encuentra bellamente encuadernado en media piel inglesa, probablemente de finales del siglo XIX. Aparece titulado como *Spanish Sketches* y en su lomo figura como autor "J.Bécquer", nada extraño si se tiene en cuenta que dentro del mundo británico -de donde procede el álbum- quienes eran conocidos entonces eran los pintores Joaquín Domínguez Bécquer o José Domínguez Bécquer, que vendieron

durante años abundante pintura a viajeros ingleses que visitaban Sevilla. No hay duda ninguna, con todo, una vez visto el álbum, de que su autor es Valeriano Bécquer, por su contenido y fechas y sobre todo conociendo -como conocemos- el álbum *Expedición de Veruela*, verdadero hermano gemelo de éste en la mayor parte de su contenido.

Una vez abierto, llama la atención en sus hojas que éstas no ofrecen directamente los dibujos, sino que estos han sido pegados en ellas, probablemente porque las hojas originarias eran de tamaños diversos y así se conseguía una presentación uniforme que para nada ha afectado a los dibujos. En estos, sin embargo, sí se aprecia la intervención desafortunada de una mano que ha ido escribiendo en los dibujos el lugar y la fecha con tinta roja sobre los mismos datos originales escritos con lápiz. En algunos casos, con todo, no se ha producido la intervención desdichada de esta mano voluntariosa.

Hasta ahora conocíamos algunos otros álbums de Valeriano y existen sobrados datos en los que se insiste en la gran cantidad de dibujos que el artista dejó al morir y que su hermano Gustavo Adolfo pensaba editar. Es decir, a buen seguro no será éste el último hallazgo. De los conocidos, el más cercano a éste es el titulado *Expedición de Veruela*, del que dio noticia por primera vez Angel del Río en 1936[3]. Después ha sido muy citado por los más reputados estudiosos del poeta y tuvimos ocasión de mostrarlo reproducido en la exposición *Valeriano Bécquer: un pintor romántico en Veruela*[4]. Se encuentra actualmente en la Avery Architectural Library de la Universidad de Columbia (Nueva York). Constituye hasta la aparición del nuevo álbum la fuente gráfica más importante sobre la estancia de los Bécquer en Veruela.

El Museo Lázaro Galdiano (Madrid) tutela otro álbum que perteneció a la colección de D.Antonio Canovas Vallejo y que contiene dibujos fechados entre 1865-1867, bastante variados en su temática y fruto de los viajes del pintor por diversos lugares españoles. Fue descrito por Enrique Pardo Canalis[5].

Y, en fin, cabe citar el discutido álbum firmado por SEM -seudónimo que fue utilizado por los Bécquer- *Los Borbones en pelota*, colección de acuarelas satírico-políticas[6]. Su posible relación con el nuevo álbum es difícil de mantener más allá del aspecto satírico de algunos de los dibujos, pero en este caso de contenido costumbrista general, en tanto que en *Los Borbones en pelota* es la corte isabelina el centro de atención.

Pues bien, el nuevo álbum tiene relación sobre todo con los dos primeros, producto como ellos del continuo deambular de Valeriano por España dibujando del natural. Trae a la mente, además, enseguida, la carta que contiene la *Expedición de Veruela* que la viuda del pintor dirigió a la Embajadora de Inglaterra con motivo de su venta:

> *A la Señora Embajadora de Inglaterra:*
>
> *Muy señora mia y toda mi consideración y respeto, puede V. manifestar a esos Señores que an tenido a bien el comprarnos tres albuns de mi difunto marido en seis mill reales y pico el darles las repetidas gracias de mi parte, cuyo favor la quedaré agradecida toda mi vida. Me repito su segura y S.S.D.*
>
> *Q.B.S.M*
> *Winnifred Cogan*
> *Viuda de Bécquer*

Spanish Sketches sería otro de estos tres álbums dada su procedencia británica. Pero esto no pasa de ser una conjetura por el momento al igual que suponer que el álbum del Lázaro

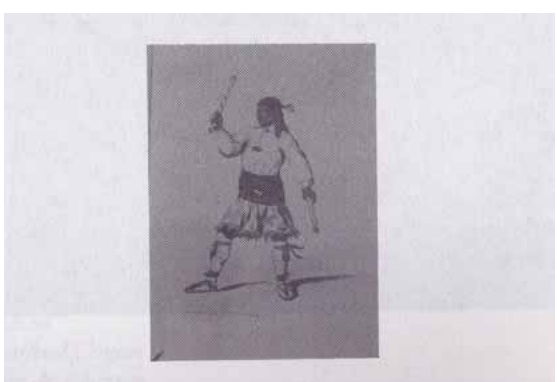
Galdiano o *Los Borbones en pelota* pudieran ser algunos de los otros tres citados en la carta. No es asunto, en todo caso, del que queremos ocuparnos en esta ocasión, sino del contenido del nuevo álbum. Hay que señalar antes, con todo, que el nuevo álbum bien puede aglutinar en realidad dos, ya que sus hojas están diferenciadas como *Spanish Sketches. Bécquer 1* hasta la página 22, y después *2.Spanish Sketches.Bécquer* hasta el final. Son en total 62 hojas con dibujos a lapiz, salvo una de ellas que es una acuarela donde se recoge un bailarín. Se trata del baile tradicional del *paloteado*, frecuente en la ribera del Ebro y en la zona del somontano del Moncayo (p.24). El uso de la acuarela en este caso recuerda situaciones similares de la *Expedición de Veruela*, donde el pintor, cuando recogía tipos populares, con cierta asiduidad acudía a la acuarela para reflejar en los apuntes el colorido de los trajes de modo que después, al integrarlos en sus cuadros costumbristas, resultaran más precisos. Este bailarín del *paloteado* constituye una gran novedad para los estudiosos del folklore de la zona, que ya vienen encontrando en los dibujos y cuadros de Valeriano un documento de valor inestimable en su quehacer[7].

"Beruela 27 de setiembre de 1864" (210 por 150 m/m. Lápiz. Retrato de G.A.Bécquer leyendo en las cercanías del Monasterio de Veruela. *Parte inferior*: Retrato de Bécquer. 80 por 50 m/m. Lápiz.

Lo más significativo del nuevo álbum desde el punto de vista de su contenido es señalar que sus dibujos fechados corresponden a 1864, por lo que no es extraño que en el lomo del álbum figure "1864" y que el contenido de los dibujos remita en su mayor parte a la estancia en Veruela y al viaje realizado al norte durante aquel verano. Tan sólo en la página 21 vemos recogidos tres dibujos fechados en Madrid en 1867. El resto son escenas de costumbres tratadas satíricamentes, aspecto éste original dentro de los álbums de campo conocidos, que no contienen normalmente escenas de este tipo aunque sí es conocido que en sus colaboraciones con *Gil Blas* o *El Museo Universal* Valeriano frecuentó esta temática con gran acierto. Un careo con los dibujos de estas publicaciones es más que probable que proporcione algún ejemplo de grabado realizado a partir de estos dibujos.

El lote más amplio de dibujos, como queda dicho, es de tema verolense. Aproximadamente medio centenar. Permiten por tanto aumentar de manera significativa el conocimiento de la estancia de los artistas en el monasterio. En primer lugar, ampliando las fechas de la misma, ya que hasta ahora se aventuraba como fecha de su vuelta a Madrid los meses de Agosto y Septiembre. Pues bien, ya en la primera página nos encontramos con un dibujo datado el 27 de Septiembre de 1864 que representa probablemente a Gustavo Adolfo leyendo tumbado en el suelo (p.1). Imagen que recuerda de inmediato uno de los dibujos más difundidos de la *Expedición de Veruela* en el que el poeta aparece leyendo la prensa recostado en un árbol. Hay varios dibujos de Septiembre, y dos de los días 3 y 7 de Octubre, por lo que cabe pensar que estaba en el monasterio todavía todo el grupo familiar. Los de fecha más temprana por contra nos llevan a comienzos de 1864, con lo que poco añaden acerca del momento de su llegada, que tuvo lugar en Diciembre de 1863.

En varios casos contribuye el álbum a un mejor conocimiento de la iconografía del poeta y sus familiares: además del dibujo citado, en la página 1 hay otro pequeño retrato del poeta. En otras posteriores, grupos de personajes o figuras singulares donde aparecen familiares (pp.15,21,22), o bien otros personajes que pudieran ser empleados de la hospedería (p.22). Muy notables son algunos apuntes del entorno del monasterio, donde volvemos a encontrar al poeta en lo alto de unas rocas (p.31: "Barranco de la Maderuela 13 de setiembre de 1864"); paisaje similar en p.55, campos y caseríos en p.37, viviendas en p.39 y alguna vista panorámica del monasterio en p.59.



"Beruela 3 de octubre de 1864". 150 por 210 m/m. Acuarela. Danzante, que baila el tradicional *paloteado.*

En este deambular por los alrededores, Valeriano captaba escenas de costumbres con lugareños, en algún caso individualizados como ocurre con "Patricio López. Sastre de Noballas" (p.16, en Beruela 24 de setiembre de 1864) o "Peroto López hijo del sastre de Noballas" de la misma fecha (p.44). Pero generalmente son tipos o escenas anónimos: así una en la que se contemplan dos hombres en una bodega y que a María Dolores Cabra le recuerda "Los dos compadres", conocido grabado publicado en *El Museo Universal* (p.19); mujeres con cántaros en la cabeza, tipo que ya aparecía en la *Expedición de Veruela* (p.28); pastores con sus rebaños, apuntes de los que se sirvió después para cuadros como "La vuelta del campo" o para ilustrar *El príncipe perro*, de E.Laboulaye (pp.34,35); campesinos en sus labores (p.47), etc.

El Monasterio es de nuevo objeto de numerosos apuntes, uno de ellos de importancia excepcional: la emblemática *Cruz Negra* de la entrada de Veruela, actualmente desaparecida y sustituida por otra de madera (p.62). Este dibujo, que cierra el álbum, abre sin quererlo la posibilidad de restaurar tan simbólico paraje del monasterio, recogido en alguna otra ocasión por Valeriano pero de manera panorámica. Ahora, por contra, es una toma detallada. Un apunte recoge "La Virgen de Veruela" (p.17), que era un tanto extraño que no hubiera sido dibujada si se tiene en cuenta el interés que le mereció a Gustavo Adolfo, que le llevó a dedicarle la última de sus cartas *Desde mi celda*. El entorno inmediato del monasterio es objeto de distintos dibujos: su muralla y puertas (pp.23, 32, 33, 51, 56, 57, 58). Otros recogen detalles del interior como la nave y púlpito de la iglesia (p.38), la clave que cierra la bóveda (p. 50) o detalles de las dependencias del monasterio (pp.60,61). Como ya ocurría en la *Expedición de Veruela*, Valeriano tiene especial interés en recoger detalles escultóricos más expuestos a ser destruidos por el paso del tiempo o el descuido humano. No faltan así apuntes de relieves (p.17), una cabeza esculpida (p.49), detalles de columnas y capiteles (p.54) o una espléndida serie de gárgolas (p.53), que deberán ser comparadas con las que nos han llegado, ya que es posible que estos dibujos permitan recuperar iconográficamente algunas de las desaparecidas, dada la fragilidad y desgaste a que están sometidas.

En la *Expedición de Veruela* ha llamado siempre la atención el gran interés que prestaba Valeriano a la arquitectura del monasterio, paralela a los comentarios de Gustavo Adolfo en *Desde mi celda*, donde insiste en la necesidad de preservar para las generaciones futuras el legado cultural y artístico del pasado. Estos nuevos "bocetos españoles" no hacen sino subrayarlo y completar más la documentación derivada de la *expedición artístico-literaria* que fue en realidad el viaje y estancia de los Bécquer a Veruela en 1864[8].

Como ha quedado dicho, otro grupo de dibujos pertenece a su viaje durante el mes de Julio a Bilbao y Algorta. Son nueve trabajos que recogen escenas populares: dos mujeres frente a frente con cántaros (p.25), grupos de personajes (pp.26,36), un paisaje con caseríos (p.37). Se añaden algunos sitios concretos de Bilbao: una calle (p.41), vendedoras en el mercado, que habrá que comparar con los grabados incluidos en *El Museo Universal* del mismo asunto para detectar si pudieron servirle de trabajos preparatorios (p.42). Y María Dolores Cabra reseña "La Fuente del parque a orillas del Nervión y al fondo los edificios donde se encuentra el teatro Arriaga" (dibujo 49 en su *Informe*, p.43). Ya en Algorta escenas de bañistas (pp.27,30), similares a la *Expedición de Veruela*. Permitirán todos ellos reconstruir un poco mejor ese capítulo pendiente de la crítica becqueriana que debe aclarar las relaciones de nuestros artistas con el País Vasco.

Entre estos dibujos y el contenido en la p.29 se produce una extraña circunstancia. Se trata en este caso de una vista de "Tarazona 18 de julio de 1864", un modesto apunte de paisaje con toda probabilidad de un rincón de las márgenes del río que atraviesa la ciudad.

La situación extraña es que en esas mismas fechas estaba en Bilbao. Tal vez fue fechado en día distinto a su realización en alguna ordenación de materiales. O como sugiere M.D.Cabra "El dibujo puede estar mal fechado por quien repasó posteriormente con tinta roja el lápiz de Valeriano". Por primera vez, con todo, contamos con un dibujo de Valeriano de temática turiasonense. Era extraño de veras que, habiendo visitado la ciudad con asiduidad y tenido en cuenta su pintoresquismo, no se hubiera conservado algún apunte.

El somero repaso del álbum realizado hasta aquí, creo que puede dar una idea del interés de estos "bocetos españoles" que acaban de entrar en el mundo de la crítica becqueriana. Confirman aspectos que ya conocíamos y amplían información sobre otros. Sin duda son una de las aportaciones realmente sustanciosas de los últimos años para el mejor conocimiento de la obra de estos artistas que tanto esfuerzo dedicaron a preservar las huellas del pasado cultural español. Bien merece ahora también que se preserve esta nueva y exquisita muestra de su infatigable quehacer en alguna institución española donde podamos admirarla y estudiarla como corresponde a su entidad. No se hará sino cumplir con una obligación histórica: preservar nuestro patrimonio cultural para las generaciones futuras. La única duda que nos embarga, con todo, es si en estos tiempos en que tantos burros coronados de nada proclaman el fin de la historia, habrá sensibilidad suficiente para adquirir este álbum o si viajará quién sabe dónde o desaparecerá nadie sabe cómo. El milagro de su hallazgo, que era lo difícil, se ha producido. Sólo falta que los responsables culturales se convenzan de que merece ser incorporado a nuestro patrimonio cultural público. Y es en este punto donde la duda y la incertidumbre nos embargan.

NOTAS

1. *Actas del Congreso: Los Bécquer y el Moncayo*, Jesús Rubio ed., Zaragoza, Diputación, 1992. Deben verse, en especial, las ponencias de Darío Villanueva, "Ut pictura poesis: La creación artística de los Bécquer", pp.93-113; y M.D.Cabra, "La pintura de Valeriano Domínguez Bécquer", pp.31-68.
2. Tengo, con todo, a la vista un *Informe sobre un Album de dibujos de Valeriano Bécquer (1864-1867)*, realizado por M.D.Cabra. Contiene una catalogación de los dibujos y una propuesta de ubicación del mismo en relación con otras colecciones de dibujos del artista. Con más espacio procedería a una discusión de su valiosa propuesta, pero ante todo creo que ahora es el momento de dar noticia del álbum. Tiempo habrá de proceder a su estudio pormenorizado. Quiero agradecer aquí a D.Jaime Armero, director de la Galeria Frame, la facilidades dadas para la consulta del álbum.
3. Angel del Río, "*Expedición de Veruela*: Album de dibujos de Valeriano Bécquer", en *Revista Hispánica Moderna*, III (1936-37), pp.81-87.
4. *Valeriano Bécquer: un pintor romántico en Veruela* (Septiembre de 1990), catálogo realizado por J.Rubio y R.Centellas, Zaragoza, Diputación, 1990. Después ha sido reproducido casi completo y sin descripción técnica en Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, *Obra completa en el Moncayo y Veruela*, Zaragoza, Diputación, 1991, ed. de M.Castillo. Está por hacer una ed. científica y completa en la que deberá ser examinado en relación con el álbum de que damos noticia, amén de otros temas y aspectos que venimos publicando sobre la relación de los dos hermanos y el Monasterio de Veruela. Entre quienes lo han estudiado cabe destacar: R.Brown, "The Bécquer Legend", *Bulletin of Spanish Studies*, Enero, 1941. Y en "Un álbum de dibujos originales de Valeriano Bécquer", *Goya*, 21 (1957), pp.152-56. Después en su biografía: *Bécquer*, Barcelona, Aedos, 1963. E.King, *Bécquer, from Painter to Poet*, Méjico, Porrúa, 1953. R.Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, R.M., 1977. D.Villanueva ed., Bécquer, *Desde mi celda*, Madrid, Castalia, 1985. R.Pageard, *Bécquer. Leyenda y realidad*. Madrid, Espasa, 1990.
5. E.Pardo Canalis, "Un álbum de dibujos de Valeriano Bécquer", *Goya*, 81 (1967), pp.162-67.
6. Ha sido editado como: Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, *Sem. Los Borbones en pelota*, ed. R.Pageard, M.D.Cabra y L.Fontanella, Ediciones El Museo Universal, 1991. Ed. reseñada por R.Centellas en *El Gnomo*, 1 (1992), pp.141-44. Además pueden verse: L.Fontanella, "El disparatado mundo palatino de SEM", *Album Letras-Artes*, 17 (1988). Su ponencia "El disparatado mundo palatino de SEM", en *Los Bécquer y el Moncayo* cit., pp.71-89. Y ahora en este mismo volumen de *El Gnomo* el artículo de J.Estruch.
7. Véase, al menos, J.M.Gómez Tabanera, "Valeriano Bécquer, pintor romántico y adelantado del folklore hispánico", en *Los Bécquer y el Moncayo* cit., pp.71-89.
8. Véase al respecto mi libro *Los Bécquer en Veruela: un viaje artístico literario*, Zaragoza, Ibercaja, col.Boira, 1990. Un planteamiento más general del tema en J.Rubio, "El viaje artístico-literario: una modalidad literaria romántica", *Romance Quarterly*, 39-1 (1992), pp.23-32.

El Gnomo **2 (1993)**

BYRON Y EL BYRON ESPAÑOL: LA ANSIEDAD DE LA INFLUENCIA

R.A.Cardwell

La primera tentativa sistemática de explorar las relaciones literarias entre Byron y Espronceda se publicó en 1908, seguida pronto por otros dos estudios de Churchman [1]. Después de casi cuatro lustros empezó de nuevo la tarea de trazar posibles influencias con el trabajo de Brereton[2], seguido en 1935 por Mazzei y, luego, desde los años 50 hasta hoy por un creciente número de artículos y libros[3]. El estudio comparativo de Pujals de 1951 emplea una metodología tan confusa como limitada en el concepto de 'imitación'que sus conclusiones resultan poco convincentes. Como Pujals no pudo encontrar ningún eco positivo, concluyó que la idea de que Espronceda fuese un poeta byroniano era un mito. Otros, por el contrario, han visto en Espronceda al "Byron español". No voy a dedicarme a poner estos argumentos en tela de juicio ni me propongo trazar el proceso de penetración de Byron en España[4]. Quisiera discutir la cuestión de la influencia o el impacto de Byron sobre el "Byron español" en un contexto en que, hasta ahora, que yo sepa, nunca se ha emprendido. La planteo así por dos razones: la primera es que desde 1963 en adelante contamos con una interpretación muy distinta del romanticismo español[5] que afecta directamente a esta cuestión; la segunda es que, después de la aparición de las metodologías del post-estructuralismo, poseemos otros modos de enfrentarnos al asunto de las "influencias". Me referiré a este último punto.

En general las historias literarias tradicionales tratan de ofrecer una "historia" que es "objetiva", "continua", "inocente", "científica", etc... Es decir, en lo que a la cuestión de "influencias" se refiere, ofrecen una relación que traza una idea o grupo de ideas a través de sucesivas generaciones de poetas o escritores. La "influencia" de Heine, por lo tanto, puede verse en Angel Dacarrete, en Bécquer y luego en varios poetas premodernistas alrededor de *Helios*. Esta "influencia" se consideraba como parte de una continuidad. Para Harold Bloom en el campo de la Poética -como para Michel Foucault en el de la Historia- no existe tal continuidad ya que la "historia efectiva" pertenece al reino de la psicología y lo inconsciente. Para ambos críticos lo que destaca es una falta de continuidad, desórdenes, distorsiones que culminan en una momentánea "aparición" de auto-afirmación, del grupo o del poeta. Para Bloom las relaciones entre dos escritores comienzan en el mundo psicológico, se revelan como una fijación primaria de influencia. La reacción del poeta sucesor frente a

su antecesor se manifiesta como una represión y un reto a la autoridad del precursor frente al cual desarrolla estrategias, asimilaciones y acomodaciones para expresar su propia personalidad poética. Lo que se reprime y se esconde es el hambre canina por la autonomía y por la inmortalidad. La represión, una fuerza continuamente modificada antes que un estado de ser firme, introduce operaciones revisionarias que tienen la intención de llegar a sobrevivir, alcanzar la independencia y triunfar sobre el precursor y la tradición. Por eso, no existen orígenes ni fines, se encarcelan los poetas dentro de una intertextualidad. Cada texto es necesariamente un intertexto. El terreno de un texto es siempre otro texto. Dice Bloom:

> "La historia poética..., se tiene por indestinguible de la influencia poética, ya que los poetas fuertes generan esta historia al leerse mal recíprocamente, para hacerse un sitio imaginativo. Me interesan solamente los poetas fuertes, figuras importantes que tienen la persistencia para luchar con sus precursores fuertes, aun hasta la muerte. Los talentos débiles idealizan; las figuras de una imaginación capaz se apropian para sí mismas. /.../ La influencia poética, o mejor la llamaré más frecuentemente la "misprisión" poética, es necesariamente el estudio del ciclo de la vida del poeta como poeta. Cuando tal estudio considera el contexto en el cual se representa el ciclo de la vida, será obligado examinar simultáneamente las relaciones entre los poetas como los casos análogos a lo que llama Freud la novela familiar, y como capítulos en la historia del revisionismo moderno."[6]

Formula Bloom seis maneras -"revisionary ratios"- por las cuales se operan las influencias: *Clinamen* (un desvío), *Tessera* (terminación o indicio de reconocimiento), *Kenosis* (discontinuidad), *Daemonisation* (un movimiento hacia un contra-sublime personalizado), *Askesis* (auto-purgación) y *Apophrades* (la vuelta de los muertos). Ya que Shaw ha sugerido, desde el punto de vista del New-Criticism, los posibles contactos entre Byron y la concepción y evolución de *El diablo mundo*, aquí, por contraste, quisiera considerar la relación psicológica entre Byron y *El estudiante de Salamanca*, la "ansiedad de la influencia" entre el poeta fuerte precursor y el joven Espronceda.

No podemos dudar, dadas las largas estancias del poeta en Londres y en París desde 1827 hasta 1833, que Espronceda tuvo contacto con las obras de Byron. Por estas fechas también, como he sugerido en dos extensos estudios [7], la actividad pública espronceda na se vio condicionada por la fuerte presencia y la sombra tenebrosa que proyectaban las acciones del "Lord sublime" sobre Europa después de su muerte en Missalonghi en 1824. Por eso me parece que su concepción del poema se arraiga en una reacción psicológica frente a su fuerte precursor.

Uno de los rasgos distintivos innovadores de los dramas poéticos de Byron es la creación de una serie de "contra-textos" frente a los textos tradicionales que expresan y llevan el discurso del poder, de la autoridad de las clases dirigentes. Ya sea en el campo filosófico, en el científico, el teológico o el político. Si esta veta nos conduce a una interpretación según los criterios de Michel Foucault y su teoría de un discurso del "poder", también nos lleva al punto de vista de Bloom sobre que cada texto se relaciona intertextualmente con otros textos. En *Manfred* (1817) Byron crea su "contra-texto" o "anti-texto" frente a la historia de

Fausto en las interpretaciones de Marlowe y Goethe. Ambos precursores fuertes ubican sus historias del sabio alquimista dentro de un contexto cristiano y la salvación se trueca o se malvende por el saber y la erudición. Al final, Fausto pierde su alma inmortal que ha vendido a Mefistóteles. Pero Manfred no hace tal pacto, ni se preocupa con la cuestión de la salvación. Al contrario: busca un núcleo (Astarté) y desafía a los ejércitos vengadores del creador sin reconocer "ningún pacto con tu pandilla". También tenemos un tema bíblico dentro de *Manfred*, que se destaca en el tercer acto donde Byron cita específicamente del *Génesis*. Y no olvidemos tampoco la sombra de otro precursor fuerte que fue John Milton: sabemos que Byron leyó su *Paraíso perdido* y lo comentó. Como Espronceda después en *Al sol* (y si hay fuente quizás se arraiga aquí), Byron, en su apóstrofe al sol, parece sugerir un paralelo entre Manfred y el proceso de desilusión como resultado de su búsqueda del saber. Para Byron, pertenece Manfred a un mundo superior de "hombres potentes..., hombres de gran renombre" (cita de *Génesis*), pero tiene que vivir un mundo perdido. Además, la "caída" de Manfred forma un paralelo al paso de su vida desde la felicidad a la desesperanza. Su búsqueda de Astarté (que murió misteriosamente de los efectos del amor frustrado) es, en un sentido, una búsqueda del Paraíso que ha perdido o, se sugiere, del cual fue expulsado. Byron parece afirmar que Manfred es distinto de sus prójimos por su conexión con este mundo anterior mejor. Perteneció Manfred a un mundo previo armonioso que, por una mala intención, ha sido destruído; el bien se ha vuelto mal. Así, Manfred es tanto bueno como malo. Pero el cambio catastrófico en el estado de ese astro fue introducido por un "poder"; el mundo que antes era bueno ahora se ha hecho malo. Sucede el mismo proceso con Manfred como él afirma al Cazador en el Acto II,i; y a la Bruja en II,ii. En efecto, Manfred se descubre culpable sin culpabilidad. Su propia naturaleza, creada y dada por el poder misterioso y bajo la influencia del astro, le induce a cometer inocentemente su "crimen".

Es Manfred, por tanto, una víctima de un poder injusto. Los dones naturales e intelectuales que le regaló Dios le conducen a seguir sus indagaciones científicas y filosóficas sin contestación satisfactoria. Su búsqueda parece no tener fin. Solamente aprende que "el saber es el dolor", "la verdad fatal": es decir, que la serenidad emocional (la vida) es imposible en presencia de la intuición (el saber). La razón destruye su arraigo sobre la vida. Los valores que confieren una mente serena en los otros (el Cazador o el Abate) no son suyos. Pero, ¿qué es esta "verdad fatal"? Byron no lo explica. No obstante, podemos adivinar que si Manfred reconoce cualquier principio director en el universo ha de ser un principio evidentemente maligno. Sólo el poder de un mal cósmico puede crear a un hombre con tales dones, dotarle con una memoria de un mundo mejor anterior y una mente insaciablemente curiosa, darle el amor y la belleza y, por fin, arrebatárselos cruelmente o hacerle fracasar en su búsqueda. Y aún más: el "poder" insta a Manfred a que cometa un "crimen" sin intención y destruye un mundo perfecto para crear un astro que ejercerá una influencia maligna y funesta sobre Manfred. Así, el héroe de Byron nace y se enfrenta con la injusticia y la malignidad. El bien se vuelve mal; el saber destruye la serenidad. La verdad única, la "verdad fatal" es que no puede existir la serenidad ya que no existe una providencia benévola.

Lo interesante es cómo reacciona Byron frente a las versiones precursoras del mago o alquimista, el doctor Fausto, que insaciablemente busca el sentido del universo y malvende su alma para descubrir los misterios arcanos. Byron sitúa su héroe en un contexto humanista (expresado por el sentido común vital del Cazador) y cristiano (personificado en el Abate con sus consejos y rezos). Pero el cambio más sorprendente se nota cuando Byron hace que Manfred no resuelva ningún pacto. Rechaza las consolaciones de la doctrina cristiana ya que

no puede acomodar su experiencia con las promesas de la fe y la sumisión humilde a la voluntad divina. Manfred no ha cometido ningún pecado, no necesita el perdón o la absolución y concibe como absurda cualquier noción de pacto. Como muchos otros héroes románticos es castigado por agravios que no ha cometido. Se siente culpable eternamente. Por fin, reacciona con un sentido noble de rebelión. Su enfrentamiento con los espíritus - notemos los espíritus del mal- que vienen para llevarle es un síntoma de su exasperación noble frente a la derrota de su idealismo, de su sentido de lo justo y lo bueno y de su angustia frente a todo lo que ha perdido o se le ha robado. La cuestión no expresada es: ¿por qué tolera y permite Dios el sufrimiento humano? ¿Por qué castiga a los inocentes? La persecución y la detención ilegal en una eternidad de sufrimiento simboliza el encarcelamiento metafísico, esta prisión terrible descrita por el Destino Primero en el Acto II,iv. En efecto, la vida es una cárcel. Su rebelión, interpretada por el Abate como una falta de humildad, es esencialmente una forma de orgullo, orgullo en su naturaleza especial, orgullo como indignación, y no el orgullo de Fausto. Al final del drama desafía al mundo del mal, a las mofas que le reprochan su cobardía y miedo de la muerte. Manfred no teme la muerte y rechaza las mentiras y las burlas. En su afirmación última vemos que en el mundo del mal no puede existir la justicia. Si en el Pacto bíblico entre el hombre y su Dios el mal le fue ajeno y ahora sólo existe el mal, el único absoluto, la única verdad que le queda es la verdad del orgullo en el propio ser. Dice Byron:

> "La mente que es inmortal se hace / compensación por sus pensamientos tanto buenos como malos"

Antes Dios se enfrentó al mal, ahora le toca al hombre servir a la causa del bien y de lo justo.

En *Caín* (1821), quizás el drama más metafísico de todos, Byron vuelve a la Biblia de nuevo y al libro del *Génesis*. También evoca el poema precursor, *Paraíso perdido* de Milton. Otra vez crea un contra-texto a la génesis de la tradición y vuelve a los temas de la justicia y la transgresión inocente de la ley. Los actos primero y último establecen más claramente los temas que vamos analizando: la búsqueda del saber y la búsqueda de un terreno absoluto para la justicia, un principio que, que última instancia, se revelará tanto equitativo como benévolo. Pregunta Caín: "¿Por qué existo..., por qué son así las cosas?" (II,ii). Por eso las cuestiones de los orígenes, propósitos y resultados, preguntas últimas de valor, se encadenan con las de la justicia última. Byron toma la historia de la Caída del libro del *Génesis* y la invierte o la vuelve sobre sí con un proceso de racionalismo implacable. En efecto, Caín no puede aceptar "la Política del Paraíso". Crea Dios un mundo para Adán y Eva y su descendencia en el cual no hay trabajo, ni sufrimiento, ni muerte; un mundo aparentemente armonioso, providencial y benévolo. Sin embargo, dentro de este mundo introduce un agente, la serpiente sutil, que seduce a Eva y la convence para que coma del árbol prohibido con el resultado de que el hombre ha de trabajar, sufrir y morir. Caín no puede aceptar este hecho, no puede responder a lo que dice Adán: "Conténtate con lo que *es*"; no puede aceptar lo que para él significa una expulsión injusta de su "herencia justa". En el soliloquio primero, lleno de preguntas que sugieren su propia inocencia y lo injusto que es Dios, el proceso implacable de su racionalismo le conduce a un rechazo de las contestaciones aceptadas de sus padres y hermanos, de la autoridad.

> "No tienen más que
> una contestación a todas las preguntas: "Fue su

voluntad
y Él es bueno". ¿Cómo sé yo esto? Porque
Él es todopoderoso ¿significa que también es bueno?
Juzgo sólo por los frutos -y son amargos- de
los cuales tengo que comer sin culpa mía."

El problema de Caín es eterno y duradero y yace en el centro de la mente romántica cualesquiera que sean las diferencias de nacionalidad o punto de vista. Dice Caín: "Nunca pude / reconciliar lo que vi con lo que escuché". No puede armonizar la revelación con la experiencia, ni aceptar la fe de Adán. No puede comprender el propósito de una creación que da vida sólo para quitarla, especialmente porque no ha pecado ni, de ninguna manera, puede Lucifer tentarle a un pacto. Volvemos al tema desarrollado en *Manfred*. Cuando le ofrece consolación, dice Adán: "¿No vives?". Y contesta Caín de manera poco afable: "¿No he de morir?" (I), y concluye: "¡Maldito sea / el que inventó la vida que conduce a la muerte!" (II,ii). Afirma que es Dios lo opuesto de lo que cantan los ángeles; el himno que celebra un Dios benévolo y providente se basa en el miedo (I). Otra vez hallamos una afirmación clara del concepto de un Dios del Mal, un Dios de la injusticia cósmica y del dolor. Byron ha invertido la Escritura Sagrada sobre sí para crear un contra-texto que refuta la idea central del discurso de las clases dirigentes, el lecho de roca en el cual se basa la autoridad de la religión y el poder de la tradición de Occidente. Byron la vuelve al revés y la hace relativa. Si Dios ha hecho el Mal y no el Bien, entonces, razona Lucifer, es Él el Demonio. Dios ha prometido y ha estafado. Dios ha traicionado al hombre por medio de la verdad. Parece ofrecer el saber pero da en su lugar la desilusión, el pecado y la muerte. No existen valores absolutos; el que tiene la justicia y la verdad es el que tiene la autoridad y el poder. Cuando Caín y Lucifer se rebelan, lo hacen no con orgullo sino con duda e indignación; también lo hacen en el nombre de la razón. Sugiere Byron que Caín tiene una calidad especial que le confiere su intuición, su contacto con la "verdad fatal". Esta calidad se relaciona con la razón y con su desafío del cosmos divino. Sugiere que el hombre puede ganar la inmortalidad mediante la rebelión. Dice: "Por ser el ser tuyo, en tu resistencia. Nada puede apagar la mente, si la mente será suya y centro de lo que la rodea". Es esta una postura existencial, el fundamento de la "révolte métaphysique" de Albert Camus casi siglo y medio más tarde; es la lucha por una integridad interna y la soledad ética que expresa la literatura moderna. Es Caín un rebelde contra el caos de la vida, frente a la "nada de la naturaleza mortal". Si con la muerte todo vuelve a un fin sin propósito, ¿qué significa la vida?

Destacan tres temas centrales. Primero, la inversión del discurso de la autoridad y del poder -un texto- para crear un contra-texto apoderándose así o socavando el discurso autoritario, o texto precursor. Aquí rozamos las teorías de Foucault. A pesar de las semejanzas en el terreno conceptual filosófico, lo que me interesa aquí son las estrategias que emplea Byron para rebatir no sólo a sus precursores fuertes, sino también a la autoridad del discurso de su época. El segundo tema es el del saber, que conduce a una visión pesimista, incluso nihilista, del mundo, al reconocimiento de que "El dolor es el saber / Los que saben más deben lamentar más profundamente la verdad fatal". El tercero, es la idea de que el hombre nace con dones y aficiones que le conducen a creer en un mundo armónico, benévolo y providente. Entre los dones de los que disfruta figuran una inteligencia aguda y una curiosidad insaciable por saber más, una propensión al análisis y la investigación. Cuando los emplea descubre que ha sido traicionado; descubre que no existen los valores prometidos, que no hay bondad ni justicia, sólo dolor, crueldad y muerte. Y detrás de la muerte queda un vacío. Esta es la

herencia byroniana con la que se enfrentó el joven Espronceda.

La leyenda de Byron se fundó tanto sobre su obra poética como sobre la vida irregular del poeta. El escándalo de su divorcio, las murmuraciones sobre las relaciones entre el poeta y su hermana, lo sarcástico de su trato social, etc., todo hizo que Byron se creara una mala reputación, lo que fomentó el propio escritor con sus posturas y con la vida irregular que llevaba en Italia y Suiza en el círculo de Shelley. Me parece posible explicar la vida desordenada de Espronceda en términos de la sombra gigantesca que arrojó Byron sobre todos los jóvenes poetas europeos. Heine, Lermontov, Miekiewitz, Musset, Lamartine, etc., e incluso Espronceda, vivieron envueltos en la sombra del poeta "fuerte" que les precedió. Las aventuras de Espronceda como enamorado adúltero, militar, espia, político proscrito, liberal exaltado, orador, duelista o exiliado se pueden leer como una tentativa de escapar de esta "ansiedad de la influencia" por medio de superar el poeta español la reputación del lord inglés. Su obra también puede leerse de la misma manera porque parece que Espronceda trata de desarmar la fuerza del precursor penetrando en su obra y escribiendo de una manera que refunde, modifica y reemplaza los poemas precursores. Es decir, yo quisiera leer *El estudiante de Salamanca* como un "misreading" (mala lectura) o "misprisión" (lectura intencionadamente distinta) del "Manfred" y del *Caín* de Byron. De esta manera se encaja el texto de Espronceda dentro del sistema intertextual bloomiano entretejiendo dentro de la intertextualidad una nueva dimensión de intertextos, textos de la tradición española sobre el tema de la rebeldía frente a Dios.

Este "cuento" poético representa, por lo tanto, una tentativa para defenderse de la fuerza arrolladora de Byron de modo que el poeta joven pueda hacerse sitio para su propia originalidad imaginativa. Como sabemos, la composición del poema le llevó cuatro años[8] y Espronceda decidió dar prioridad a una historia precursora, una de sus "fuentes", sobre otra. Empezó el poema en 1835 y lo terminó un poco antes de la publicación de la primera versión completa en 1840, es decir, a finales de 1839. En la primitiva versión de la Parte Primera, publicada en 1837, en el verso 100 Félix es descrito como "nuevo Don Juan de Marana", haciéndose eco del héroe del libro de Mérimée, *Les Ames du purgatoire* (1834) y la obra de Dumas *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* de 1836. Hacia 1840 este nombre ha sido cambiado por "Don Juan Tenorio", alteración que indica la mayor influencia de otra fuente precursora, "El burlador de Sevilla" de Tirso de Molina. El cambio, que ocurrió en 1839 después de la separación y muerte de Teresa, parece significar que el drama de Tirso, antes que las historias de Mañara, Lisardo o Franco (los tres se arrepintieron y se hicieron muy devotos), le ofreció a Espronceda mejores posibilidades para desarrollar su originalidad imaginativa que cualquier otra historia precursora. No obstante la presencia de estas (y otras) fuentes[9], lo que destaca es la manera en la que emplea Espronceda el tema (o temas) comunes de estas historias fundadoras, que es la de un libertino que por fin reconoce sus pecados y se arrepiente o está condenado a los infiernos, es decir, la cuestión de la retribución divina frente al pecado. La decisión de dar prioridad al drama de Tirso y a la historia de don Juan no es fortuita. *El burlador de Sevilla* se distingue de las historias de Mañara, Lisardo o Franco en el desenlace: los dos se arrepintieron; don Juan es condenado a las llamas del infierno y al tormento eterno. Como Byron, crea también nuestro poeta un contra-texto. De la misma manera en que Byron utilizó el contexto cristiano de sus fuentes interpretándolo de un modo disolvente y escéptico, Espronceda adapta sus fuentes de una manera más completa. Crea así una versión que retiene los términos escépticos y la angustia metafísica de Byron pero la utiliza en un sentido más complejo. Es como si Byron no hubiese llegado

al límite de las posibilidades y Espronceda hubiera percibido un posible espacio para su propia contribución. Es decir, ofrece Espronceda una *tessera* según los términos de los "revisionary ratios" de Harold Bloom.

El contexto cristiano de *Caín* no puede negarse, ni tampoco -con la presencia del Abate- el de *Manfred*. No obstante, a pesar de que es la historia de Félix un compendio de varias historias morales y ejemplares de la Contrarreforma que necesariamente expresan las creencias condicionadas por la Iglesia Católica Romana, no compartimos la idea de que, como en los casos de don Juan o don Giovani, Félix está condenado a los tormentos perpetuos del pecador. Aunque leamos el episodio de la danza de la muerte dentro de un contexto católico no hay referencia ninguna a las llamas del infierno o a la perdición eterna, ni tampoco a los tormentos del Purgatorio. En efecto, no se refiere al alma de Félix en absoluto aunque le advierte la figura misteriosa que corre peligro al seguirle y que tienta la ira divina. Montemar desafía a Dios; al mismo tiempo desafía a Satanás y a todos los espectros y fantasmas; desafía a todo lo que no pertenece al mundo de la realidad, incluso a la figura misteriosa que le obsesiona. En esta rebelión se parece a Manfred y Caín. Pero Espronceda quiere ir más allá que Byron. En el contexto de *tessera* dice Bloom:

> "El poeta "completa" a su precursor antitéticamente al leer el poema-padre a fin de que retenga sus términos pero para que los signifique de otra manera, como si el precursor no hubiese llegado al punto culminante" (p.14).

El héroe de Espronceda es, como Manfred, un "estudiante", un hombre inteligente y docto, un hombre curioso. Los dos quieren saber y comprender la naturaleza del mundo sobrenatural con el cual entran en contacto. Del choque salen desilusionados. No obstante, los héroes de Byron son hombres que reducen la realidad y sus experiencias a la razón, son introspectivos, melancólicos, incluso angustiados. Tienen un temperamento que oscila entre momentos breves de una alegría intensa y otros de profunda desesperación. Normalmente, los momentos de felicidad son pretéritos, como se ve en la frase lapidaria que emplea Espronceda para describir las emociones de Elvira: "el bien pasado, el dolor presente". Manfred anhela la perdida visión armónica de que gozó antes y desea unirse con Astarté. Félix, por contraste, parece haber pasado la etapa de sueños e ilusiones, más allá del señuelo de ideales estimuladores y de la creencia en un principio armónico que ordena el universo. Aunque, por fin, le tienta la visión de la armonía que una vez tenía (simbolizada en la figura misteriosa), la mayoría de las veces trata a las ilusiones y a los ideales con humor cínico. Niega el amor, trata a la mujer misteriosa como objeto de una posible gratificación sexual o como motivo de una broma de mal gusto, en lo que demuestra rasgos del don Juan de Tirso. Montemar retiene sólo una creencia vestigial en los ideales humanos, confía en su espada y su valor extremo. Le falta la dimensión del escepticismo melancólico de los héroes del precursor; la esconde debajo de su humorismo y su conducta anárquica. Lo que queda es un sentido de hastío. Las calidades que antes tenía -nobleza, generosidad, personalidad abierta, incluso esa arrogancia e impenitencia que le hacen atractivo- se han vuelto destructivas y agrias. Sin embargo, todavía, como Manfred y Caín va en busca de la verdad y el saber. Como éste, Montemar ha aprendido que "el dolor es el saber" y que "el árbol de la ciencia no es el de la vida". El también "es condenado por el demonio el pensamiento". A pesar de su cinismo no ha perdido todas sus creencias; sus blasfemias terribles, su desafio a Dios y a Satanás (de vez en cuando en el mismo momento) sugieren que no es un anti-Cristo.

A pesar de todo lo que ha hecho y dicho, de sus actos antisociales y su crueldad despiadada, no tiene ningún sentido de pecado ni le preocupa su conducta infame, y no considera como importantes los avisos de una posible ira divina. Ya que no siente Félix ningún apremio moral, pues no se reconoce pecador, no puede experimentar aprensión frente a la condenación inminente. De alguna manera se siente "inocente" de los crímenes que ha cometido. ¿Por qué? La Parte Cuarta del poema en su revisión de Byron y de Tirso de Molina nos ofrece una posible solución.

A través del poema se señalan una serie de cualidades para describir a Montemar: "osadía, atrevido, arrogancia, audacia, temerario brío, insolente, etc...". Exclama: "Y he de saber", "Que yo he de cumplir mi anhelo". ¿Qué busca? La mujer misteriosa le parece un reto ya que parece ofrecerle un medio hacia los enigmas y los secretos más allá del foso y la muerte, y así, una posible fuente de certeza metafísica. Dice: "Un término no más tiene la vida / término fijo; un paradero el alma" (IV, 511-12). Aunque completamente desilusionado todavía le queda la convicción de que sí existe una verdad aunque se halle a través de la tumba. Frente a los avisos y "el profundo gemido" desconsolador, reacciona el estudiante con ironía y risa. No obstante, continúa su búsqueda porque en medio de su delirio vislumbra una mirada que le recuerda lo que ha perdido:

> Empero un momento creyó que veía
> un rostro que vagos recuerdos quizá,
> y alegres memorias traía
> de tiempos mejores que pasaron ya,
>
> un rostro de ángel que vio en un ensueño,
> como un sentimiento que el alma halagó,
> que anubla la frente con rígido ceño,
> sin que lo comprenda jamás la razón. (IV, 81-88)

Así, los temas de la desilusión (demostrado el humorismo) y de la rebelión van unidos. Dentro de lo más profundo de su mente todavía le queda una visión de armonía y amor. La realidad y la experiencia la niegan. Se rebela en protesta porque la vida no tiene sentido, todos sus actos expresan su sarcasmo y cinismo. Se rebela frente a un universo manifiestamente injusto, cruel y maligno; su desafío y su reto demuestran la única respuesta que tiene el hombre frente a tal desorden. Como los héroes byronianos crea un ademán existencial. Pero desde este punto Espronceda realiza un desvío o *clinamen* en el que el joven poeta abandona al fuerte precursor, yendo más allá del punto al que llega Byron en *Manfred*. Explica Bloom que el *clinamen* es "un gesto o movimiento correctivo en su propio poema que implica que el texto precursor se desarrollaba correctamente hasta un cierto punto, pero que en este momento debía haberse desviado precisamente en la dirección en que se mueve el nuevo poema" (p.14). Espronceda lleva su historia del rebelde por nuevos caminos.

Manfred desafía a los espíritus malignos y logra morirse por fuerza de la voluntad. Caín, aunque rebelde, tiene que vivir bajo la señal del fratricidio después de haber introducido la muerte en el mundo, aunque, como sugiere Byron, inocentemente. Los dos buscan la justicia, quizás el último principio que desean. En Milton y en Tirso el tema del crimen y castigo se expresaba claramente. El pecado trae la retribución divina. Los héroes de Byron también tienen un sentido del pecado aunque se declaran culpables sin culpa en la presencia de un poder injusto. Félix, por contraste, no tiene ningún sentido del pecado, se mantiene fuera de

los valores de conducta aceptados. Sí que siente que Dios ha pecado contra él porque no puede cumplir los deseos que el mismo Dios le ha regalado. En efecto, ese Dios y la sociedad le han frustrado en la búsqueda de lo que más anhela: un amor perfecto y una visión armónica que vislumbra en la dama misteriosa. Es esto el tema central de la "Introducción" a *El diablo mundo*. De momento en el poema, una vez que ha entrado Félix en el palacio misterioso, el calavera impío se convierte en un "segundo Lucifer", el ángel que quiso saber más de la inmensidad de Dios; después en rebelde y, finalmente, en el hombre universal, símbolo de la protesta frente a la injusticia, la crueldad y el cosmos indiferente. Escribe Espronceda en estos versos inesperados el tema central de su poema:

> Grandïosa, satánica figura,
> alta la frente, Montemar camina,
> espíritu sublime en su locura
> provocando la cólera divina:
> fábrica frágil de materia impura,
> el alma que la alienta y la ilumina,
> con Dios le iguala, y con osado vuelo
> se alza a su trono y le provoca a duelo.
>
> Segundo Lucifer que se levanta
> del rayo vengador la frente herida,
> alma rebelde que el temor no espanta,
> hollada sí, pero jamás vencida:
> el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
> su límite, a la cárcel de la vida,
> y a Dios llama ante él a darle cuenta,
> y descubrir su inmensidad intenta. (IV, 563-78)

Félix deliberadamente provoca a Dios, desea una explicación del estado lamentable e injusto del mundo, la razón del encarcelamiento del hombre que no ha pecado ni es culpable; anhela saber "el insondable arcano", "la inmensidad" de Dios. Como Byron, crea un contra-texto a los textos que utiliza y socava. Escribe en sentido contrario a los argumentos de la revelación cristiana y su ejemplaridad moral. No los rebate, los invierte o los vuelve al revés. Trabaja en contra de las ideologías (y la autoridad que está investida en ellas) de la enseñanza cristiana y de la sociedad católica cuyas estructuras se arraigan en la religión revelada y los preceptos morales. Byron y Espronceda invierten y subvierten la autoridad y la revelación. Pero aunque Manfred escoge la muerte y Caín tiene que aceptar la injusticia y la muerte, la reacción de Félix es distinta. Es radicalmente autodestructora, aún más que la voluntad hacia la muerte de Manfred. El "cuento" de Espronceda es más profundamente pesimista que los dos poemas precursores, si esto es posible.

Dentro del corazón de Félix él sabe, ya que ha escuchado el gemido desconsolador, que detrás de las apariencias queda la desilusión y la muerte, y que con la muerte todo se termina, que nada tiene significado alguno. Y así se desprendió. La búsqueda por el estudiante de su ideal le conduce a descubrir la nada del mundo detrás de la máscara burlona de la muerte. Sabe esta "verdad amarga" (la "verdad fatal byroniana) de antemano porque ya ha escuchado la no expresada (y así intuida) voz del gemido que emite la blanca dama: "¡Ay del que la triste realidad palpó, / del que el esqueleto de este mundo mira / y sus falsas galas

loco le arrancó!". No obstante, sigue buscando el núcleo querido aunque sabe el resultado, decidido a arrancar las galas. Dice antes de entrar en la mansión: "'Un término no más tiene la vida, / término fijo; un paradero el alma; / ahora adelante'. Dijo, y en seguida / camina en pos con decidida calma" (IV, 511-14). Su propia extinción en el vórtice de la escalera de caracol y la última danza de la muerte es la prueba concluyente de su convicción interna. Desafía a un universo sin sentido y da fe, al darse a las fuerzas de la injusticia cósmica, de su nihilismo. La muerte de Félix va mucho más allá del pesimismo de Byron expresado en *Manfred* y *Caín*.

La muerte horripilante de Félix por un proceso asfixiante y aplastante, reflejado en el efecto de vorágine de los versos que se contraen y disminuyen, aunque nos recuerdan la condenación de don Juan a las llamas del infierno, no tiene nada de la escatología de la Contrarreforma. La mano que le agarra recuerda la del Convidado de Piedra pero no hay acusación de pecado mortal ni de falta de preparación espiritual, ninguna afirmación de la balanza entre el pecado y la retribución, la purgación necesaria y la justicia última de un dios benévolo y cristiano. Busca Montemar el Amor, la Perfección y la Belleza y encuentra en su lugar el esqueleto cariado, símbolo de la finalidad de la muerte. El único sentido que halla es la injusticia divina y la nada. Pero, ¿qué puede hacer el hombre sino investigar su condición vital, especialmente cuando su Creador le ha dotado con una mente inquieta y curiosa? Cuando busca, halla que nada tiene sentido o propósito excepto la crueldad y la malignidad de Dios. ¿Qué puede hacer el hombre si ha perdido su fe en la vida? La contestación de Espronceda es que el hombre se ve obligado a afirmar su individualidad única, debe moverse desde la aceptación pasiva a la rebelión activa. El rebelde no puede volver la espalda al mundo, no puede resignarse al mal y a la injusticia. El acto de la rebelión lleva al rebelde a un combate con las realidades de la existencia, provoca un enfrentamiento, llena su vida con un sentido de liberación hasta que, al final, sin existir coherencia, la rebelión se hace un medio para justificar la vida individual y le ofrece la única razón para vivir. El final del poema expresa claramente este sentido de desesperación y de nihilismo. Otra vez vemos el proceso de romper con el fuerte precursor.

El efecto de la Parte Cuarta es el de una explosión, un movimiento hacia fuera desde un núcleo estable de realidad (el tiempo y el espacio) y palabra (gramática y sentido). Al mismo tiempo existe una moción contraria de implosión que acelera el final del poema en la danza macabra. Poco a poco el poeta desestabiliza los efectos del verbo y la sintaxis; con las repetidas imágenes de galería sobre galería y eco con eco crea un efecto alucinante de un mundo que se duplica desordenadamente fuera de control. Nombres y adjetivos se repiten en listas, los verbos son suprimidos. Esta secuencia conduce a la escalera de caracol que se tuerce abajo cada vez más hacia un fondo interminable. De nuevo los ritmos y el paso de los versos reflejan la caída tambaleante y precipitada de Montemar dentro del espacio de la alcoba-tumba, donde lo erótico y el espectro de la muerte se combinan en la figura de la dama, anticipación horripilante del tema de Eros-Thanatos que desarrolla Freud en *Beyond the Pleasure Principle*. Termina el poema con el efecto de una vorágine por donde Félix es tragado y desaparece del poema mismo. El punto de luz se apaga, el sonido de la lira tocada por el viento (símbolo del aliento vital y la inspiración poética) expira lentamente a través de los versos que paulatinamente disminuyen hasta llegar al bisilábico "son", el último aliento del estudiante. El efecto total es de un mundo y universo que corre apresuradamente hacia dentro en una espiral hacia abajo, una vorágine que se arremolina hacia la nada. Espronceda crea una lengua poética nueva que supera a la Byron, lengua que no ha de escribirse de nuevo hasta la introducción en España de las normas surrealistas con los versos de Alberti, Cernuda y García Lorca. Su lengua está dominada por el "mise en abyme" y cadenas de significantes

(nombres, adjetivos, etc..., que tratan de definir) que siempre buscan el significado (el sentido último que nunca se definirá), cadenas que terminan por desaparecer en un hueco o "vacío", "aporía. El mundo que crea Espronceda es un mundo de núcleos inalcanzables (tanto de ideales como de palabras adecuadas) y, así, un mundo que, en última instancia, está vacío.

Manfred termina con la muerte del mago y su rebelión existencial. El poema de Espronceda acaba de modo más pesimista y nihilista. En esto, y en las otras desviaciones, cambios y revisiones que hace, vemos la reacción del joven poeta frente a la sombre gigantesca que proyectó el lord sublime sobre Europa. En esta breve lectura de los dos poetas y la posible conexión psicológica e ideológica que tenían, espero haber entrado en el espíritu y en la originalidad imaginativa de ambos, así como haber iluminado la voz auténtica del verdadero romanticismo, el "actual romanticismo" que todavía queda en la literatura moderna de nuestro siglo.

NOTAS

1. P.H.Churchman, "Espronceda, Byron and Ossian", *Modern Language Notes*, XXIII (1908), 13-16; Idem, "Byron and Espronceda", *Revue Hispanique*, XX (1909), 5-210 y "The Beginnings of Byronism in Spain", *Revue Hispanique*, XXXIII (1910), 333-410.
2. G. Brereton, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*, París, 1933.
3. El estudio de Esteban Pujals, *Espronceda y lord Byron* (Madrid, 1951) se dedica solamente al tema. Los trabajos de P.Mazzei, *La poesia di Espronceda* (Florencia, 1935); J.Casalduero, *Forma y visión del* Diablo Mundo (Madrid, 1951); Idem, *Espronceda* (Madrid, 1961) y R.Marrasat, *José de Espronceda et son temps* (París, 1974) tratan el tema entre varios otros. Ver tambien los siguientes artículos: L.Santelices, "El Don Juan de Byron y el Estudiante de Salamanca de Espronceda", *Anales de la Universidad de Chile*, 3a. serie, I (1931), 167-89, 271-96; A.M.Gallina, "Su alcune fonti dell'*Estudiante de Salamanca*", *Quaderni Ibero-Americani*, XLV-VI (1976), 231-40; B.D.May, "Byron, Espronceda and the Critics", *Selecta*, I (1980), 106-08 y D.L.Shaw, "Byron and Spain", *Byron and Europe. Renaissance and Modern Studies*, ed. R.A.Cardwell, XXXII (1988), 45-59.
4. Ver P.H.Churchman, ""The Beginnings...", art. cit.; E.A.Peers, "The Earliest Notice of Byron in Spain", *Revue de Littérature Comparée*, 2 (1922), 113-16 y *History of the Romantic Movement in Spain* (Cambridge, 1940); D.L.Shaw, "Byron and Spain", art. cit.
5. Ver el estudio de D.L.Shaw que marca un hito decisivo en nuestro entendimiento del romanticismo: "Towards an Understanding of Spanish Romanticism", *Modern Language Review*, 58 (1963), 190-95, seguido por "The Anti-Romantic Reaction in Spain", *Modern Language Review*, 63 (1968), 606-11 y "Spain / Romántico-Romanticismo", en *Romanticism, The History of a Word*, ed. H.Eichner (Univ. of Toronto Press, 1972), págs. 341-71.
6. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* , Oxford, 1975, págs. 7-8.
7. Ver mi "Introducción" a la traducción de *El estudiante de Salamanca*, Warminster: Aris & Phillips, 1990. También mi estudio preliminar a *El estudiante de Salamanca and Other Poems*, London: Tamesis Texts, 1980.
8. Para un análisis del proceso de composición, véase la edición de R.Marrast, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Madrid, Castalia, 1978.
9. Ver Marrast, *op. cit*. y *José de Espronceda et son temps* cit.

INFORME

SEVILLA ROMÁNTICA

LA SEVILLA ROMANTICA

(*dossier* coordinado por Marta PALENQUE)

Elaborar un dossier sobre un conjunto de aspectos históricos de la vida de una ciudad en función de un término de procedencia cultural no es tarea fácil. Menos aún, si el vocablo es *romanticismo* y el lugar elegido Sevilla. Varias razones de seguro conocidas por todos aquellos que se hayan aproximado a su estudio- determinan tal complejidad. Una, nace del problema teórico de la definición última del concepto y límites del romanticismo en España; otra, de las dificultades que supone la comparación de los conceptos admitidos como válidos con carácter general con los que ofrece un marco particular. Ambas explican el esfuerzo de interpretación y síntesis exigido en este proyecto.

Partiendo de esas dificultades, este *dossier* sobre la Sevilla romántica no se ofrece como obra de carácter pretencioso. Sí como un intento de aproximación a una época de gran interés dentro de la historia y de la cultura de la Sevilla del siglo XIX; época asimilada por lo común a tópicos y estereotipos que hacen más confusa la comprensión de su personalidad real. En definitiva,el presente se plantea como un trabajo de análisis, de información y de puesta al día hasta donde las fuentes y los estudios recientes lo permiten.

Tres son los grandes capítulos -cada uno de un especialista- que lo integran. El primero, de Alfonso Braojos, centra la imagen de la Sevilla que discurrió entre 1834 y 1874, al entender que fue en ese periodo cuando las manifestaciones románticas se exhibieron conforme al nuevo estilo de vida asumido por los círculos burgueses y aristocráticos, rectores indiscutibles entonces de la capital hispalense. Son estos grupos sociales los protagonistas tanto de la transformación del recinto urbano como del ordenamiento social y de los ensayos políticos experimentados sobre la base del idealismo emanado del triunfo de la revolución liberal. El segundo, de quien firma estas líneas, sitúa en la Sevilla de 1800-1820 y 1836-1860 la convivencia de los gustos literarios originarios del XVIII con lo innovador del espíritu romántico en la poesía, la narración y el teatro; una superposición dirigida hacia un eclecticismo en el que la exaltación apasionada y sentimental de unos no neutralizó la voluntad racionalizadora de otros. Un ensamblaje que desvelan tertulias y revistas de gran

significación, grupos de escritores y artistas con sensibles inquietudes, y figuras de la personalidad de Alberto Lista, Amador de los Ríos, Fernández Espino, García Tassara... El tercero, de Enrique Valdivieso, acota lo más espectacular de la producción pictórica hispalense entre 1833 y 1868, periodo en el que Sevilla manifestó un efervescente desarrollo creativo, con detalles concretos como la fundación de la Academia de Bellas Artes, exposiciones anuales de pintura, la preferencia por el retrato, los paisajes y las escenas costumbristas, etc., en la obra de Manuel Cabral Bejarano, los Bécquer, Antonio María Esquivel...

En conclusión, un *dossier* con tres aportaciones que no coinciden por completo en el límite cronológico a la hora de formalizar el curso de la Sevilla romántica; tampoco en su contenido específico, pero que se ofrecen con el propósito de contribuir al conocimiento y comprensión de una Sevilla -la del siglo XIX- en la que desempeñaron un importante papel los componentes de un fenómeno tan controvertido como el romanticismo *.

Sevilla, enero 1993

* Con el deseo de completar la información ofrecida en este *dossier*, quiero mencionar la próxima celebración del seminario sobre "José Blanco White y su tiempo", incluido en los Cursos de Otoño de las Facultades de Filología y Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla del presente año. También, el Rectorado de esta misma Universidad proyecta un ciclo sobre la "Sevilla romántica" para el mes de noviembre de 1993. Es de esperar que ambos eventos ofrezcan nuevas consideraciones sobre una época de la historia sevillana poco estudiada hasta el momento, cuya significación para la cultura española ha querido destacar *El Gnomo* en este número.

El Gnomo **2 (1993)**

LA VIDA LITERARIA DE LA SEVILLA ROMANTICA

Marta PALENQUE

El estudio de la literatura hispalense en la segunda mitad del siglo XVIII, y hasta el último tercio del XIX, está unido a un concepto historiográfico defendido y aplicado por los mismos autores situados dentro de estos límites: el de *escuela literaria sevillana* (más usado como *escuela poética*, al ser éste el género más cultivado en su ámbito), que ellos hicieron extensivo a los Siglos de Oro. Si tal criterio comienza a utilizarse entre los autores sevillanos en el XVIII[1] , los que les siguen -ya en el XIX-, abonados por el creciente individualismo de raíz romántica, entendieron la personalidad particular y distintiva del foco cultural sevillano, deudor de una tradición iniciada en Fernando de Herrera y Francisco de Rioja, y continuada en el XVIII por Félix José Reinoso, Manuel María del Mármol o Alberto Lista entre otros; personalidades que, con su ejemplo y magisterio, fundamentaron la obra de los más jóvenes en la centuria siguiente.

En la línea de los maestros áureos mencionados, la escuela se caracterizaría por una expresión poética cuyos rasgos fundamentales son: el uso de un lenguaje rico y culto, el énfasis y la dicción sonora, su preferencia por el tono mayor y las rimas plenas en estrofas tales como la oda, el soneto o la octava real, su tendencia a lo grandilocuente (que favorece su predilección por la épica frente a la lírica) y , en fin, su apego a los autores y formas clásicas, cuyos modelos siguen.

Asumiendo esta identidad, para los más decididos defensores del marbete de escuela asociado a la cultura sevillana, el romanticismo es un pecado extremo en el orden literario del que Sevilla no participó, inmóvil en su senda tradicional. En este sentido se pronunciaba Ángel Lasso de la Vega en su, por otro lado, poco valioso trabajo titulado *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana de los siglos XVIII y XIX* (1876)[2] , que continúa otro centrado en los siglos XVI y XVII donde afirma tal concepto.

No es mi objeto polemizar sobre la existencia o no de una escuela literaria (o poética) sevillana, asunto con respecto al que me he pronunciado en otro lugar[3]. Pero, como se deriva de lo dicho hasta ahora, es imposible eludir esta cuestión, puesto que a ella se refieren con

frecuencia los propios protagonistas de la literatura hispalense decimonónica. Sea cual sea la postura que se adopte ante tal criterio conceptual y de periodización, conviene tener en cuenta que estos escritores manifestaron una clara conciencia de pertenecer a una tradición literaria específica y se refirieron a la escuela que formaban, siempre en la senda de los autores de la tradición hispalense, entre los que sobresale el magisterio de Alberto Lista.

Estudiosos más cercanos y dignos de consideración como Edgar Allison Peers y José María de Cossío expresan en sus conocidos trabajos la escasa penetración del romanticismo en Sevilla, aunque sin negarla. Por su parte, Peers matiza el débil arraigo del que llama renacimiento romántico en la ciudad, sólo presente en el círculo formado en torno a Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, residente en la capital andaluza durante varias temporadas desde su regreso a España en 1837[4]. Esta tibieza en la adopción de las nuevas propuestas estéticas conectaría, al parecer, con el conservadurismo político manifestado por los sevillanos, ardientes defensores de la figura del monarca Fernando VII en 1808 y 1823. Para Peers, las letras hispalenses atraviesan en el primer tercio del XIX un profundo bache que no será superado "antes de 1860, aproximadamente"[5]. No obstante, matiza el notable valor de algunas revistas como propagadoras de los nuevos ideales, mas subrayando su poca personalidad y empuje: Sevilla, indica, se hace eco de los acontecimientos desarrollados en Madrid.

También José María de Cossío aprecia la literatura sevillana del periodo romántico en similares términos y, aludiendo en concreto a los poetas, habla de "un grupo tradicional, que tuvo contacto con los entonces viejos maestros que resucitaran la escuela sevillana en los finales del siglo XVIII, desoye el fragor del romanticismo, y persevera en las maneras literarias de los Listas y los Reinosos, prolongando su estilo y sus doctrinas hasta la aparición de GustavoAdolfo Bécquer, fecha en que puede situarse la caída de la escuela, y en la que los poetas de Sevilla, tras haber conservado incólume su doctrina a través del romanticismo, aprovechan la libertad que éste proporcionara al quehacer poético sin contaminarse con sus excesos ni sus maneras"[6]. En opinión de Cossío, sólo el poeta Gabriel García Tassara rompe con los límites de la escuela para integrarse en el romanticismo. En este caso, su pronta marcha a Madrid justificaría el cambio de rumbo.

Estoy de acuerdo básicamente con lo afirmado por los anteriores ensayistas. Sin embargo, entiendo que conviene mostrar la realidad de tal asimilación, pues la literatura hispalense -aunque anclada en la tradición- no es extraña con respecto al marco español y, a lo sumo, acentúa algunas posturas. Tampoco creo, en la línea de lo declarado por Higinio Capote y, sobre todo, Joaquín Tassara y de Sangrán, que pueda defenderse la idea de un romanticismo español nacido y nutrido de y por Sevilla[7].

Como se observa, mis comentarios generales acerca de la literatura romántica sevillana han derivado hacia la poesía. No ha sido un giro intencionado, sino, podría decir, obligado como reflejo de lo que el panorama literario real ofrece. En el campo de los géneros narrativo y dramático es parca la producción original: los teatros sevillanos repiten la cartelera madrileña y, en cuanto a la narrativa, habrá que esperar a los escritores costumbristas (Benito Más y Prat o Manuel Chaves) para encontrar textos de interés. Es, en definitiva, el género poético el más cultivado y estudiado en los límites del siglo.

Las letras sevillanas entre los siglos XVIII y XIX

Durante la segunda mitad del siglo XVIII Sevilla manifiesta una notoria animación cultural al abrigo de diversas tertulias y academias. Como generadora de una de ellas, tiene

gran interés la labor desarrollada por el Asistente Pablo de Olavide, quien reunió hacia 1767, en su residencia del Alcázar, a invitados ilustres sevillanos y foráneos. Entre otras actividades, esta tertulia fomentó la traducción de diversas tragedias francesas, luego representadas en varias capitales españolas, y se hizo eco de cuantas novedades llegaban de Europa. Puntualiza Aguilar Piñal: "Aquí nació la poesía filosófica, a imitación del inglés Pope, por instigación de Jovellanos; aquí se cultivó la anacreóntica y la epístola, en fraterna correspondencia con los poetas de Salamanca; aquí se escribieron comedias y dramas originales, como *El delincuente honrado* de Jovellanos; la zarzuela *El hijo de Ulises*, de González de León y las varias tragedias, comedias, oratorios pastoriles, arreglos y refundiciones de Trigueros [...]"[8].

Tras la marcha a Madrid de Olavide, surgen dos academias inclinadas ahora, sobre todo, al aprendizaje y al cultivo de la poesía y las humanidades: la Academia Horaciana (1788-1792), en cuya fundación colaboraron Justino Matute y Manuel María Arjona, y, más tarde, la Academia Particular de Letras Humanas (1793-1801); la última, reunida primero en torno a José María Roldán y Félix José Reinoso, y a la que se sumaron luego Alberto Lista, José María Blanco y Crespo (Blanco White), Eduardo Vácquer, Manuel María del Mármol y Justino Matute. Según cuenta Alberto Lista, los conocimientos de los que partían los académicos de la de Letras Humanas radicaban en "una completa inteligencia de la lengua latina y de sus escritores clásicos", la retórica de Quintiliano, la poética de Luzán, la lectura de los clásicos del siglo XVI y del primer tomo de las poesías de Meléndez Valdés, y el estudio del idioma español [9]. Clásicos son, pues, sus fundamentos, como también lo serán sus fines. Ambas academias son muy importantes por congregar a aquellos que introducen en Sevilla autores y teorías fundamentales en relación con el naciente ideario romántico europeo.

Las opiniones sustentadas en la Academia de Letras Humanas exhiben una ambigüedad propia de esta época de cambio y recepción de influencias extranjeras. Si tal y como señalaba Alberto Lista su propósito era la propagación del "buen gusto y los verdaderos principios literarios", en sus sesiones se aceptaron también otros criterios como el de genio y primacía de la inspiración natural (escribe Lista en 1838: "Reconocióse [...] que no debía exigirse el genio a quien no lo hubiese recibido de la naturaleza; reconocióse también que el estudio no podía darlo"), pero unidos siempre al dominio de la técnica: "El verdadero poeta siente la inspiración, sin la cual nada es, y canta; pero vaciando el metal liquidado y ardiente que recibe, en moldes conocidos y estudiados de antemano: porque así y sólo así producirá obras inmortales" [10]. La elevación del concepto de genio es significativa en estas fechas. Por otro lado, el interés de los miembros de la Academia por la filosofía francesa y su actitud liberal y comprometida les concedía un talante progresista y moderno.

Aunque creada con una finalidad más erudita, también debe distinguirse el papel desarrollado por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, iniciada en 1751 y, tras un paréntesis impuesto por los avatares políticos, restaurada en 1820. Interesa sobremanera, ya que la integraron varios de los poetas anteriormente mencionados (Lista, Blanco, Reinoso, Mármol), a los que se unen en el XIX algunos de los miembros del que puede llamarse grupo romántico sevillano: Francisco Rodríguez Zapata, José Amador de los Ríos y Juan José Bueno.

La misma permanencia en la centuria siguiente tendrá la Sociedad Económica de Amigos del País (1777), de la que fue profesor de Elocuencia y Poesía José María Blanco,quien, a decir de Vicente Lloréns, "tuvo ocasión de exponer ideas literarias que se apartaban ya un tanto de los principios clasicistas en que se había formado"[11].

Si estas reuniones, a las que cabría sumar otras de menor interés aquí, ofrecen testimonio de una inquietud cultural considerable, varios periódicos surgidos más tarde aportan datos igualmente relevantes para conocer la actividad e ideología de estos autores de transición entre dos siglos. Estos periódicos descubren, además, el conocimiento que de los adelantos científicos y literarios se tiene en este círculo. En esta línea, la aparición del *Correo Económico y Literario de Sevilla* en 1803, inmediatamente después de clausurada la Academia de Letras Humanas, se convirtió en un signo de modernidad en la órbita de la Sevilla de entonces. Editado hasta 1808, fue fundado por Justino Matute y su redacción la formaron los antiguos académicos: Arjona, Blanco, Lista, Reinoso, Roldán y, posteriormente, Mármol. En el prospecto se indica que en sus páginas tendrá cabida todo "cuanto pueda contribuir a la utilidad pública". Con tal fin, se publicaron fragmentos traducidos de *El genio del Cristianismo* de Chateaubriand y de los Idilios de Gessner, así como de varios autores italianos e ingleses. Junto a ellos, numerosos poemas inéditos de autores del XVI: Juan de la Cueva, Vicente Espinel, Baltasar de Alcázar, Juan de Salinas, Luis de León... y varios romances tomados del *Romancero general*. El interés por los romances se manifiesta también en algunos artículos y cartas de diversos autores que los alaban o que solicitan su publicación.

Al ritmo de las convulsiones políticas, el tono liberal y progresista del Correo se acentúa en el *Semanario Patriótico* (1809), dirigido por Isidoro de Antillón y José María Blanco, y *El Espectador Sevillano* (1809-1810), a cargo de Alberto Lista, coincidentes en su defensa de la libertad y la igualdad. *El Semanario,* editado antes en Madrid, pasará en 1809 a Cádiz (y con él marchará Blanco); sigue, pues, el camino de la renovación y, en estesentido, ha sido subrayado como conformador de la opinión pública en aras de la construcción de un nuevo sistema político que fraguaría en las Cortes de 1812. También Lista, desde *El Espectador*, fue uno de los primeros en pedir la reunión de las Cortes como medida salvadora ante la invasión francesa[12].

Todos los nombrados habían recibido una educación clasicista en la que se combinaba el amor a los clásicos grecolatinos y a los españoles áureos. Ilustrados, se abren a nuevos conocimientos y autores europeos pero, en esta recepción de corrientes novedosas, les frenará su educación. Arjona y Roldán (mueren en 1820 y 1828 respectivamente) se revelan conservadores y clasicistas; Reinoso también. Este último se traslada a Madrid en 1826; allí tuvo ocasión de conocer ideas y autores afines al romanticismo que no llegó a apreciar, manteniéndose fiel a sus principios clasicistas hasta el final de su vida. A lo sumo, podría indicarse la presencia en su poesía -como en otros de sus compañeros- de rasgos de la tendencia religiosa del primer romanticismo alemán[13].

La personalidad y obra de Manuel María del Mármol, el miembro del grupo que estará más cerca de los jóvenes de la generación siguiente, son ejemplo, a un tiempo, de contradicción y de modernidad. Activo defensor del romance en las páginas del *Correo Literario y Económico de Sevilla*, publicó en 1834 una colección original en cuyo prólogo defendía la utilidad de este género, señalando: "[Si los romances] fueron, y serán la poesía del pueblo Español, y como tal la manifestación de su genio y costumbres, y habiendo tal conexión entre las costumbres y el genio de una Nación y la expresión de ellos ¿no contribuirá el Romance a la conservación inalterable de aquéllas?"[14] . Es muy probable que Mármol conociese las ideas de A.W. Schlegel (y su concepto de *Volksgeist*), introducidas en España a través de las tertulias de Böhl de Faber en Cádiz. Estas ideas son la base de una importante polémica en la historia del romanticismo español, iniciada en 1814 con la publicación de

"Reflexiones de Schlegel sobre el teatro traducidas del alemán" (*El Mercurio Gaditano*). Como también es verosímil que conociese la *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821-1825), con la que Böhl se hacía eco del interés despertado por el romance en Alemania, y las colecciones editadas por Agustín Durán en 1828, 1829 y 1832. En Mármol se advierte, sin embargo, una postura híbrida, pues, como hombre de la Ilustración, destaca siempre el valor utilitario del romance[15].

José María Blanco, llamado por Lloréns el "segundo promotor del romanticismo español" [16] es, con Alberto Lista, la figura más relevante del círculo sevillano. Contertulio del matrimonio Böhl de Faber en sus viajes a Cádiz, abandona España en 1810. Puesto que sus años de creación y de renovación de sus ideas literarias quedan fuera de los límites de la cultura sevillana, sí es importante matizar que sus inquietudes nacen de este ambiente común. A Blanco no le templó la formación clásica.

El pensamiento crítico de Alberto Lista puede servir como síntesis de las contradicciones de esta llamada escuela sevillana del siglo XVIII, heredadas -y es la causa de que me detenga en este punto- por el grupo decimonónico. Como sus compañeros, Lista asimiló el espiritualismo religioso del primer romanticismo europeo de la mano de Chateaubriand (ya traducido en el *Correo de Sevilla*) y conoció las teorías de Augusto Guillermo Schlegel sobre los genios nacionales, rechazando la estimación única de la literatura. Sin embargo, su adopción del romanticismo histórico no le llevó a abandonar el concepto de arte como imitación de la naturaleza. Lista usa conceptos tales como genio o inspiración pero, en un terreno ambiguo, los subordina siempre a la razón, insistiendo en el valor de las reglas y en la validez de los modelos (en este sentido avanza sobre las teorías aristotélicas y propone a los clásicos españoles: Lope, Calderón, Rojas, Moreto, por ejemplo, en el caso del teatro). He aquí sus palabras: "Libertad literaria es una frase ambiciosa como otras muchas, que después de analizadas nada dan. En efecto, así como la libertad en el orden civil y político es la obediencia a las leyes, así en el orden literario es la sumisión a las reglas; y así como en el primer caso para que el ciudadano modere sus acciones, tiene que estudiar y conocer la legislación y su espíritu, así el poeta en el segundo ha de examinar las reglas que la naturaleza ha impuesto al género en que quiera escribir, sin estar obligado a seguir formas puramente convencionales"[17]. También niega conceptos tales como la misión del artista. Por otro lado, subordina la construcción de la obra al buen gusto, lo que conlleva el uso de un lenguaje culto y la exposición de una moral estricta, excluyente de los rasgos truculentos puestos de moda en el teatro.

En esta ambigüedad, y pese a aceptar el romanticismo histórico, Lista mantuvo siempre las distancias con el romanticismo liberal. ¿Repulsa estética o política?, se pregunta Juretschke. En sus escritos se percibe con claridad su propósito de mantenerse al margen de cualquier comparación con autores como Hugo o Dumas, y con tal objeto terminaría desterrando de sus discursos las voces *clásico* y *romántico* . Estaba claro que, con el paso del tiempo, se había establecido una fácil ecuación que hacía equivaler romanticismo a repulsa de las reglas, en el plano estético, y a liberalismo, en el político, algo que Lista no estaba dispuesto a admitir. Mucho menos deseaba cualquier tipo de confusión con respecto a su persona. Establece así su distinción entre la literatura *buena* y *mala*: "Nosotros designaremos las composiciones con los títulos de *buenas* o *malas*, sin curarnos mucho de si son *clásicas* o *románticas*, y este es en nuestro entender el mejor partido que pueden tomar los hombres de juicio, naturalmente poco aficionados a dejarse alucinar por palabras ni frases"[18] .

Este es el ideario que Alberto Lista mantiene durante el primer tercio del siglo en cursos tales como el que pronunció, en 1836, sobre literatura dramática en el Ateneo de Madrid[19]. A través de su magisterio, el sentido de sus enseñanzas se transmite a aquellos que luego brillarán en la política y en la literatura de la época isabelina; primero en Madrid y a partir de 1838 en Andalucía. En este último año es profesor en el Colegio de San Felipe Neri, de Cádiz; en 1841 es nombrado director de la Academia de Buenas Letras de Sevilla y, cuatro años más tarde, decano de la Facultad de Filosofía. Lista es el nexo entre los autores sevillanos de dos siglos, como prueba la nómina de la Corona publicada como homenaje tras su fallecimiento, en la que figuran los escritores que reciben, y filtran, el romanticismo liberal. El carácter de esta aceptación puede entenderse a partir del pensamiento de Lista y de su perdurable magisterio; consecuencia, a su vez, de la orientación clasicista de las academias sevillanas del XVIII.

La década de 1830: signos de un cambio

A idéntico compás que los sucesos políticos vividos en el conjunto del país, la invasión francesa y los acontecimientos subsiguientes producen un paréntesis en el avance de la cultura sevillana. En la ciudad no se observa una eclosión cultural hasta finales de la década de 1830, al amparo de la quietud prestada por la etapa isabelina (1833-1868). Surgen entonces tertulias, nuevas sociedades de carácter literario y artístico, y periódicos y revistas que se hacen eco de los acontecimientos tanto españoles como europeos. En paralelo, emerge la actividad e inquietud de una nueva generación literaria, animadora de este periodo cultural sevillano, cuyos nombres se reiteran en cuantas publicaciones, periódicas o no, se editan: José Amador de los Ríos, Juan José Bueno, Julio Valdelomar y Pineda, Félix Uzuriaga y Valle, Gabriel García y Tassara, Manuel Cañete, Juan Nepomuceno Justiniano, Francisco Rodríguez Zapata, Miguel Tenorio, José de Muntadas... Nacidos entre 1813 (el mayor es Rodríguez Zapata, nacido este mismo año) y 1822, escriben en la etapa de asimilación del romanticismo en Sevilla.

Entre estos escritores y los del siglo XVIII se establece una línea de continuidad fácil de percibir. Para los jóvenes, sus antecesores constituyen el modelo que debían seguir en su encuentro con la brillante tradición bética iniciada en los poetas de los Siglos de Oro. Además, en sus ideas literarias es notorio el magisterio de Lista y de Mármol; presidente este último durante varios años de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, a la que, según dije, pertenecen también los nuevos literatos. Conviene incluir aquí el nombre de José Fernández Espino, Catedrático de Literatura de la Universidad y fuerte mantenedor de la identidad cultural literaria sevillana. Alumno predilecto de Lista, fue el encargado de prologar la *Corona* reunida, en 1849, como homenaje al maestro. Esta comunidad continúa: casi los mismos nombres figuran en la nómina de los álbumes dedicados a Isabel II, en 1862, y a Murillo, el siguiente año[20]. Más tarde, uno de los miembros más conspicuos de tal comunidad, Rodríguez Zapata, discípulo de Lista y de Mármol, será profesor de Gustavo Adolfo Bécquer. Sin duda a partir de Bécquer, rota ya tal continuidad, se inicia una nueva etapa en las letras hispalenses.

A este ambiente de animación literaria alude José Velázquez y Sánchez, en sus *Anales deSevilla* de 1800 a 1850, haciendo notar el giro de la cultura sevillana producido a finales de los treinta. Según él, el año 1838 es decisivo en la adopción de ideas renovadoras por parte de los jóvenes escritores, anhelosos de una modernización y un florecimiento cultural que

los enlazase con los siglos áureos. Escribía Velázquez: "El fausto movimiento literario y artístico [...], continuando en rápida progresión a favor del impulso revolucionario, innovador y atrevido, rompiendo las tradiciones, en cuanto constituyen rutina, y buscando espacios nuevos con esa movilidad inquieta de los espíritus, agitados en una atmósfera febril, creó la necesidad de restablecer entre literatos y artistas aquellas reuniones, que en el siglo XVII hicieron de Sevilla nueva Atenas [...]"[21].

La inquietud recogida por el que fuera cronista de la ciudad corresponde a la asimilación del romanticismo, cuyo espíritu continúa, con igual signo, hasta mediados de 1840, cuando, coincidente con el panorama general, pierde ímpetu para convertirse sólo en referencia en cuanto al uso de una mayor libertad formal.

Tertulias. La creación del Liceo

Serafín Estébanez Calderón, jefe político en la capital por entonces, fundó en 1838 el Liceo Sevillano, dividido en varias secciones dedicadas a la música, la pintura y la literatura, a semejanza de otras sociedades de tal corte. Tal nacimiento fue estimulado también por el Duque de Rivas, anfitrión durante su estancia en Sevilla de una tertulia concurrida por todos los jóvenes con pretensiones literarias y artísticas.

La vida del Liceo puede seguirse a través de las revistas del momento, algunas convertidas en sus órganos oficiales de información cara al público. Es el caso de *El Cisne* (1838), *El Paraíso* (1838) y la *Revista Andaluza* (1841-1842). De sus reseñas se deriva la mayor brillantez de su primer año de existencia, cuando se organizaron exposiciones, bailes, conciertos y lecturas de poemas y narraciones que se adivinan cercanos al romanticismo sólo porsus títulos: "El sauce", de Salvador Bermúdez de Castro, "El sepulcro", de Gabriel García Tassara... El propio Rivas participó activamente en sus sesiones con obras literarias y pictóricas. El Liceo adquirió protagonismo en la ciudad y fue el encargado de celebrar funciones especiales por motivos extraordinarios tales como el cumpleaños de la Reina (el 14 de octubre de 1839) o a beneficio de artistas ilustres (por ejemplo, Antonio María Esquivel, el 5 de marzo 1840) *22*. En 1841 recibió un nuevo impulso apoyado por la *Revista Andaluza*. Es el momento en que se crea una sección dramática y se hicieron socios de mérito a diversas personas relacionadas con el mundo teatral (entre ellas, los actores José Tamayo, Joaquina Baus y José Calvo). Como ya ocurriese en las sesiones celebradas en fechas anteriores, y en confluencia con lo ofrecido por revistas y teatros, la fórmula preferida por sus miembros es la mezcla de poesía y ópera [23]. Llama la atención que en el tomo III (1842) de la *Revista Andaluza* no figuren comentarios sobre el Liceo.

La tertulia de Rivas tuvo carácter romántico a tenor de lo que apuntan los cronistas de la ciudad y del nombre de algunos de sus asistentes. A ella acudían los más jóvenes buscando el magisterio del experimentado autor. Según Peers, fue el primer foco de introducción del romanticismo en la capital. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, la evolución hacia el conservadurismo experimentada por Rivas en estos límites. No es extraño, pues, que pudiese compartir con Alberto Lista sin problemas la formación de los más jóvenes [24].

De todas las reuniones citadas brotó un estímulo alentador para literatos y artistas, decididos a colaborar en entusiastas empresas productoras de un elevado número de obras, aunque su calidad fuera muy regular.

La prensa

Es la lectura de las fuentes periodísticas la que permite comprobar el carácter y la profundidad de la asimilación en Sevilla del romanticismo, ya no sólo porque se convierten en portavoces de cuantas asociaciones, publicaciones o estrenos se suceden en la ciudad, sino porque incluyen las opiniones, polémicas y testimonios que introducen tal fenómeno.

La actividad literaria desarrollada por los escritores sevillanos de la época tiene su mejor exponente en la edición de una serie de periódicos de vida efímera, en su mayoría misceláneos, que aumentan a partir de 1837; entre ellos, el *Boletín de Teatro* (1837), *El Sevillano* (1837-1843), *El Cisne* (1838), *El Paraíso* (1838), *El Nuevo Paraíso* (1839), *Revista Andaluza* (1841-1842), *La Floresta Andaluza* (1843-1844), *El Centinela de Andalucía* (1843), *El Correo de Sevilla* (1843), *El Guadalquivir* (1844), *La Bonanza* (1844), *El Genio de Andalucía* (1844-1845), *La Aurora* (1846), *La Giralda* (1846). *El Álbum de las Bellas* (1849-1850), *El Museo Literario* (1858) y, como límite, la *Revista de Ciencias*, *Literatura y Artes* (1855-1860) .

En una consideración de conjunto, los artículos más interesantes que sobre el romanticismo se encuentran en la prensa sevillana están fechados entre 1837 y 1838; después, será la pugna clasicismo-romanticismo, ya presente en los anteriores, la que prevalece, para ser sustituida por un concepto de orden basado en la tradición, ya sin conflictos ni modas, con posterioridad.

A juzgar por lo que se lee en las columnas de varias de estas publicaciones (luego se podrá contrastar con las ediciones de libros y estrenos teatrales), hasta Sevilla llegó el romanticismo inflamando la pluma de los escritores más jóvenes. Aun reconociendo que, en general, estas revistas se hacen eco de sucesos ocurridos en Madrid, los artículos insertados en sus páginas demuestran también el conocimiento particular de los autores románticos europeos y se inclinan al comentario apasionado de su obra. Sin embargo, el eclecticismo -término que usan ellos mismos- se hará pronto presente. Si esta es la senda seguida por el romanticismo español en otras provincias, en Sevilla la permanencia de la tradición bética y la enseñanza de profesores enraizados en el clasicismo contribuyeron a construir un dique que refrenó los impulsos más extremos.

De carácter significativo resulta *El Sevillano*, periódico que durante el año 1837 apoyó el romanticismo. Durante este año publicó varios artículos donde defiende al nuevo movimiento de acusaciones que juzgaba injustificadas o nacidas del desconocimiento y definía el sentido de la revolución que preconizaba. Es así en "Moralidad del romanticismo", de Fernando Vera (núm. 9, 23 de octubre), y "Romanticismo. El poeta del siglo XIX", sin firma (núm. 65, 18 de diciembre). En los dos se destaca la importante misión reservada al poeta ("rayo de luz campeando sobre un montón de cieno"), cuya voz -parafraseo sus términos-, llena de idealismo, emerge en medio de la revolución y la sangre para hacer sentir a la sociedad. La nueva literatura, en palabras de Fernando Vera, no puede ser acusada de inmoralidad; no anima al crimen sino que lo presenta en sus tintes más negros para aniquilarlo desde sus mismas raíces. En la línea de similares manifiestos, se insiste en la imagen del poeta romántico iluminado y salvador, instrumento de una revolución social y estética necesaria.

También el anónimo P. F. M. se refería en "Del romanticismo" (núm. 70, 23 de diciembre) a la titánica misión del artista moderno: "La literatura gemía aprisionada luchando con el enorme peso de sus cadenas" y su obligación fue romperlas. Se lamenta, sin embargo, de los extravíos sucedidos a continuación; no es éste el camino del triunfo sino otro regulado por

la razón: "Sería conveniente detener el paso rápido de imaginaciones entusiasmadas y reflexionar que los principios de la sana razón han de presidir los talentos; que el buen gusto es el alma de las composiciones, y que las bellas artes tienen reglas invariables, necesarias y precisas".

El Sevillano elogia sin reservas a los autores románticos europeos, entre los que se destaca tanto a Lord Byron ("Literatura. Lord Byron", por M. S., núm. 5, 19 de octubre) como a Walter Scott ("Folletín. Sir Walter Scott", sin firma, núm. 48, 1 de diciembre), descritos siguiendo el modelo más sublime del poeta romántico: originales, nacidos con una misión superior que cumplir y, por ello, hombres solitarios. Byron es "uno de los genios más extraordinarios de este siglo"; Scott es conectado con la renovación literaria iniciada por Shakespeare. Se valora especialmente su reconocimiento de la naturaleza como única fuente de inspiración y su pretensión de captar fielmente la personalidad social: "Conociendo que la mayor parte de los poetas y escritores no habían hecho más que copiarse mutuamente, sin observar la naturaleza (único tipo), sin separarse de los errores o verdades de sus predecesores, y que otros no habían hecho más que reproducir estos errores, en tanto que algunos pocos sólo habían imitado lo que les parecía más bello, y que la naturaleza copiada y vuelta a copiar por los unos y por los otros había extraviado la poesía, tomando un carácter falso, un lenguaje convencional y un todo contrahecho, su grande genio [...] se inflamó a la vista de este espectáculo, quiso restituirle su brillo y lo consiguió."

Entre los autores franceses, G. y T. (Gabriel García Tassara) aplaude en su reseña del estreno en Sevilla del drama *Don Juan de Austria*, de Casimir Delavigne, a los miembros de la "escuela moderna" y, pues encuentra algunas faltas en esta obra, subraya la superior personalidad creadora de Hugo y Dumas ("Folletín. Don Juan de Austria", núm. 14, 28 de octubre). En la revista, la crítica a la imitación francesa surge como defensa de lo español cuando se alude al desprecio expresado por algunos autores galos acerca del teatro antiguo castellano. Los españoles, se comenta, siguen a los franceses en esta consideración negativa y no a los alemanes o ingleses, quienes, con las antologías centradas en el teatro y en el romancero ya editadas, exteriorizan una admiración que los españoles debían tener. Se anuncia la salida de una colección en nuestro país titulada *Teatro antiguo español* ("Literatura. *Teatro antiguo*", núm. 19, 2 de noviembre).

Una cierta frialdad caracteriza los artículos de *El Sevillano*, pues vienen a hacerse eco de acontecimientos ajenos a la vida de la ciudad hispalense, incluso cuando se reseñan estrenos acontecidos en ella. Los escasos textos de creación insertados se toman de la prensa madrileña y se mezclan con otros supuestamente escritos para la revista. Entre los primeros, el conocido "A la luna", de Nicomedes Pastor Díaz , fragmentos de "A Calderón"y "La meditación", de José Zorrilla; entre los segundos, "Sevilla. ¡Un moribundo!!!", "La reconciliación. Soneto" y "La inspiración de una campana", de Francisco Rodríguez Zapata, "A A...", de Miguel Tenorio, y "La catedral de Sevilla", de Manuel Cañete, todos ellos románticos. En prosa, "Folletín. Estudio histórico. Año 704", sin firma, de recreación medieval.

Artículos y composiciones románticas apare cen también en el *Boletín de Teatro* (1837) a juzgar por las indicaciones de Manuel Chaves: "Los poemas que se publicaron en el *Boletín* pertenecen todos al género romántico, entonces en su apogeo"[26]. Mucho más importante es *El Cisne* (1838). De esta revista, dirigida por Juan José Bueno, se publicaron dieciocho números desde el 3 de junio hasta el 30 de septiembre de 1838. En sus páginas se leen verdaderos manifiestos románticos, firmados por los autores que acuden a las tertulias antes citadas y cuyos nombres están en las librerías y en los teatros del momento: los ya

nombrados Amador de los Ríos, Rodríguez Zapata, Tenorio, Bueno, Valdelomar ... Con colaboraciones ocasionales figuran también el Duque de Rivas y Estébanez Calderón. La juventud de sus colaboradores podría justificar la adopción del romanticismo en sus extremos más amanerados (Amador de los Ríos tiene entonces veinte años, Juan José Bueno, dieciocho, Rodríguez Zapata, veinticinco...); su educación clasicista les recordaría, sin embargo, la templanza que termina imponiéndose.

Junto a sus continuadoras, *El Paraíso* (1838) y *El Nuevo Paraíso* (1839), *El Cisne* no es ya un simple eco de lo ocurrido en Madrid. Sus redactores asimilan el proceso revolucionario general a la marcha de la cultura sevillana y buscan personalizarlo. En las tres, son notas recurrentes la presencia de una continuada tradición literaria hispalense y del magisterio de Alberto Lista.

Digno de subrayarse es que en los artículos fundamentales de *El Cisne* subyace una idea común, un propósito definido que para los redactores encaja dentro de los ideales de lo que llaman romanticismo: la revalorización de lo particular frente a lo extranjero. Ello implica el estudio de la historia y las tradiciones para salir de la imitación, es decir, del atraso. Originalidad y naturaleza son, por tanto, las enseñas de *El Cisne*.

Rodríguez Zapata, en el ensayo que abre el primer número ("No recordamos haber encontrado defensa más viva ni mejor pensada del Romanticismo", decía Peers de él)[27], destaca la labor revolucionaria encargada al poeta de los nuevos tiempos; su poesía, dice, debe convertirse tanto en instrumento de combate como de consuelo cara a la sociedad: "Llámese o no *romanticismo*, su denominación poco importa. Sentimental y filosófica por necesidad se insinúa en el corazón, más bien que en los oídos. Por eso tanto nos sorprenden y entusiasman las sublimes creacio nes de Víctor Hugo y Delavigne, los cantos religiosos de Lamartine, y la voz aterradora de Dumas al desenrollar el cuadro de las grandes pasiones. Por eso repetimos con lágrimas en los ojos el nombre glorioso del malhadado Byron. Y por eso también hemos tributado el homenaje de nuestra admiración y nuestras alabanzas a los nuevos bardos españoles que han cantando en el silencio de la noche sobre las humeantes ruinas de la patria, o sobre la tumba de los sabios"[28]. Los escritores de *El Cisne* quieren unirse a esa revolución (¿la de Mazzini ensalzando a Byron?) y dar un nuevo sentido a las letras sevillanas, aunque entiendan que aquélla nunca les hará olvidar su tradición. Así lo distingue Rodríguez Zapata cuando añade que esta revolución les haría triunfar como a los "Licios y Danilos y el sublime cantor de la inocencia", es decir, como a Lista, Roldán y Reinoso.

En otros momentos los artículos de *El Cisne* defienden directamente un romanticismo apoyado en un "justo medio" relacionado con la literatura de los Siglos de Oro, y expresan el valor fundamental de Lope de Vega, Calderón y el romancero. En los romances radica "el verdadero *romanticismo*" para Julio Valdelomar[29]. Las mismas nociones se concretan en los interesantes "Estado actual de la poesía", de Miguel Tenorio (núms. 2, 4, y 8), y "Costumbres. Sufrir con paciencia las impertinencias de nuestrosprójimos", también firmado por Valdelomar (núm. 11). En el último cuenta el autor cómo quiso ser romántico "a la moda", romántico "de pelo largo", renunciando a sus padres literarios y siguiendo a Hugo y Dumas, práctica que ahora rechaza para sustituirla por la de los que "cantan por inspiración propia y sin imitar, los que menosprecian las reglas minuciosas y pasadas que se imponían a la imaginación los preceptistas, pero que respetan las esenciales y las fundadas en la razón".

Este equilibrio, apoyado en la reivindicación de la identidad cultural propia, redunda tanto en los artículos que sobre costumbres, historia, arte se publican en *El Cisne* (en torno a "La Giralda", "Itálica", "Trajano", "El Apolo de Belvedere"...) como en la reproducción de textos de poetas de la tradición bética.

Si *El Cisne* es ejemplo de la adopción de un romanticismo de corte historicista y moderado (aunque las contradicciones sean palpables), los textos de creación intercalados se ven envueltos, casi sin excepción, en esa tan criticada y apasionada moda. La práctica demuestra que si la cabeza trató de mantenerse fría, la pluma se dejó llevar por la pasión. Formas, motivos y temas propios del romanticismo extremo, amanerado y lúgubre se reiteran una y otra vez en poemas tales como "Fantasía" ("*Muerte y desolación*, gritó el espectro", empieza), de Félix de Uzuriaga; "El funeral", de Fernando Cabezas; "El pirata", de José María Fernández; "A un llorón" ("Tú, compañero del sepulcro frío"), de Juan José Bueno, "La inspiración", de José Amador de los Ríos; "Al genio de la poesía", de Miguel Tenorio, "El asesino", de Rodríguez Zapata y otros más. O en las narraciones "Un panteón", de Juan Andrés Bueno de Prado; "¡Un adúltero!", de Amador de los Ríos, etc.

Ese deseo consciente de moderación, de búsqueda de un justo medio apoyado en el conocimiento de la cultura autóctona, se acentúa en *El Paraíso* (1838)[30] y *El Nuevo Paraíso* (1839) . El primero, dirigido en su número inicial por Jacinto de Salas y Quiroga, insiste en la importancia de la tradición clasicista hispalense al tiempo que se muestra influido por el romanticismo; el siguiente significa ya un segundo y decisivo momento en la adopción del romanticismo, y se mantiene en una evolución paralela con respecto a la marcha de los acontecimientos literarios en el resto del país: repulsa acre de lo extranjero (sobre todo lo de procedencia francesa), florecimiento del género histórico y retorno a los temas nacionales. Y todo esto cuando, por las mismas fechas, las publicaciones españolas bien muestran predilección por el romancero de tema histórico, bien derivan hacia el clasicismo. El paso posterior, ejemplificado por las publicaciones analizadas a continuación, conduce ya fuera del movimiento en una búsqueda de nuevos tonos expresivos, aunque se prolonguen temas y formas hasta finales del siglo.

El "manifiesto" con el que se abre *El Nuevo Paraíso* es tajante: "Como somos tan españoles que nos levanta el estómago cualquier mezcla de *extranjerismo*, hemos de cultivar en nuestro periódico el género de romances; porque además de ser literatura original por todos cuatro costados de nuestra nación, tiene la utilidad de que presentamos en ellos los hechos notables de nuestra historia, se aprende ésta insensiblemente o se recuerda por lo menos". El periódico, sigue el artículo, será "sevillano primero, después andaluz y por último español, pero de nuestras costas o del lado de allá de los Pirineos saldremos tan sólo con nuestros héroes, si alguna vez es preciso". A Víctor Hugo se le opone, ahora, Calderón[31] ..Sin embargo, la presencia francesa continúa entre sus colaboraciones, pero ahora limitadas al espiritualismo de Chateubriand y Lamartine. Artículos como el de Diego J. Herrero, "Reflexiones sobre el estudio de la poesía" (núm. 4) resultan muy cercanos a los ensayos de Lista; en este caso confróntese con "Del romanticismo"[32]. Los textos de creación manifiestan similar ideario: narraciones históricas (recreación del pasado caballeresco con ingredientes amorosos), poemas religiosos (una de las tendencias preferidas por los poetas sevillanos del XIX; en *El Nuevo Paraíso* "La manifestación del Señor", de Julio Valdelomar; "A Jehová. Imitación de los Salmos", de Rodríguez Zapata), junto a romances de tema histórico debidos a Julio Valdelomar ("Poesía histórica. 1168. Premio y castigo a un traidor") y Pedro Alcántara Liaño ("El Conde de Pimentel"), así como otros poemas de tono ecléctico. Como en las dos anteriores, no falta la edición de poetas sevillanos de épocas precedentes: Juan de la Cueva, Rodrigo Caro o Fernando de Herrera. La revista pretende reflejar el tan venerado enlace entre la tradición áurea y la cultura decimonónica.

El carácter combativo de estas últimas publicaciones desaparece en las de la década

de 1840. Se suman ahora nuevos nombres a los ya conocidos: los de José María Gutiérrez de Alba, J. Núñez del Prado, Antonia Díaz (luego de Lamarque) y Luis Segundo Huidobro entre otros. Se comprende, así, que la *Revista Andaluza* (1841-42) se muestre híbrida, pues, si en ella se suceden artículos y textos de creación afectos a un romanticismo bastante moderado, aporta otros de carácter opuesto o de tendencia clasicista. En lo referente al romanticismo, las reseñas aparecidas son de diversas obras del Duque de Rivas y otra, firmada por él mismo, de *Empeños de amor y honra* de Amador de los Ríos, en la que Rivas pide contención a los jóvenes autores en la imitación de los dramaturgos barrocos, porque se corre el riesgo -dice- de componer obras llenas de frialdad y que nada digan al público. Interesantes son también en esta línea el comentario de T. García Luna a "Leyendas españolas" de José Joaquín de Mora, el poema "La cancela" de Rivas, y la traducción de Fermín de la Puente y Apezechea de "Gethsemaní o la muerte de Julia", de Lamartine. Además, mientras es antirromántico el ensayo de José Morales Santisteban, sorprende leer el interrogante planteado por Patricio de la Escosura, quien -a estas alturas-se pregunta si hay una nueva literatura dramática en España[33] . Los poemas insertados son clasicistas y, en su mayoría, de circunstancias. Lo mismo cabe apuntar con respecto a *La Floresta Andaluza* (1843-1844), en la que figuran ejemplos de romanticismo moderado en composiciones de tema histórico, mezcladas con otras en la línea clasicista (con predominio de sonetos, romances, liras y octavas reales)[34] .

Basta apreciar este giro en el contenido literario de tales periódicos para advertir que la época de fragor romántico de primera hora había pasado. Al romanticismo se alude en las revistas siguientes como algo superado. Por esta causa, resulta extraño el editorial de *La Aurora*, de 1846, en el que sus redactores, cansados del uso indiscriminado de los nombres de Calderón, Lope y Cervantes como mera excusa, quieren volver a construir una literatura sincera, basada en la vuelta a la Edad Media: "Nosotros suspiraremos de amargura con la infeliz cautiva bajolas bóvedas del gótico castillo; nosotros seguiremos en los campos de batalla y en los lances de amor al Cid, a Bernardo, a Gonzalo de Córdoba, y a otros mil héroes, que aún viven en la boca del pueblo; nosotros asistiremos a las fiestas de Boabdil en la arabesca Alhambra [...]"[35]. Si se avanza en el tiempo, la nota definitiva la aporta Manuel Cañete ya en 1855. Su artículo "Del neo-culteranismo en la poesía española. Zorrilla y su escuela" supone la superación de las polémicas sobre el romanticismo. Atendiendo al conjunto del país, Cañete califica el romanticismo -que juzga ya pasado- como una "necesidad intelectual", y sigue: "Nosotros [...] consideramos el romanticismo, no sólo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como aurora de una regeneración indispensable y fecunda; como sol que, pasado el vértigo revolucionario con su cortejo de exageraciones y absurdos, había de hacer germinar en el suelo removido las semillas de una literatura enriquecida con elementos de duración perdurable"[36]. Estima vana y equivocada la actitud crítica de Lista, pues entiende que el enfrentamiento clasicismo-romanticismo ha sido sano y fructífero. El juicio de Cañete es testimonio de un nuevo momento en la historia literaria española, la del eclecticismo político de la Unión Liberal.

Sin embargo, el romanticismo de influencia francesa perdura en el gusto del público por la novela de aventuras que tan gran predicamento tendrá hasta finales de siglo (y penetra en el XX). El mejor ejemplo al respecto es *El Centinela de Andalucía*, "almacén literario, o sea Folletín, Cuentos y Novelas" (1843), que inserta fundamentalmente traducciones de esta procedencia: V. Hugo, A. Dumas, F. Soulié, P. de Kock, E. Sue, A. de Musset, etc. También, *El Guadalquivir* (1844), *La Floresta Andaluza* y la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1855-1860), donde figuran novelas de costumbres y de folletín de esta procedencia (en mayor

número, de Dumas). Citas y encabezamientos hablan de una herencia inevitable pero ya sin riesgos.

Con independencia de lo anterior, en lo publicado en las décadas de 1840 y 1850 se siguen incluyendo romances de corte histórico, aunque en recesión (por ejemplo, en *El Correo de Sevilla*, núms. 3 y 7), al lado de un elevado número de poemas de circunstancias de entonaciones múltiples y de estrofas tales como madrigales, sonetos de imitación áurea (uno curioso de J.J. de Mora en *La Bonanza*, 1844, pág. 7) y otros inéditos, se indica, de autores de los siglos XVI y XVII. Se adjuntan curiosas composiciones de transición donde permanece el tópico romántico (en temas como el mendigo o el esclavo y en formas: la polimetría, el léxico lóbrego, por ejemplo), debidas a Juan N. Justiniano: "A un expósito"(*El Genio de Andalucía*, 1844, núm. 4); J. Núñez de Prado: "Oriental"; Antonia Díaz: "El esclavo" (*La Aurora*, marzo 1846; luego en el volumen *Poesías líricas*), claras imitaciones de Zorrilla y Espronceda respectivamente; Amparo López del Baño: "El bravo" (*La Giralda,* 1846, núm. 2); etc. La búsqueda de nuevas formas expresivas se evidencia ya en los cincuenta; Sevilla se asimila también a este proceso general. Se encuentran ahora títulos y firmas tales como "La silfa y la niña", de Ángel María Dacarrete (El þlbum de las Bellas, núm. 35, 1849), en la línea de la poesía intimista que culminará en Bécquer; "El yoglar y la yoglaresa. Balada", de Luis García Luna; "Las hojas de otoño", de José María Larrea (*El Museo Literario*, 1858, págs. 36-37 y 238); "Balada", de José Selgas (*Revista de Ciencias, Literatura y Artes* , 1859, pág. 116); en distinta línea, "Dolora. Aquel que no corre, vuela", por E. Sánchez Fuentes (*El Genio de Andalucía*, 1844, pág. 72). En prosa, se añaden algunas narraciones de José Pastor de la Roca o José Muñoz y Gaviria entre otros.

Los autores y sus libros

Similar trayectoria a la ofrecida por la prensa presentan los libros publicados en Sevilla en este mismo periodo. En su mayoría se trata de obras poéticas. Ya en las páginas de El Cisne se anunciaba la salida, en dos entregas sucesivas (junio y julio 1838), de una colección de este género llamada *La lira andaluza. Colección de poesías contemporáneas*; "94 páginas románticas" según definición de "El Andaluz", quien firma las reseñas que sobre este libro aparecen en la citada revista[37]. Esta antología es un importante testimonio tanto de la solidaridad de los poetas sevillanos como de su estrecha relación con el romanticismo. Entre los autores que la componen figuran el Duque de Rivas, Serafín Estébanez Calderón, Eugenio de Ochoa, Miguel Tenorio, Francisco Rodríguez Zapata, Salvador Bermúdez de Castro, Gabriel García Tassara, Julián Romea, Fernando de la Vera..., que incluyen versos románticos tales como "Romance morisco. La despedida de Omir" ("El Solitario"), "El sepulcro" (Ochoa), "La fiebre" (García Tassara), etc. En conjunto, todos manifiestan estar en la órbita del nuevo estilo, aunque rasgos de procedencia áurea o quintanesca se repitan. Un mes más tarde, en la *Corona fúnebre a la memoria D.L.S.D. Santos Siles y Veas Benavente de Ojeda*, varios de los poetas incluidos en La lira insistían en la misma cuerda en otros tantos textos[38]. Ambas colecciones están animadas por el mismo criterio estético del que participaban *El Cisne* y *El Paraíso*. El tono comienza a cambiar en los álbumes y coronas editadas en años posteriores[39].

Ciertamente, ejemplo de tal transición es el prólogo redactado por José Amador de los Ríos y Juan José Bueno para su *Colección de poesías escogidas* (1839), corregida por Alberto Lista y el Duque de Rivas según Cossío. Dice así: "en algún tiempo estuvimos llenos

de preocupaciones, fuimos entusiastas fanáticos de Víctor Hugo y Alejandro Dumas y, sea dicho con perdón, despreciábamos a Herrera, Garcilaso, León, y otros semejantes: y nos declarábamos furibundos contra las reglas de Horacio y Aristóteles por el mero hecho de ser clásicos [...]. Por fortuna, el estudio de los mismos que teníamos en menos, la meditación de las bellezas que contienen sus obras, y últimamente los consejos de personas de sano gusto y conocido mérito nos han hecho apreciar lo bello, dondequiera que se encuentre, ya sea en Calderón, ya en Moratín. En una palabra, para nosotros han perdido su significación las voces *clásico* y *romántico*, y nos hemos acogido a un completo *eclecticismo*, que, adoptado ya por nuestros más distinguidos literatos, reproducirá con el tiempo la escuela original española, que no debe nada a los griegos ni a los franceses"[40]. Ese sano eclecticismo puede relacionarse con el magisterio de Lista, pero también con los criterios moderados del romanticismo del Duque y , en general, de los españoles de mediados de siglo.

Julio Valdelomar coincide con tales criterios en el preludio a sus *Ensayos líricos*, de 1840. Tras una definición romántica de la poesía ("Es la expresión de la imaginación viva y del corazón ardiente"), apoya la necesidad de seguir las reglas. En función del asunto al que el poeta desee cantar debe elegir el género poético y las reglas adecuadas; los que siguen la moda romántica faltan a este principio y construyen una poesía falsa, dice: "Consecuencia de esto es la falta de verdad que hay en las composiciones de los que por ser moda se dedican únicamente a cantar a los sepulcros y a los puñales; déjense los primeros para cuando en realidad esté el vate afectado de su idea por la muerte de una persona a quien amara su corazón. Los segundos tendrán lugar cuando los estragos que en una revolución causaren exciten la indignación del poeta". Se proscribe, pues, la imaginación. Valdelomar añade una condición más a los buenos poetas para seguir siéndolo: dar preferencia a los modelos españoles frente a los extranjeros, y cita a Fray Luis, Garcilaso, Meléndez, Herrera, Góngora, Quevedo, Bretón, Villegas, Cienfuegos y Gallego[41].

En conjunto, los autores decimonónicos sevillanos van a seguir este camino de vuelta a las fuentes áureas y dieciochescas después de tan breve incorporación al romanticismo. Si los rasgos románticos perduran en sus respectivas obras, puede nombrarse como caso extremo en su deseo de ruptura el de Francisco Rodríguez Zapata, quien, como afirman sus discípulos, hubiese querido borrar de raíz cualquier posible adscripción de su obra primera al romanticismo. De este modo lo contaba Carlos Peñaranda (compañero de estudios de Bécquer y Campillo): "con sangre de sus venas hubiese borrado añejos pecados de romanticismo en que incurrió en sus mocedades"[42] . Cossío no considera este testimonio de Peñaranda, que juzgo relevante, cuando afirma que la fidelidad de Rodríguez Zapata al clasicismo sevillano "le hace inmune a toda contaminación romántica", y cree insustanciales los ejemplos de *El Cisne* y *La lira andaluza* . La inspiración bíblica y los temas religiosos serán, más tarde, el motivo central de la poesía de Rodríguez Zapata, ya dentro de la ortodoxia de la escuela: así, en *Débora y Barac* (1840) y el *Cancionero a la Inmaculada Concepción* (1875). No en balde Rodríguez Zapata es, junto a Fernández Espino, el continuador por excelencia del magisterio de Alberto Lista, de vuelta en Sevilla en la década de los cuarenta. De su enseñanza partirían los rectos criterios de contención y el amor a la tradición, nunca las exageraciones y extravíos, definitivamente condenados por él.

Más duradera es la influencia romántica en obras particulares; es el caso de Juan Nepomuceno Justiniano. Autor de poemas narrativos, de estilo grandilocuente y discursivo, continuará utilizando el verso agudo, la polimetría y las escalas métricas al modo de *Granada* (1852), de José Zorrilla, en libros posteriores a 1850. También su adjetivación podría ser calificada como romántica. De esta forma, *Roger de Flor* (1858) y *Hernán Cortés* (1887), del

que cito un fragmento: "Negro el cabello cual ébano, //alterado el rostro y pálido, //el labio entreabierto y lívido //e inquieto y torvo el mirar, //tal el retrato del mísero //que en el alto muro muéstrase, //y descuella en él, y huéllalo //con planta veloz sin par .//Y luego desanda //el trecho que ha hollado, //lo vuelve a cruzar; //y veces sin cuento, //sin darse reposo, //lo huella afanoso //y tórnalo a hollar [...]"[44].

En otro orden, prueba de la definitiva vuelta a la senda clasicista es el volumen antológico que publicó, en 1861, la Imprenta de *El Porvenir* con el título *Tertulia literaria. Colección de poesías selectas leídas en las reuniones semanales celebras en casa de Juan José Bueno*. El ambiente de esta tertulia, a la que concurren artistas de distinta índole, es descrito por Antonio de Latour en la carta-prólogo que abre el volumen: "todo buen Español está obligado [...] a agradecer a D. Juan José Bueno que haya abierto en Sevilla su casa a sus amigos, y debe alentarle y sostenerle en el generoso designio de salvar de la ley común la originalidad de la gran Escuela Andaluza que en los siglos XVI y XVII dio a la Poesía Española los gloriosos nombres de Herrera, Rioja, Arguijo, Jáuregui y otros muchos..."[45]. Destacaba Latour a Bueno como paladín de la tradición bética y le asimilaba en su labor a Fernández Espino, éste desde las páginas de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*.

En la nómina de los autores-contertulios se dan la mano dos generaciones distintas: de un lado, Juan José Bueno, Juan N. Justiniano, José Fernández Espino, Luis Segundo Huidobro, Tomás Reina; de otro, los esposos Antonia Díaz y José Lamarque, Narciso Campillo, Fernando de Gabriel, José Velázquez, Eduardo Asquerino, Enrique Saavedra, hijo del Duque de Rivas. No hay variedad, sin embargo, en el estilo. Escribía Latour: "Es cosa digna de observarse el encontrar aquí tan populares como en sus primeros días todos los géneros poéticos: Soneto, Oda, Oda, Elegía, Canción, Romance, Letrilla, Letrilla

Epístola moral o burlesca, Poema épico, que cultivaron Lope de Vega, Rioja, Quevedo, Arguijo, Ercilla y que se cultivan hoy si no con idéntica superioridad con la certeza al menos de no sorprender a nadie y de agradar por el contrario a todos"[46].

En las páginas de esta antología, y pese al predominio del clasicismo en la elección de las estrofas y el lenguaje, se aprecia, sin embargo, la herencia romántica, sobre todo en los textos elegidos por varios autores; por ejemplo, Juan N. Justiniano, ya mencionado, y Luis Segundo Huidobro. La personalidad literaria de este último es muy significativa de esta época de las letras sevillanas. Nacido en 1829, Huidobro escribe poesía a partir de los cuarenta; en ella se distingue un romanticismo moderado tanto en las citas que encabezan distintas composiciones (de Lamartine, Chateubriand, Gómez de Avellaneda..., junto a otras de Lista y autores clásicos) como en las composiciones mismas. Muy atractivas son "Mi existencia por tus lágrimas"[47], "Meditación" y "La campana", todas de 1847. Para la citada antología seleccionó, entre otras, dos traducciones: una de Byron ("Despedida de Childe-Harold"), la siguiente de Lamartine ("La vuelta")[48]. Luis S. Huidobro fue, además, Catedrático de la Universidad hispalense y autor de varios ensayos de teoría crítica en los que se muestra buen conocedor de la literatura romántica europea, cuyo alcance cree necesario matizar: "Literatura rica, viva, fecunda e interesante, a pesar de desdeñada poco después, con no menos exagerada parcialidad, y para la que va llegando la hora de la justicia [...]"[49]. Parece que para Huidobro había llegado ese momento. Es el de su generación, la formada por aquellos que no vivieron el romanticismo exaltado, la destinada a hacerlo. Quizá por eso puntualizaba más adelante: "somos ya la posteridad para el Romanticismo de 1830"[50].

El teatro

Circunstancias de diversa índole favorecen el que el gusto por el teatro en Sevilla se manifieste con brillantez a partir de 1830, una efervescencia que continuará a lo largo del siglo. La construcción de un alto número de edificios dedicados al teatro evidencia el interés del público por este espectáculo y coloca a Sevilla junto a capitales como Madrid o Barcelona. Un total de diecisiete se abren en un promedio de trece años: Teatro Principal (1834-1857), Teatro de la Misericordia (1833-1847), Teatro de San Martín (1835-1836), Teatro de San Hermenegildo (1836-1837), Teatro de Vista Alegre (1840-1841), Teatro de la Campana (1841-1844), Teatro Guadalquivir (1844-1851), Teatro de Hércules (1844-1861), Anfiteatro (1846-1850), Teatro de las Vírgenes (funcionaba a fines de 1847) y, quizá el de más prestigio, el Teatro de San Fernando (1847-1973), "le plus beau théâtre d'Espagne en 1847", según Jean Sentaurens. Hasta 1833 permanece abierto, por último, el Teatro Cómico, inaugurado en 1795. Estas diversas salas, matiza Sentaurens, se especializaron en diferentes géneros con el fin de cubrir las varias expectativas de la demanda social, rompiendo con la estructura única del corral de comedias tradicional. Se programó así un espacio teatral moderno en el que Sevilla fue pionera entre 1847 y 1850[51].

En cuanto a las obras llevadas al escenario y las preferencias de los espectadores, el índice elaborado por Francisco Aguilar Piñal de las representaciones realizadas en Sevilla entre 1800 y 1836[52] refleja cierto mimetismo con respecto a la cartelera madrileña, con excepciones contadas. Siguen gozando de gran fama los sainetes, las comedias de magia y enredo (sobre todo las traducidas del francés), las refundiciones del teatro áureo, la comedia moratiniana (continuada con fortuna por Bretón de los Herreros), la comedia sentimental, y los éxitos de Comella y sus seguidores. Destaca el relieve creciente de la ópera de procedencia italiana, con el predominio de la figura de Rossini; género que se terminará convirtiendo en el espectáculo preferido por la burguesía sevillana con el transcurso del tiempo[53].

Con todo, el impacto del romanticismo en el mundo teatral sevillano fue notable. Téngase en cuenta que si entre 1800 y 1836 se produce el estreno en Madrid de los dramas románticos que han sido utilizados en la historia del romanticismo español para marcar, tras el regreso de los emigrados, su etapa plena, estos estrenos se repiten en Sevilla, aunque sin mayor gloria. La pieza más favorecida por el público fue *La conjuración de Venecia* (estrenada en Madrid en abril de 1834), de Martínez de la Rosa, representada en la capital hispalense en diez ocasiones entre noviembre de 1834 y mayo de 1835. Menor interés despertaron *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Madrid, marzo 1835), del Duque de Rivas, que lo fue un solo día: el 29-IV-1836, y *Macías* (Madrid, septiembre 1834), de Larra, escenificada cuatro veces (en febrero, octubre y noviembre de 1835 y enero de 1836). Las traducciones de autores franceses románticos no alcanzan de entrada la importancia que tendrán después. Sobresale la traducción anónima de *Ángelo, tirano de Padua*, de Víctor Hugo en 1835 y 1836 (la única pieza del autor representada en Sevilla en este lapso) y figuran otras de Alejandro Dumas: Teresa (trad. de Ventura de la Vega, 1836), *Ricardo Darlington* (en colaboración con J.-F. Beudin y P. Goubaux; trad. de L. Bayona, 1835). Signo del cambio por venir es la pieza original *Atala o los amores de dos salvajes* en los desiertos, de Manuel del Rey (4,5,-I-1830), y, en confluencia con la anterior, merece la pena anotar
las quince reposiciones de *Oscar, hijo de Osián*, de J.-F. d'Arnaud, traducida por Juan Nicasio Gallego, entre 1824 y 1834. Se mantienen durante más tiempo en cartel las óperas, lo que podría justificarse por el alto costo de tales espectáculos. Así pues, de lo resumido podría derivarse que el romanticismo no atrae en exceso al público sevillano, salvo cuando se traduce en

cuestiones políticas simbólicas y cercanas (es el caso de *La conjuración de Venecia*, convertida en modelo de la lucha del pueblo contra el tirano)[54].

La inexistencia de trabajos que detallen los estrenos realizados en Sevilla desde 1836 a 1860, si se exceptúa el de Mercedes de los Reyes Peña centrado en lo acontecido en el Teatro de Vista Alegre durante 1840 y 1841[55], impide una reflexión global de lo que dio de sí este género literario entre tales fechas. Por ello, los párrafos que siguen abordan sólo una aproximación a cómo discurrió hasta 1840, sobre la base fundamental del valioso *Diario* manuscrito de Félix González de León, fuente ineludible de cuantos análisis se han compuesto, y se compondrán, de la vida teatral sevillana por aquellas fechas[56].

Los datos consultados demuestran que, si bien son aún las comedias de magia las que siguen arrasando[57] junto a los permanentes sainetes que completan la funciones, comienza a fluir hacia 1837 una paulatina afición del público hispalense por el drama romántico. En lo referente a autores foráneos, en enero de este mismo año se estrena *Hernani, o El honor castellano*, de Víctor Hugo, probablemente en la traducción de Eugenio de Ochoa, que continúa en cartel en los años siguientes; también Cromwell, traducida por Juan Pérez y Castillo, será representada en mayo de 1838 en función extraordinaria a beneficio de José Tamayo. Sigue también en cartel, *Ángelo, tirano de Padua* . Numerosas son las obras debidas a Dumas (*Kean, o genio y desorden*, trad. por Antonio Ojeda, estrenada en octubre de 1839; *Ángela*, trad.de Felipe Zaragoza, mayo 1838; *Catalina Howard*, en colaboración con Anicet-Bourgeois, trad. de Narciso de la Escosura, en agosto de 1837; etc.). En conjunto, y al igual que ocurre en Madrid, son muy frecuentes y aplaudidas las traducciones del francés; son habituales las de Scribe, Soulié, Bayard, Delavigne, Bouchardy, D'Epagny, Dupin, etc.

Están igualmente bien representados los autores románticos españoles. El sentimiento se torna ahora componente muy atractivo para los espectadores a juzgar por el mayor aprecio gozado por *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez (estrenada en enero de 1837, alcanza dieciocho representaciones hasta 1840) y *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch (estrenada en Madrid en febrero 1837, se representa en al menos doce ocasiones hasta el mismo año)[58]. Continúan en cartel *Macías* y *Don Álvaro*, y otras piezas -menciono las más reiteradas- como *La torre de Neslé* o *Margarita de Borgoña*, de García Gutiérrez (trad. de una obra original de A. Dumas y F. Gaillardet), *El rey monje*, *El paje* y *El bastardo*, del mismo, *Bárbara Blomberg*, de Patricio de la Escosura, *Doña Mencía o La boda en la inquisición*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, *El zapatero y el rey*, de José Zorrilla (la última, a partir de 1840)...[59] El número de obras de filiación romántica representadas en Sevilla durante el periodo apuntado permite concluir la recepción en sus escenarios del nuevo movimiento. Forman parte de la cartelera sin polémica, y los mismos carteles conservados indican la familiaridad del público con los autores tanto españoles como extranjeros[60] ; sin embargo y según apunté, el contexto general las sitúa en menor proporción que producciones de diferente signo, los sainetes o las comedias de magia, por ejemplo. Iguales inquietudes afirman los datos analizados por Mercedes de los Reyes relativos a la cartelera del Teatro de Vista Alegre durante los años 1840 y 41.

Los periódicos dan noticia de estos estrenos, pero no se leen reseñas combativas ni polémicas de atractivo. Es significativa la publicada por J.V. (Javier Valdelomar) en *El Paraíso* de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Comienza: "Este drama es a nuestro parecer el vuelo del genio rompiendo las cadenas, que lo subyugaron, y salvando osado todos los obstáculos, que oponérsele pudieran. La España no había tenido en esta época del romanticismo ninguna producción original, que la envaneciera, cuando el autor del don þlvaro se lanzó a la arena

y mostró un camino literario, desconocido hasta entonces"[61].

Pocas en comparación son las obras debidas a autores sevillanos, hasta el punto de que cuando un estreno de este tipo se produce, revistas y carteles insisten en su procedencia. "No ha de ser Madrid sola la que por primera vez vea representar los dramas originales que se escriben para el teatro", comenzaba el cartel alusivo al estreno de *Don Fadrique* o *Los amores de doña Blanca*, drama de influencia romántica en cinco actos en verso y prosa de José María Fernández (Espino), que tiene lugar en mayo de 1838[62]. En idéntica línea, proclaman su deuda con el teatro romántico otros textos representados en fechas inmediatas: por ejemplo, la tragedia *Libia*, de Javier Valdelomar (editada en 1839, es representada en agosto de 1841) y, del mismo autor, *El sitio de Sevilla* (1843), sobre los lances políticos vividos en la ciudad; pieza que, según señala José Velázquez, "mereció acogida extraordinaria en sus diferentes representaciones"[63]. Por supuesto que el eclecticismo es también la nota dominante de los autores hispalenses en el apartado teatral a medida que se aproximan a mediados de siglo. Lo muestra de esta manera Valdelomar en el prólogo a la edición de *Libia*, cuando afirma que su intención no había sido acogerse a las filas ni de *clásicos* ni de *románticos* sino al *eclecticismo*: "Con respecto a las formas, pertenece este ensayo a los clásicos, porque guarda las unidades de lugar, tiempo y acción: el recinto de una Ciudad es su término; veinte y cuatro horas su espacio. Pertenece a los *románticos* en cuanto a la variedad de metros que hay en sus escenas, y el movimiento de su acción"[64].

Además de gustar del teatro, la ópera y los conciertos, los sevillanos del XIX dedicaron su ocio a distintos espectáculos, como sombras chinescas, marionetas, volatines, circo, alardes gimnásticos..., y a otros tan peculiares como el Teatro Mecánico, que, con espacio propio, funcionó en Sevilla en 1859[65]. Las veladas y ferias, ya no sólo en la capital sino en las localidades aledañas, los bailes y paseos públicos y, sobre todo, las corridas de toros colmaron las horas de recreo de los habitantes de la ciudad del Betis.

***

Tras todo lo expuesto, y al margen de condicionamientos particulares, debe concluirse que Sevilla no permaneció al margen del romanticismo literario. Así lo demuestra la actividad promovida y expresada desde tertulias y periódicos, de la misma forma que el contenido de los libros de creación y de las carteleras teatrales.

A partir de esta afirmación y refiriéndome ahora al conjunto del siglo, cabe distinguir la interrelación y sucesión de una serie de grupos o generaciones[66] hermanados por similares preferencias estéticas:

1ª) los nacidos en torno a 1770 (Lista, Mármol, Reinoso...): son los ilustrados, hombres de filiación neoclásica que reciben el primer romanticismo europeo. La fuerza del clasicismo sevillano les frenará en su avance hacia posturas más modernas, si bien con excepciones significativas como la de Blanco. A caballo entre dos siglos y dos épocas culturales y políticas, se convierten en los maestros del grupo por venir.

2ª) los nacidos en torno a 1820 (Bueno, Cañete, García Tassara, Justiniano...): participan de la asimilación del romanticismo exaltado entre 1830 y 1840, para, después de esta última fecha, evolucionar hacia posiciones moderadas, aunque sin traición a su bagaje romántico (lo que algunos llamarían *eclecticismo*[67]). Serían los moderados de los años del gobierno de Narváez.

3ª) los nacidos en torno a 1830-1835 (Huidobro, Antonia Díaz, José de Lamarque, Campillo[68], Bécquer...): representarían a los herederos del romanticismo moderado e híbrido

y constituirían los inicios de tendencias igualmente moderadas y eclécticas (dentro del consenso de la Unión Liberal) que confluirán en distintas tendencias en la época realista. Narciso Campillo y Gustavo Adolfo Bécquer serían los más jóvenes de este grupo: la progresión de su obra ejemplifica la transición desde el romanticismo hacia nuevas actitudes estéticas. Ambos fueron educados en la senda del clasicismo de la mano de Rodríguez Zapata, leyeron a los románticos ya desde la lejanía y la serenidad, y anuncian una nueva tendencia creadora. Entre todos los grupos actúan como enlace Francisco Rodríguez Zapata y José Fernández Espino, los más directos discípulos de Lista y Mármol (y que por su fecha de nacimiento, en torno a 1810, pueden situarse entre las dos primeras generaciones).

El panorama trazado no agota, por supuesto, otras posibles interpretaciones del romanticismo literario hispalense. Tampoco difiere en gran medida de los rasgos de la asimilación del romanticismo en España; cabe, sí, subrayar particularismos que no niegan, creo, sino afirman tal conexión. Se trata, en definitiva, de la evolución de los criterios estéticos en paralelo con las circunstancias socio-políticas de aquellos cruciales años del siglo XIX.

NOTAS

1. *Cfr*. B. López Bueno, "Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso", *Philologia Hispalensis*, vol.IV, fasc.I (1989), pp.305-17; y, de la misma autora, "Para la historiografía decimonónica de la escuela poética sevillana del Siglo de Oro: unas reflexiones", en AA.VV, *Mosaico de varia lección. Homenaje a J.M.Capote*, Sevilla, Dpto. de Literatura española, 1992, pp.87-91. Además, H. Bonneville, "La poesía sevillana en el Siglo de Oro", *Archivo Hispalense*, 169 (1972), pp.79-112, quien localiza la creación del concepto "escuela poética sevillana" en el círculo de poetas dieciochescos a los que me refiero en el texto a continuación. Cito también dos trabajos sobre la escuela sevillana escritos desde el XIX: L.Vidart, "La escuela poética de Sevilla", *Revista de España*, IV (1868), pp.337-58; J.Fernández Espino, "Prólogo" a *Poesías líricas* de Antonia Díaz de Lamarque, Sevilla, Imp. de E.Rasco, 1893 (2a.) Se encuentran interesantes referencias en F. de Paula Canalejas, "Del estado actual de la poesía lírica en España" (1876), en *La poesía moderna*, Madrid, Imp. de la Revista de Legislación, 1877, pp.99-113.
2. Madrid, Imp. y Fundición de Manuel Tello.
3. M.Palenque, "*El Cisne*, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes (Sevilla, 1838). Descripción y estudio e índice de un periódico romántico sevillano" , *Archivo Hispalense*, 213 (1987), pp.141-77.
4. Según datos de G. Boussagol (*Ángel Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*, Tolouse, 1926), Rivas reside durante largas temporadas en Sevilla desde su vuelta en 1837; aquí permanece entre 1840 y 1844. "La littérature gagne à ces sejours dans la capitale de l'Andalousie", señala Boussagol (p.62). Fue un periodo especialmente creativo para el Duque.
5. *Historia del movimiento romántico español*, t.II, Madrid, Gredos, 1973, p.37. *Vid*. también, tomo I, p.265.
6. *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, t.I, Madrid, Espasa, 1960, p.76.
7. H.Capote, "Los poetas románticos sevillanos", *Archivo Hispalense*, 36-38 (1949), pp.9-34; J.Tassara y de Sangrán, "El romanticismo en la escuela poética sevillana", *Archivo Hispalense*, 120-21 (1963), pp.115-29. En el segundo se encuentran afirmaciones como la siguiente: "Sabido es que esta Arcadia salmanticense [del siglo XVIII] y la referida Academia sevillana eran en realidad clasicistas; pero a pesar de ello es en Sevilla donde se va forjando el romanticismo, que aún no se llamaba así" (p.116).
8. *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Universidad, 1982, p.247.
9. "De la moderna escuela sevillana de literatura", *Revista de Madrid*, t.I (1938), pp.251-276. En todas las citas modernizo la ortografía y puntuación.
10. *Ibíd*., pp.258 y 270.
11. *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1989, p.34.
12. *Cfr*. Manuel Chaves, *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla, Imp. de E.Rasco, 1896, pp.17-8.
13. Afirma A. Ríos Santos: "[Reinoso] No dirá nada sobre los éxitos del efímero romanticismo que coincide en parte con sus últimos años: sus circunstancias vitales lo alejarán del mundo literario e incluso le predispondrán contra las nuevas ideas" (*Vida y obra de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación, 1989, p.293).
14. Tomo la cita de Juan Rey, *La pasión de un ilustrado*, Sevilla, 1990, p.120.
15. *Idem*. Abunda Juan Rey en el eclecticismo de la obra de Mármol en su artículo "*La Ilustración*

sevillana y la prensa: Cajón de Sastre Histórico, Político y Literario, o sea repertorio sevillano" [periódico publicado entre 1834 y 1835], *Archivo Hispalense*, 224 (1990), pp.99-113.
16. *El Romanticismo español*, cit., p.33. En la actualidad se encuentra en prensa una edición de la *Obra poética completa* de Blanco, preparada por los profesores de la Univ. de Sevilla A.Garnica y J.Díaz. Estos autores entienden y apoyan la personalidad romántica de Blanco ya desde sus primeros escritos sevillanos.
17. "Resumen sobre los artículos anteriores sobre el Romanticismo, "*Ensayos literarios y críticos*, t.II, Sevilla, Calvo Rubio y Cía, eds., 1844, p.43. Remito al libro de H. Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951. Una reciente puesta al día en J.M. Gil González, *Vida y poesía de Alberto Lista. Estudio biográfico y textual*. Tesis Doctoral inédita leída en la Univ. de Sevilla, 1992.
18. *Ibid*., p.43.
19. El contenido de este curso se publicó en *Lecciones de literatura española*, Madrid, 1836.
20. *Corona poética dedicada por la Academia de Buenas Letras de esta ciudad al Sr. D. Alberto Lista y Aragón*, Sevilla, Imp. y Libr. Española y Extranjera; *Corona poética que ofrece a S.M. la Reina Doña Isabel Segunda el Ayuntamiento Constitucional de Sevilla y la Real Academia de Buenas Letras*, Sevilla, Imp. de La Andalucía, 1862; *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, Sevilla, La Andalucía, 1863.
21. J.Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, Hijos de Fe, 1872, p.482.
22. Los últimos datos están tomados de los tomos relativos a los años 1839 y 1840 de la crónica manuscrita de Félix González de León, *Diario de las ocurrencias públicas y sucesos curiosos e históricos, ordinarios y extraordinarios, así eclesiásticos, religiosos y sagrados, como civiles, políticos y profanos, acaecidos en esta ciudad de Sevilla en todos y cada uno de los días del año, conservado en el Archivo Municipal de Sevilla*. Comprende los años de 1800 a 1853 (26 vols. en cuarto).
23 El t.II de la *Revista Andaluza* añade a su título "y periódico del Liceo de Sevilla". En cuanto a los datos apuntados, proceden del t.II, pp.45-48 y 136-39.
24. Hay que sumar a las reuniones ya referidas un seminario más, de carácter fundamentalmente erudito y científico que, a cargo de A.Martín Villa, tenía lugar en la secretaría de la Universidad Literaria. Sobre él puede consultarse el prólogo de F.Collantes de Terán a libro de Martín Villa, *Reseña histórica de la Universidad de Sevilla y descripción de su Iglesia*, Imp. de E.Rasco, 1886.
25. No indico todas las publicaciones periódicas editadas por aquellos años, sólo las que, por su relieve literario, interesan más para mi exposición. Datos completos en M.Chaves, *op.cit*.
26. *Historia y bibliografía*..., p.80. Sólo he podido consultar tres números de esta publicación: los 11, 12 y 14. En ellos se encuentran poemas de filiación romántica firmados por Julio Valdelomar ("Tristezas"), Manuel Cañete ("El proscrito árabe") y otro, sin título, de José Zoriila. Son, precisamente, las composiciones utilizadas por Chaves como ejemplo de su afirmación.
27. "El Romanticismo en España", *BBMP*, 1-4 (1924); parte IV dedicada a Sevilla, pp.311-20. Cita de la p.313. Peers estudia en este ensayo *El Cisne, El Paraíso* y *El Nuevo Paraíso*, y menciona otros periódicos de la misma época. Entre todos ellos, destaca la importancia del primero. Del análisis y descripción de *El Cisne* se ocupa mi art. cit. en nota 3.
28. "A nuestros suscriptores", 1 (3 de junio), p.2.
29. "La inspiración", 13 (26 de agosto), p.147.
30. Sobre ellos, M.Palenque, "El romanticismo en Sevilla: *El Nuevo Paraíso* (1839)", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), pp.455-62.
31. Editorial firmada por "Un Embozado", núm. 1 (febrero), p.2-3.
32. *Ensayos literarios y críticos*, t.II, cit.
33. Peers reproduce fragmentos de estos artículos y reseñas en "Periodical contributions of Sevilla to Romanticism", *Bulletin Hispanique*, t.XXIV (1922), pp.198-202.
34. *Cfr*. B.López Bueno, *"La Floresta Andaluza". Estudio e índice de una revista sevillana (1843-1844)*, Sevilla, Diputación, 1972.
35. Editorial firmada por J.Núñez de Prado, enero 1846, p.1.
36. Art. publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, t.I (1855), pp.34-36; cita de la p.36. Sobre esta revista, A.Domínguez Guzmán, *Indice de la "Revista de Ciencias, Literatura y Artes" (1855-1860)*, Sevilla, Diputación, 1969.
37. "*Lira andaluza*. Segunda entrega. Artículo primero. Tono y estilo dominante", núm. 16 (16 de septiembre), pp. 190-92; "Artículo segundo. El sepulcro. Elegía ogni speme. La tumba", núm. 18 (30 de septiembre), pp.215-16.
38. Publicada en sevilla, Imp. de El Sevillano, agosto, 1838. En su nómina figuran entre otros Miguel Tenorio, Fermín de la Puente y Apezechea, Salvador Bermúdez de Castro y Gabriel García Tassara (este último reproduce uno de los poemas insertados en *La lira andaluza*, "Elegía").
39. *Vid*. nota 20.

40. Sevilla, Imp. de El Sevillano, s.p.
41. Sevilla, Imp. a cargo de D.José Morales, marzo, 1840, s.p.
42. "Don Francisco Rodríguez Zapata", *La Ilustración Española y Americana*, XXV (1889, p.171.
43. *Op. cit*., t.I, p.78.
44. *Hernán Cortés*, t.II, Badajoz, Imp. y Encuadernación La Minerva Extremeña, 1887, p.65. *Roger de Flor*, Sevilla, Imp. La Andalucía, 1858, 2 ed. (la primera, con el título *El Roger*, se publicó en Zaragoza). Escribe también Justiniano una *Oda a los heroicos defensores de Sevilla* (Sevilla, Imp. de Mariano Caro, 1843), tras el sitio de la ciudad, y un curioso poema titulado "A la abolición de la esclavitud", incluido en el colectivo *El cancionero del esclavo. Colección de poesías laureadas y recomendadas por el jurado en el certamen convocado por la Sociedad Abolicionista Española*, Madrid, Publicaciones Populares de la Sociedad, 1886, pp.37-46.

Si residualmente el romanticismo presta cuerpo a muy variadas obras es curioso el ejemplo aportado por José María Gutiérrez de Alba y su "drama andaluz en tres actos y en verso" (aunque con fragmentos en prosa) titulado *Diego Corrientes o El bandido generoso* (Madrid, Imp. de J.González y A.Vicente, 1848), personaje construido a la manera del héroe romántico.
45. P.X.
46. P.XXI de la citada carta-prólogo. Cerraba así Latour sus impresiones de la tertulia: "Al retirarme ya por las desiertas calles de Sevilla, en que sólo se escuchaba a aquella hora la voz monótona del Sereno, cuyo canto comienza invariablemente por una invocación a María, sucédeme con frecuencia no poder distinguir lo presente de lo pasado, y confundir lo que acabo de oír leer en un libro antiguo con los versos que acaba de recitar ante mí el mismo que los ha compuesto, a punto de que si alguien me preguntara de dónde salía, acaso le contestase: *Del taller de Francisco Pacheco*", p. XXXV.
47. Poema legendario dividido en tres apartados, cada uno de ellos se abre con las citas de Lista, Espronceda y Dumas respectivamente.
48. Ambas traducciones, acompañadas de la versión original, se incluyen en la ed. de *Obras escogidas* del autor publicadas por la real Academia Sevillana de Buenas Letras en Sevilla, Francisco Álvarez y Cía Impresores, 1870. En este volumen se encuentran también los poemas de Huidobro citados más arriba. La traducción de Byron figuró en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* en 1855, pp.240-42.
49. "De las Bellas Artes consideradas en sus relaciones con la civilización", en *Obras escogidas*, cit., p.318.
50. *Ibíd*., p.320.
51. J.Sentaurens, "Le lieu théâtral à Seville au XIXe siècle. Tradition et modernité", *Bulletin Hispanique*, t.91, núm.1 (1989), pp.71-110.
52. *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, CSIC, 1968.
53. *Vid*. las conclusiones al respecto en el art. cit. de Sentaurens.
54. A juzgar por los datos relacionados por José Simón Díaz referentes a la cartelera madrileña (*Cartelera teatral madrileña I: 1830-1839*, Madrid, CSIC, 1961, *y II: 1840-1849*, *id*., 1963), la situación sevillana no difiere en gran medida de la ofrecida por la capital.
55. "El teatro de Vista Alegre: un coliseo de segundo orden en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX", *Archivo Hispalense*, 214 (1987), pp.93-114.
56. *Vid*. nota 22. Comprendido entre 1800 y 1853, he consultado los años de mayor asimilación del romanticismo en Sevilla, 1837-1840. Puesto que González de León sólo anota los títulos de las obras, utilizo el ensayo de Piero Menarini et al., *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice, 1982, para identificar a los autores.
57. Llamativo es el caso de *La pata de cabra*, de Grimaldi, la obra más repetida entre 1837 y 1840; en menor proporción le sigue *Las píldoras del diablo*, trad. de una obra de F. Laloue, A.Anicet-Bourgeois y Laurent.
58. En la referida al 15 de Abril de 1838, sólo se representó un acto de este drama.
59. En este caso parece que nada pudieron, contra empresarios y público, las opiniones de Alberto Lista, quien expresó en varios lugares sus juicios negativos contra esta especie teatral. Así, en la introducción de *Lecciones de literatura española* menciona obras como *Angelo, Antony* y *La torre de Neslé* para indicar: "me escapo con indignación de aquel estercolero moral, y me refugio a leer una tragedia de Racine o una comedia de Moreto, donde estoy seguro de no encontrar esas monstruosidades ridículas al mismo tiempo que atroces de la naturaleza humana", cit. s.p.
60. Algunos de estos carteles originales se conservan en los apéndices del *Diario* de González de León.
61. Núm. 9 (1838), pp. 107-08.
62. En el mismo sentido la reseña publicada por *El Paraíso*, 9 (1838), p.108.
63. *Libia. Ensayo dramático en tres actos y en verso*, Sevilla, diciembre 1839 (la obra transcurre en

Sevilla, año 287 de la Era Cristiana) y *El sitio de Sevilla. Improvisación en prosa y verso, y en cuatro cuadros*, Sevilla, Imp. de Alvarez y Cía, 1843. Cita de J.Velázquez, *Anales de Sevilla*, cit.,pp.597 y 598.

64. Prólogo a la *ed. cit*. titulado "Mi pensamiento".

65. *Cfr*. Merecedes de los reyes Peña, "El Teatro Mecánico de la Plaza de la Gavidia (Sevilla. 1859)", en C.Argente del Castillo et al., eds, *Homenaje al profesor A. Gallego Morell*, t.III, Granada, Universidad, 1989, pp.109-125.

66. No utilizo el término en el sentido metodológico precisado en la historiografía literaria a partir de los conceptos de J.Petersen entre otros autores. No intento crear compartimentos estancos sino marcar constantes o diferencias estéticas, que nunca entiendo absolutas.

67. M.Ruiz Lagos utiliza el término "ilustración romántica" para referirse a estos autores. *Vid*. sus trabajos, *El deán López Cepero y la ilustración romántica (Ensayo crítico sobre un ilustre jerezano del siglo XIX)*, Jerez de la frontera (Cádiz), Centro de Estudios Jerezanos, 1970; *Ilustrados y Reformadores en la Baja Andalucía*, Madrid, E. Nacional, 1974.

68. Narciso Campillo nació en Cádiz; sin embargo, desde muy joven se trasladó a sevilla para realizar sus estudios, por lo que participa de esa común estética a la que aludo. Puede ser insertado, por ello, en esta consideración global.

El Gnomo **2 (1993)**

LA SEVILLA ROMÁNTICA
(Aproximación histórica a sus rasgos sociales y políticos)

Alfonso Braojos

> "Existe hoy el antiguo régimen literario del mismo modo que existe el antiguo régimen político. El siglo pasado incide pesada y casi enteramente sobre el nuevo siglo [...]. La cola del siglo dieciocho se arrastra aún en el decimonoveno; pero no somos nosotros, los jóvenes que hemos visto a Bonaparte, los que llevaremos esta cola". (Víctor Hugo, 1827)

> "La juventud: por ella y para ella está reservado el porvenir: ella es la que no tiene injurias que vengar, la que sabría perdonar porque tiene mucha vida, porque hay en ella muchas esperanzas que la alhaguen [*sic*]... con tal que reconozcan como dogma político la libertad de los pueblos, la magestad de los tronos". *El Sevillano*, 20 oct. 1837)

> "Parece que en un siglo tan ilustrado como el nuestro, [...] no debieran por lo menos pronunciarse palabras, a las cuales no correspondiese una idea fija, un valor determinado y conocido. Sin embargo de esto, [...] se ha hecho de moda la voz romanticismo y el adjetivo romántico de donde se deriva, sin que hasta ahora se hayan dado sus definiciones ni fijado las ideas que les corresponden". (Alberto Lista, 1844).

Si cualquier periodización histórica es de por sí un producto artificial e incierto elaborado sólo en orden a la comprensión inteligible del proceso de los hechos humanos, nada puede plantearle a un historiador mayores dificultades que el tener que ajustar sus análisis a tramos cronológicos convenidos de antemano por estimaciones culturales o estético-literarias. La frase de Alberto Lista alude a la cuestión con absoluta claridad para su época. Sin duda, un problema que se hace más complejo aún si conlleva el reto de distinguir rasgos y caracteres -como los del pulso social o del ejercicio político- que no se conducen o manifiestan obligatoriamente bajo las influencias de estímulos creativos. Sin embargo, en

los límites actuales de la labor historiográfica sería erróneo no admitir la validez conceptual de los términos originarios de aquella raíz, pese a cuanto exigen de esfuerzo a la hora de conjuntar, en síntesis globalizadoras, imágenes diversas en un mismo plano. Y ello en razón a que, en el fondo, no cabe otra meta científica que la de satisfacer la explicación fundamentada y uniforme de todos los extremos de la vida en el pasado, entendiendo a las sociedades en lo que exteriorizaron de singular y múltiple a la vez. Ese constituye el verdadero sentido -de acuerdo con un estricto criterio histórico- con el que deben de manejarse vocablos tales como *ilustrado*, *neoclásico* o *romántico*.

Mas el tema no se resuelve ahí. Acentúa su dimensión si se minimiza el ángulo de estudio hasta desplazarlo a un núcleo urbano y se sitúa en la escala de lo calificado por lo común de "historia local". En concreto, el caso de la ciudad de Sevilla, por ejemplo. ¿Es pertinente una reducción de esa magnitud? La naturaleza de la pregunta supone adentrarse en un debate, de seguro, sin fin. Lo más probable es que los especialistas en la historia literaria o de las artes respondieran con afirmaciones rotundas, según los testimonios de "escuelas" o círculos de "estilo". Los orientados hacia la historia social o política lo hallarían menos fácil, pues su única salida digna -huyendo de los gestos de individualidadesespecíficas; sirva como muestra para el siglo XVIII la de Pablo de Olavide- sólo puede fijarse tras una reflexión pausada y objetiva. Así, al margen de referencias confusas o de citas de transeúntes extranjeros[1], su predicamento, para lo que ahora aquí interesa, podría ser este: ¿hubo una Sevilla *romántica* al decir de las conductas sociales y políticas propias de la capital hispalense en el siglo XIX? Y si la hubo, ¿cuáles fueron sus signos de relieve?, ¿durante cuánto tiempo prevalecieron?[2]. Sirvan estos párrafos de introducción a esos asuntos.

* * *

Si se acude a los manuales básicos de Historia Contemporánea se leerá que el siglo XIX sólo puede asimilarse bajo la aceptación de lo que generaron los cambios implícitos en los avances de la "revolución industrial" y de la "revolución jurídico-política", con su eje principal ésta última en el espacio francés; unos cambios que afectaron a la sociedad en todos los aspectos, que percibieron todos los espíritus sensibles y que marcaron, en suma, los inicios de una nueva era. También, que al aire de los anhelos por lograr el triunfo de la Razón se activaron de inmediato impulsos irracionales que, como energías sin control, pronto entraron en litigio con aquélla, merced a actitudes sujetivistas -el "yo individual"- cargadas de radicalismo, de pasiones entusiastas y de afán por romper las rígidas normas del universo afrancesado difundido hasta entonces a modo de paradigma de la más auténtica perfección. Asimismo, que, en medio de "patrióticos" clamores y de los ecos de emotivos sentimientos, en aquel siglo el concepto de *Libertad* cundió parejo al de *Soberanía Nacional* y junto a ideas democráticas, en pugna con los principios conservadores de una *Tradición* nunca agotada,
capaz de promover por décadas voces de nostalgia acerca de un período desaparecido o en trance de sucumbir y en el que los esquemas de jerarquización social y del poder político funcionaron inamovibles. Finalmente, que en tales fechas los elementos burgueses mientras,de un lado, consideraban inadecuadas ciertas categorías absolutas sustentadoras del Antiguo Régimen sociopolítico y económico, de otro, desde la aprenhensión del significado del *tiempo histórico* que les correspondía, acometieron "su" *Revolución* conforme a particulares postulados de dominio exclusivo, sin eludir las más mínimas contradicciones y marcando distancias con "el pueblo". Se leerá, por tanto aquello en lo que consistió, pues,

un mundo agitado, distinto al que previeron los "ilustrados" puros, dirigido por hilos de sólida configuración: una *visión heterogénea* e imaginativa de la *historia* y de lo *real*; la aplicación constante de métodos intuitivos en el quehacer privado o público; la inestabilidad política y social; la desesperación suicida para algunos; y, por qué no, el refugio ya dentro de lo proscrito -las "sociedades secretas"-, ya en la innovación en beneficio de las formas de vida urbana o en el interés hacia las ancestrales y "pintorescas" costumbres de las gentes de la ciudad y del campo. Esos fueron, al cabo, los soportes de inspiración, desde cotas "conservadoras" o de "anarquía", de los escritores y artistas denominados *románticos*.

En el marco de ese mundo, los textos de Historia de España argumentan que el ritmo histórico seguido a partir de la Guerra de la Independencia y durante el reinado de Fernando VII (1808-33) experimentó una brusca aceleración tras el ascenso al trono de Isabel II, con episodios de tanta trascendencia como la guerra carlista, la proclamación del liberalismo, los ensayos constitucionales, las disputas entre "progresistas" y "moderados", la desamortización, etc. Y sostienen que cuanto sucede en los años de las regencias de María Cristina (1833-40) o de Espartero (1840-43) e, incluso, en el reinado pleno de Isabel II (1843-68) se desenvuelve teñido de un tono singular, con giros e ideas -efímeros en ocasiones- fruto más de lo efervescente de los ánimos o de lo pasional que de un sosiego sereno y reflexivo.Acotan, por consiguiente, un clima de perennne conmoción, en el que el sentimiento supera lo razonable; un clima causa y efecto a la vez de un nuevo "estilo de vida" en virtud de "otra" mentalidad dominante condicionadora de todas las pautas del comportamiento humano (inflamado éste por fogosas ansias prendidas en la rebeldía o en el culto a lo tradicional, por desplantes temperamentales, por sueños utópicos, por exclamaciones desgarradas no exentas de equipaje historicista pero cautivas de la realidad y por la fe en riesgos dirimidos en el éxito o el fracaso). Es lo que definen como la movilización del *romanticismo* español, un fenómeno vigorizado -afirman- por la primacía de los "valores burgueses" dentro de la sociedad en el trayecto inicial de "su" revolución, y cuyos espasmos quedaron sepultados con el declive de la "Gloriosa" en 1873-74. La España, en fin, desgastada en sus esperanzas y en su decadencia, dinámica e inmóvil a la par en su ser sustancial y rica en estampas fascinantes, cuna de los "mitos" que crearon los naturares de más allá de sus fronteras[3].

En ese segmento del siglo XIX se insertaría una peculiar Sevilla, ciudad de importancia inequívoca tanto por su esplendoroso protagonismo histórico en los siglos XVI y XVII como por acreditarse entonces la tercera capital de España. Ahora bien, ¿por dónde se condujo aquella Sevilla en sus coordenadas sociales y políticas entre 1833 y 1874?, ¿en qué medida intrumentalizó la "revolución burguesa" en su seno al son del concierto *romántico*? La manera más adecuada de responder con sentido requiere innegablemente una gran inducción; o sea, destacar lo particular para, luego, discernir acerca de qué tildes *románticas* pueden observarse en una visión de conjunto. Quede claro que este propósito prescinde de precedentes y de cuanto se divulgó en tales momentos por vía de los discursos doctrinales o de obras literarias o artísticas. Se reduce, en resumen, a simples apreciaciones sobre varios puntos sociales y políticos de una situación inconfundible.

* * *

Sujeta a las 12.420 hectáreas de su recinto urbano, la Sevilla de aquel período, en su evolución demográfica, pasó de las 81.875 almas de 1823[4] a las 112.529 de 1856, las 118.198 de 1860 y las casi 130.000 de 1874[5]. A la vista, pues, que conoció un sustancioso incremento

poblacional debido, en esencia, a la inmigración de gentes de otras localidades (principalmente rurales, próximas o remotas) y no tanto a su crecimiento vegetativo interno, ya que mantuvo espectaculares índices de mortalidad sobre todo infantil (aún un 37'5 por mil en 1877), a causa de los estragos de enfermedades endémicas como la tuberculosis o el tifus. Y eso, superando calamitosas epidemias de cólera -en 1833-34, 1854 y 1865 (con 6.000, 4.287 y 2.674 víctimas en cada caso)- y los daños continuos de las implacables inundaciones del Guadalquivir (terribles, las de 1855 y 1856).

En lo investigado hasta ahora acerca de esa población sobresalen cuatro aspectos muy elocuentes de su fisonomía. El primero, que se distribuía entre el interior de un recinto amurallado de compacta factura al que daban acceso 15 puertas -su derribo se inició en 1858- y nueve arrabales extramuros (Triana, Humeros, Macarena, San Roque, Calzada, San Bernardo, Carretería, Baratillo y Cestería), combinando imágenes del más añejo corte rural y de patética miseria con las propias de un núcleo urbano de tan recio porte comolasofrecidas por los Reales Alcázares, la majestuosa Catedral, 28 parroquias, numerosos edificios civiles, militares o religiosos y un amplio bloque de artísticos palacios. El segundo, que, en ese perímetro, el vecindario, con una muy fuerte conciencia de pertenecer a un "barrio", se asentaba en un caserío viejo de tres zonas de descendente intensidad demográfica: un cinturón anexo a la muralla (San Gil, San Julián, Sta. Lucía, San Esteban, San Bartolomé, Sta. María la Blanca, Sta. Cruz y parte de San Román, Santiago, San Lorenzo, San Vicente y Magdalena), humilde, abigarrado y próximo a las luego áreas de expansión (Macarena, San Roque, San Bernardo, Cestería y Triana); otro, más dentro, de también alta densidad y donde pobreza y riqueza se fundían (Omnium Sanctorum, San Marcos, San Román, Sta. Catalina, Santiago, San Nicolás, El Sagrario, Magdalena, San Vicente y San Lorenzo); y el auténtico centro del empaque ciudadano (San Martín, San Juan, San Pedro, San Ildefonso, San Isidoro,El Salvador, San Andrés y San Miguel). El tercero, que de las pésimas condiciones "de habitación" de la inmensa mayoría de aquellos sevillanos habla con categórica elocuencia la proporción almas/viviendas (10'04) contabilizada todavía en 1860, con 1.118 casas de "vecindad" o corrales sobre un total de 8.550 fincas habitables (1.500 de 1º clase, 4.350 de 2º y 2.700 de 3º). El cuarto, que las estadísticas de la época arrojan los siguientes porcentajes acerca de su grado de instrucción: el 61'23 de analfabetos en 1860.

A la luz de estos datos, lo cierto es que a la población de la Sevilla de entonces -en crecimiento demográfico permanente- habría que calificarla como de firme en unos radios heredados del siglo XVIII, muy sintomáticos de lo que puede conceptuarse de invertebración en su parcela humana. Frágil ante las enfermedades, dividida según espacios de residencia y llena de contrastes en medios de vida y niveles de formación, la "revolución burguesa" con todo su espíritu romántico no le neutralizó esos caracteres o deficiencias estructurales. Más bien se los dilató con grietas de "clase" muy acusadas, así como le introdujo otros de mayor proyección en su personalidad "contemporánea". Lo urbanístico y lo económico lo desvelan sin reservas, en un ensamblaje con el que sí se apostó por afrontar renovaciones en sintonía con el curso de los tiempos.

* * *

En efecto, si se presta atención al capítulo urbanístico de la Sevilla comprendida entre 1833 y 1874 se comprobarán en ella cambios en cuanto a una nueva forma de interpretar la ciudad. Por de pronto, al amparo de las leyes desamortizadoras dictadas a partir de 1835-36, con toda su carga secularizante, rompió el quietismo de siglos y procedió al derribo, la

reconversión o la enajenación de múltiples edificios religiosos (la Merced, Belén, Pasión, la Magdalena, Menores, Santo Tomás, el Pópulo, San Pedro de Alcántara, Montesión, San Felipe, las Dueñas, etc.) o de los Propios municipales, promoviéndose un doble proceso: de una parte, la "ocupación civil o militar" de amplias zonas del espacio habitable (el Pópulo para cárcel, los Terceros para cuartel, San Agustín para presidio, San Pedro de Alcántara para Instituto, por ejemplo) y, de otra, un "mercado del suelo" absorbido de inmediato por "propietarios rentistas", aristócratas o burgueses, artífices de una "explotación inmobiliaria" mediante administradores o caseros. Se accionó, así, una especulación imparable, cuyas consecuencias -visto el incremento del vecindario y la falta de una labor edificadora de tipo oficial- trajeron consigo el que quedó como un problema crónico de ahí en el futuro: el del hacinamiento de la población y el alto costo de los alquileres (11.475 eran las casas en 1831, 11.774 en 1860 y 12.041 en 1869-70). Si a esto se añade la ausencia de reglamentación higiénica sobre viviendas y las pésimas condiciones de las infraestructuras mínimas (agua, alcantarillado, limpieza pública, etc.), la conclusión que se obtiene es que, para muchos sevillanos de aquellas décadas, gozar de un techo con dignidad carecía de término medio: lujo en quienes heredaron o ingresaban rentas desahogadas y asfixia extrema en quienes se les iba el 50 ó 60% del salario.

A la par, y desde la misma plataforma laica y renovadora, Sevilla contempló entre 1836 y 1840 la supresión de numerosos signos religiosos erigidos por la piedad popular en centurias pasadas (capillas, faldriqueras, retablos, triunfos, cruces, etc.) y la demolición de los arquillos bajomedievales de algunas vías del centro histórico: los de las calles San Gregorio, Chapineros, Atocha y Lombardos (estas últimas, hoy Gamazo y Muñoz Olivé). Fue una obra de "drenaje morfológico" dentro de la trama de la ciudad, orientada -desde los reclamos burgueses- al ornato y a la búsqueda de ámbitos abiertos a través de "plazas públicas", amplias, bellas y atractivas para el "recreo". En esa idea, los ensayos previos en los solares consumados durante la dominación francesa (plazas de la Encarnación, Magdalena y Santa Cruz) mantuvieron de 1846 a 1860 una continuidad merced al esquema de "plaza salón" *romántica* -con vegetación y asientos- que introdujo el Ayuntamiento de la mano del arquitecto Balbino Marrón en las del Museo, el Salvador, la Gavidia y el Triunfo; esquema servido para el disfrute de la "burguesía del ocio" y en sintonía, eso sí, con el cartesiano de "plaza mayor" aplicado a las de Argüelles, Alfalfa, Alameda de Hércules y Nueva. Un modelo híbrido, pues, que se desarrolló también en el alineamiento de calles, en el corte de manzanas y fachadas, y en la expansión por la periferia extramuros, cuando se reordenaron, además de la plaza Nueva y entre otros sectores, San Roque, el Baratillo, el Campo de Marte y las "afueras" de las puertas de la Barqueta, Real y Triana (1856-1858), con el telón de fondo de la construcción del puente de hierro de *Isabel II* -se inauguró en 1852-, de las líneas férreas Sevilla-Córdoba y Sevilla-Cádiz (1856-1865), y de los nuevos muelles en los aledaños de la Torre del Oro (con Manuel Pastor y Landero como ingeniero-jefe desde 1863).

Y un modelo que, como se ve, no rehuyó la revolución industrial como generadora de una nueva imagen para el exterior de la ciudad ni tampoco el diseño de un paisaje periférico *evasivo*. Iniciativas en este sentido -limitadas a la zona Sur y en las proximidades del Guadalquivir- ya las había abocetado el Asistente Arjona, con el Paseo de las Delicias (1827-29) y el Salón de Cristina (1828-30). Pero fue tras el embovedado del arroyo Tagarete por Balbino Marrón en 1847-49 cuando se vio la oportunidad de aprovechar con ese fin el *polígono pintoresco* adyacente al Prado de San Sebastián, la Fábrica de Tabacos y el Palacio de San Telmo. Y si la ubicación allí de la Feria en 1847 determinó el traslado del cementerio

civil -de San Fernando- junto al hospital de San Lázaro (1849), el derribo de las casas insalubres adosadas a la puerta de Jerez (1847-58), la instalación de "cajones de baños" en las orillas del río en las Delicias y la sustitición de las tapias de San Telmo por una verja ajardinada acomodaron el área para el experimento que, desde 1849, contaría con el patrocinio de los duques de Montpensier: el trasvase al lugar del *mito naturalista*, de figuración *romántica*. Así, se tuvo por oportuno engarzar el palacio -residencia de los duques- al anexo Salón de Cristina, a las Delicias, al Guadalquivir y a la *selva pintoresca* de los jardines del entorno, fijando en ese marco un verdadero proyecto de *ciudad encantada* al más puro estilo del *romanticismo* francés. Ante los ojos de los sevillanos se alzó, por tanto, en esa parcela "la ciudad de los Montpensier", un ángulo abierto a la sensibilidad y al gusto de las clases refinadas y en la que la arquitectura, la naturaleza, la topografía, las luces y las sombras se utilizaron como emblema. De hecho, una periferia distinta, pero en armonía de intereses, a la otra surcada por el ferrocarril y receptora de las huellas de la revolución industrial, la que comenzó a urbanizarse conforme el derribo de las murallas se hizo efectivo hacia 1865.

En sí, una Sevilla más "urbana" dentro de su perímetro rural y en consonancia con los requerimientos racionalistas y *románticos* de los círculos propietarios de entonces. No abordó el ensanche exterior que, bajo la presión del crecimiento poblacional, hubiera sido menester, ni la instauración de unas infraestructuras perdurables, aunque introdujo el alumbrado por gas y perseveró en el empedrado y enlosado viario. Sin embargo, transformó su silueta -pese a conservar en gran medida el caserío viejo y compacto- según una nueva escenografía en calles, plazas (en 1864 se inauguró el monumento a Murillo en la del Museo) y edificios, y se ofertó estéticamente como ciudad de *forasteros y visitantes*. Sin más, la Sevilla que, en lo urbanístico y en la entidad de todo su término -con su primera ronda de circunvalación sobre el surco de la antigua muralla-, marginando desequilibrios y carencias, receló del extrarradio incluso como área industrial, pero superó la tradición musulmana y bajomedieval de los espacios y desplegó la hegemonía de lo civil de acuerdo con la impronta burguesa imperante en tales fechas. Como a muchos otros antes y después, cautivaría a lareina Isabel II cuando la observó en 1862[6].

* * *

En onda simultánea a lo urbanístico, a la Sevilla de notas *románticas* contribuyeron, sin duda, las fórmulas por las que encauzó el quehacer económico, según sus coordenadas naturales de siempre y las coyunturas vividas en los diversos momentos. En este sentido, no sería una exageración el admitir que, en su papel de cabecera de una subrregión eminentemente agropecuaria y núcleo político-administrativo-militar, universitario y comercial de primer orden, las acciones que mantuvo en ese plano la marcaron hasta lo más íntimo de su proyección contemporánea como ciudad.

De entrada y a modo de referencia de base para este punto, son de particular interés los datos que, sobre las actividades profesionales registradas en ella, se publicaron hacia 1825: 98 labradores, 5.774 artesanos, 542 comerciantes, 222 hacendados, 398 fabricantes, 7.732 jornaleros, 771 profesores, 1.420 militares, 1.093 empleados del Estado, 1.790 criados y 1.949 religiosos. También, el que, hacia 1830, se contabilizasen en su recinto fábricas de piezas textiles, sobreros, curtidos -la más importante, la de Natan Wetherell, con maquinaria de vapor-, loza, jabón, licores, salitres, armas y tabacos hasta un total de 87 establecimientos. E igualmente que, en esa fecha y en la matrícula de comerciantes, figuraran 63 tiendas de al por mayor, 53 de mercería y quincalla, 15 perfumerías, 112 de refino, 345 abacerías, 36 casas

de pupilaje, 21 centros de enseñanza de latín y lenguas vivas, 43 escuelas de primeras letras, 34 academias de señoritas, 73 "amigas", 23 fondas, 50 posadas y mesones, 11 cafés y 46 billares. De suyo, pues, una ciudad con "fortunas", pero circunscrita a un "antiguo régimen" económico, escorada hacia el comercio y el sector servicios y sin grandes expectativas acerca de su expansión agrícola e industrial, pese a los proyectos "fisiócratas" protegidos por el Asistente Arjona y la idea de instalar una factoría de paños de algodón en Tablada (1833)[7].

Sobre este panel, los estudios del siglo XIX hispalense subrayan cómo las desamortizaciones de los bienes eclesiásticos y de los Propios municipales a partir de 1835-36, con el desvío del capital hacia la acumulación de propiedades rústicas y urbanas, no significaron cambio alguno de relieve en su estructura productiva, en la que, al parecer, lo más preciado consistió en el usufructo "tranquilo" de holgadas rentas (en 1864 los titulares de fincas rústicas eran 301, de fincas urbanas 3.612 y los ganaderos 279; en total, 4.336). Así, respecto de la agricultura, documentos de 1864 denuncian el predominio aún "de los sistemas rutinarios", llamando la atención sobre el ejemplo de las pocas "personas ilustradas" -los Vázquez, los Motilla o los Ibarra, por ejemplo- que habían comenzado a desprenderse de "la repugnancia de nuestros labradores a todo lo que sea modificar sus inveteradas costumbres"[8]. Fue precisamente ese deseo de ruptura, junto al propósito de impeler a Sevilla como gran mercado agrícola y ganadero a expensas del potencial de suscampos, lo que animó a José María Ibarra y a Narciso Bonaplata desde el Ayuntamiento al logro de la Feria de abril, de éxito imparable desde 1847, y a otros a la creación -nunca conseguida- del Banco de Crédito Agrícola en 1861[9].

Y es que Sevilla, libre de la armadura gremial, y con una extraordinaria riqueza imponible (19.303.000 rs.en 1848 y 24.801500 rs. en 1864-65) no se "revolucionó" en la industria conforme a las posibilidades de sus recursos y a la introducción paulatina de las nuevas técnicas. Ni el empleo del vapor desde 1815, ni la abundancia de mano de obra, ni el funcionamiento de las minas de El Pedroso, ni la circulación del ferrrocarril (1856) atrajeron a sus rentistas en esa dirección, dada la seguridad de ingresos que les deparaban los bienes raíces y la posesión de valores del Tesoro. De ese modo, salvo en el fruto de las inversiones foráneas (la factoría de loza de los Pickman, en la Cartuja; la fundiciones de los Bonaplata, en San Lorenzo, o de Portilla y White, en la plaza de Armas; la fábrica de gas de Partington-Gregory-Oliver York, en la plaza de Armas, la de cerveza de Juan Vitmann, en la calle de Las Palmas, o la de azúcar de Luis Marzán, en la Cruz del Campo) o en las del Estado (en Tabacos y en material de guerra), Sevilla se retrajo por sí misma en un sector secundario limitado a artículos de consumo, de elaboración artesanal y notable calidad (textiles, jabón, perfumería y drogas, pianos, naipes, sombreros, almidón, corcho, fósforos, curtidos, aguardiente, tinta, regaliz, paraguas, cartón, cerámica, etc.). Por supuesto que, incorporó avances en maquinaria y procedimientos, pero, en el grueso de esta rama productiva y a las alturas de 1870, se la consideraba como ciudad mediocre, lejos de lo que por entonces se entendía como el "progreso fabril".

Con todo, la clave que le iba a permitir prodigarse en el exterior como urbe dinámica y vivaz, atrayente para los capitales menos conservadores, una vez vencidos los avatares negativos de la fase 1833-50, vino de la mano de su tradicional condición de centro comercial y de servicios. Un Guadalquivir cuya navegabilidad se procuró mejorar, el incremento de la población, el prestigio de sus capitalistas y las expectativas de su función como plaza-mercado le allanaron el camino en brillantes operaciones especulativas, de compra-venta y de negocios mercantiles. Y más, cuando el ferrocarril la unió con otros núcleos de Andalucía y de España. Esto explica la constitución del Banco de Sevilla en 1857,

del Crédito Comercial en 1862 y la inauguración de las oficinas del Banco Hipotecario Español y General de Crédito en 1864, así como la existencia de 10 banqueros, 59 "comerciantes capitalistas", 5 empresas de navegación, 7 compañías de seguros marítimos y otras tantas de "mutuos" personales o contra incendios, en 1865. Algo, en suma, generado por un más activo espíritu emprendedor y por un comercio en distintas escalas, que, en favorable coyuntura en las décadas de 1850-60 y sin salirse de un tráfico de materias primas, entre exportaciones e importaciones, conectó a Sevilla con diversos puertos nacionales(Valencia, Palma, La Coruña, Cuba, Puerto Rico, Filipinas) y del extranjero (Inglaterra, Francia, Bélgica, Alemania y Suecia). Ahí se jugó el destino una minoría inversora, protegida por otro tipo de propiedades, y que, en muchos casos, no supo arbitrar bien y a largo plazo sus soportes bancario-financieros, para triunfar, sucumbir o replegarse a márgenes de menor riesgo tras la crisis de 1866-69[10].

Sin embargo, por debajo de lo espectacular, calculado o *romántico* de tales "aventuras", de óptimos resultados o estrepitosos fracasos, esa Sevilla de manifiesta ebullición económica no permutó, en esta encrucijada, su viso de ciudad manufacturera de artesanos y pequeños mercaderes (17.361 y 1.436 respectivamente, en 1860), de funcionarios, de profesionales libres y de jornaleros. Aquéllo apenas le alteró su profundo ritmo provinciano, lleno de desequilibrios y muy suceptible, por su fragilidad estructural, ante coyunturas adversas. Desde luego, las "fortunas" propias o de fuera, tímidas y oportunistas, no le privaron de su secular decadencia, distanciándola muy notoriamente del reto exigido en pro de la expansión agrícola y de la industrialización. Conservó la idea de que su futuro dependía de la virtualidad del río -los nuevos muelles construidos por Pastor y Landero lo testimonian-, al igual que tuvo noción del giro introducido en el modelo de relaciones entre sus grupos sociales, por el aburguesamiento o proletarización de sus gentes, con la asunción de los esquemas de un capitalismo en curso irreversible. En definitiva, una situación, la económica, de influencia contundente en el estadio de las conductas sociales y políticas que convalidaron los sevillanos en su apuesta por más justas satisfacciones bajo los augurios de la libertad liberal.

* * *

Presa de los factores demográficos y económicos que se han visto, y en el cerco de su ambiguo asentamiento entre lo rural y lo urbano, la Sevilla romántica, en el apartado de la sociedad, asumió un proceso muy bien trenzado, cuyos ecos, a pesar del tiempo transcurrido, emiten aún hoy en lo indeleble e imperecedero de ciertos perfiles hispalenses. Y un proceso en tres líneas paralelas, que no excluyó a nadie y tampoco deshizo del todo los hábitos "estamentales" del Antiguo Régimen. Se trataría de la oficialización de lo "burgués", de la continuidad aristocrática y de la irrupción de las "clases medias" junto a la proletarización o configuración del "cuarto estado". Tres líneas surcadas por un colectivo humano de numerosas contradicciones, roto en "clases", en costumbres y en modos de vida.

La primera se iba a institucionalizar a partir de los cambios jurídico-políticos y económicos acaecidos cuando se galvanizó al protagonismo "burgués" en la senda de la revolución defensora del trono de Isabel II. La forjó la aceptación plena de la dignidad implícita en la condición social no heredada -sin título alguno de nobleza- y sí adquirida mediante el esfuerzo y el mérito personal, ya en el campo de los negocios o las empresas, ya en el de la actividad profesional o en el del servicio al Estado. Exhibiendo en ocasiones un retocado espíritu de hidalguía, aunque sin contravenir "sus" valores concretos y yendo a

veces más allá de sus posibilidades, el grupo agente de esta disposición -respaldado en la propiedad y en las rentas, acumuladas por las desamortizaciones- encarnó un nuevo tipo de "señor", el burgués", persona de sutil talante, paternalista, filantrópica, austera, correcta, de rendido culto al "honor", leal a unos principios no exentos de hipocresía: de gusto exquisito, de ejemplar conducta, firme en sus intereses económicos y ostentadora sin disimulo de su "clase". Seguro dentro de la estabilidad social que garantizaba su presencia, le serían "bien vistos" el empleo de su "ocio" en compromisos con la política, el acreditar su rango con la adquisión de bienes rurales, urbanos o de arte, el proteger a su amplia servidumbre y el circunscribirse a un mundo de "caballeros" o de familias "intachables" en las iglesias, casinos, salones, cafés o teatros. Esta gente fue la que implantó entonces un nuevo "estilo de vida", conservador y revulsivo al mismo tiempo, en mestizaje mimético con el del "antiguo régimen" social, *romántico* en muchas de sus señas de identidad, que no eludió el duelo ni extravagancias absurdas por encima de capacidades reales; gente en la que cristalizó la facción plutocrática de la época (Ignacio Vázquez, Tomás de la Calzada, Gonzalo Segovia, Juan Pedro Lacave, Basilio del Camino, Francisco Abaurrea, Joaquín Auñón, Juan José de Zayas, Antonio León Villalón, Pedro García de Leániz, Rafael Laffite, Ramón Piñal, etc.) y a la que, en algunos casos, se premiaron sus "virtudes" con condecoraciones y diplomas aristocráticos (conde de Ibarra, marqués de Pickman, etc.). Sus centros de reunión, el Casino Sevillano, el Círculo Mercantil y el Círculo de Labradores y Propietarios.

La segunda constituyó una línea de adaptación; es decir, de aproximación de la "vieja" aristocracia de rancio cuño a los esquemas de la élite antes indicada. Sería la aventada por quienes mantuvieron la prevalencia de los "valores abstractos" de las categorías "estamentales" decadentes y no abdicaron de la "calidad social" del linaje y de los títulos de nobleza dentro de la sociedad caracterizada ahora por las conquistas burguesas, aunque las necesidades de sobrevivir les hicieran adoptar no sólo una actitud cortés y tolerante hacia aquéllas sino incluso imitarlas. El grupo incardinado en este fenómeno, de prestigio, con conciencia de su "clase" y porte "señorial", sostenido también por propiedades y rentas, integraría su función junto al bloque burgués en el vértice de la pirámide social y, atento asimismo a la participación en política, con él sellaría el pacto capaz de sostener un "orden" sólido y duradero en torno a lo estimado inalterable. La conjunción de ambas minorías, en cuanto a sus prácticas en el control exclusivo de los poderes económico y político, es lo que en ciertos estudios aparece como la "oligarquía dirigente" o "dominante", un sector social muy influido por el peso de la "sociedad agraria" del Antiguo Régimen, freno de cualquier "anarquía" o "atrevimiento democrático" y que, como anfitrión perfecto, gravitó en torno a los duques de Montpensier en la conjura de la Sevilla "segunda Corte" del Reino a partir de 1848. Su representación, los marqueses de Albentos, Arco Hermoso, Castilleja, Esquivel, Gaviria, Marchelina, Motilla, Moscoso, Nervión, Saltillo, Villapanés, etc. o los condes del Álamo, Casa-Galindo, Mejorada, Miraflores, Villapineda, etc.

Al compás de estas dos líneas se situaría una tercera, cuya movilidad la pulsó la *gente poco importante*, los mediano o pequeños burgueses, los jornaleros y los que comenzaron a integrar la "clase obrera". Respecto de aquéllos, conviene no olvidar que en Sevilla abundaron siempre artesanos y comerciantes modestos, funcionarios y empleados, así como profesionales libres; los "vecinos honrados", en suma, personas de ambigua posición y recursos, de oportunidades muy condicionadas, incluidas -por necesarias y básicas- en la marcha cotidiana del aparato económico, administrativo o educativo-cultural hispalense. Muy sensibles a las contracciones económicas, al reflujo del mercado de trabajo y a la limitada capacidad de sus ingresos, articularían una "clase media" inquieta, sacrificada, inconformis-

ta y activa, al borde, a veces, de la subsistencia o de la proletarización (841 dependientes de comercio, 1.145 funcionarios, 72 catedráticos y profesores, 22 maestros de primera enseñanza, 305 "artistas", 338 abogados, 133 médicos y cirujanos, 42 boticarios, 29 veterinarios, 31 agrónomos y agrimensores, por ejemplo, en 1860). Fervorosa de los ideales *románticos* de la *libertad* liberal nutriría las bases y los cuadros de la Milicia Nacional- o conservadora por la obligación de sobrevivir, los desengaños de la "revolución burguesa", al marginarles de derechos políticos, la reconvertió en crisol de demandas democráticas y de lógicos anhelos "regeneracionistas", como se vio en 1868. Acerca de los jornaleros agrícolas y de la "clase obrera" (5.946 y 3.944 respectivamente, en 1860, sin contar los 3.523 varones y las 5.381 mujeres del "servicio doméstico" censados ese año) hay que decir que, subordinados a un jornal flexible, a la presión de una oferta de mano de obra abundante y barata por el aumento poblacional y a las ondulaciones del ritmo productivo, embolsó un proletariado sumido en el límite de la subsistencia, el analfabetismo, la miseria, el hacinamiento y el extremo de toda situación de calamidad (hambre, escasez, subida de precios, perjucios climatólogicos estacionales, etc.). Sin organización alguna de apoyo y teniendo que testimoniar gratitud a los gestos "caritativos" y "generosos" de patronos o "señores" era -frecuente el reparto de pan a los "pobres" por cualquier causa festiva-, no les quedó más medio, en ocasiones, que el alboroto o la protesta violenta (en 1833, 1838, 1847 y 1868), el delito o la mendicidad (el Asilo Municipal de San Fernando se inauguró en 1846 y sólo en 1864 ingresaron en él 1.148 indigentes; una Asociación de Beneficiencia Domiciliaria se puso en marcha, por determinación de la Infanta María Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier, en 1853; y una Casa de Arrepentidas, en 1859). Su mundo, escaparate de figuras y escenas folkloristas, signaría la frontera entre los ámbitos burgueses y los del "cuarto estado", éste en fase previa aún a la de su concienciación como "clase".

Así pues, una Sevilla naturalizada en profundos desequilibrios sociales muy acusados y con sus capas humanas -en la correlación de las distintas generaciones, "visionarias o no de Napoleón"- manifiestamente bien divididas entre el "pueblo" y quienes poseyeron "distinción", por fortuna, título, acreditaciones académicas o prestigio personal

* * *

En plano coincidente con lo anterior, esa Sevilla *romántica*, de singulares reformas urbanas y radicales fisuras en lo económico y en su sociedad, vivió una evolución política acorde con los pasos de la trayectoria nacional, llena de tantas situaciones variables como hubo bajo el reinado de Isabel II (1833-68) y, luego, cuando los experimentos del "sexenio revolucionario" (1868-74). En el punto de mira de todos los intereses de la época por su condición de tercera capital del país, en ella se manifestaron y sobre ella se aplicaron las distintas voluntades ensayadas por los políticos de la España de entonces, en perpetua pugna entre sí a raíz de la crisis nacida del propósito de construir un régimen liberal satisfactorio y duradero. Y esto, merced a la siempre fugaz o nula confianza de parte de la "clase política" en los cambios constitucionales y legistativos acordados de Madrid; a la presión -nunca mitigada- de los grupos excluidos del poder, proclives a la conspiración y a adueñarse de "la calle"; y a lo débil de la "sociedad civil" frente a un Ejército muy politizado y dispuesto a mantener o forzar el "orden" en cualquier momento. Así, en lo político, Sevilla fue fiel a la "racionalizadora" *revolución liberal*, pero su fe en el Nuevo Régimen -si bien se mantuvo firme- no la practicó en paz y sosiego, sino a impulsos de gestos estridentes o "heroicos"

y antagonismos viscerales, no exentos de sagacidad oportunista ni de violencia popular o militar. Una evolución política, por tanto, en un escenario de pasiones, bajo la conspiración por norma, con breves paréntesis de sosiego, las ansias de unos y el desencanto de otros. Su notas excepcionales, las ocho Juntas que, en aquel proceso de incertidumbres, la rigieron de 1835 a 1873 y el monopolio ejercido por la "oligarquía" aristocrático-burguesa ya referida sobre los resortes del mando hasta 1868. Obsérvense los hechos.

En principio, controlada por los *fernandinos* sumisos a Cea Bermúdez y a la regente María Cristrina, juró lealtad a Isabel II y, dirigida por los ahora *cristinos* o *isabelinos*, acató de buen grado la tímida introducción del sistema liberal implícita en el Estatuto Real de Martínez de la Rosa, a la par que se movilizaba para la guerra en apoyo de la causa de la reina y en contra de las reclamaciones *legitimistas* del pretendiente D. Carlos. En 1834, atenta al pleito sucesorio, llevó a cabo de forma pacífica la elección de sus Procuradores a Cortes y, en 1835, con entusiasmo, organizó su Milicia Urbana (Nacional), siguió de cerca las noticias del combate al carlismo y celebró la muerte de Zumalacárregui. Sin embargo, ese año la normalidad se descompuso por la rebelión de los partidarios de un régimen más abierto que el del Estatuto Real y en sintonía con las perspectivas de unos elementos burgueses conscientes ya de su papel político en tan decisiva encrucijada histórica. En efecto, mientras se aplicaban las primeras reducciones de establecimientos religiosos dispuestas por el conde de Toreno y al clamor de quienes izaron la bandera de la Constitución de 1812, una Junta de Gobierno se apropió de las Casas Capitulares hispalenses, y allí el abogado y comandante miliciano Manuel Cortina no vaciló en exigir la convocatoria de Cortes Constituyentes. Fueron las jornadas en las que el Cabildo municipal, aún con su antigua traza, desapareció para organizarse otro de carácter electivo con el marqués de Arco-Hermoso como alcalde. Pese a ello, el idealismo de una *libertad* con garantías no se contuvo ahí: en 1836, tras el destierro del arzobispo Álvarez Cienfuegos bajo la acusación de lealtad a D. Carlos, la perseverancia en pro de la Constitución de 1812 dio pie a otro embate insurreccional guiado por una segunda Junta de Gobierno -insumisa al ministerio Istúriz- sujeta por el capitán general Carlos Espinosa, quien impuso el Ayuntamiento "progresista" del alcalde Francisco Méndez y gerenció una Sevilla fortificada por el peligro de ataque del carlista Gómez. Sin más, una agitación que no neutralizaron las muy sublimes esperanzas habidas en la ecléctica Constitución de 1837 -su paladín, *El Sevillano*-, ya que, en 1838, hasta el alcalde Marqués de Castilleja intervino en la fugaz sublevación de los "moderados" a través de los generales Córdoba y Narváez, con el auxilio de la Milicia Nacional y de una tercera Junta de Gobierno. Con todo, el "orden" lo restableció por la vía militar y en estado de excepción el conde de Cleonard al disolver a aquel cuerpo armado y mediatizar al Ayuntamiento; un orden que facilitó, en 1839, la alcaldía a Manuel Cortina, el presidente de los festejos por el "abrazo de Vergara" y por el fin de la guerra carlista. La liberal Sevilla "burguesa" de aires aristocráticos y expresiones *románticas*, presta a las desamortizaciones y a la secularización de su espacio urbano, emergió entonces a plena satisfacción, simbolizada en Cortina y en el alcalde de 1840, Ignacio Vázquez; asimismo, en las páginas de periódicos y revistas o en los miembros del Liceo, con su homenaje a los maestros Antonio María Esquivel y Cabral Bejarano. La Sevilla que, en septiembre de ese año y con su Ayuntamiento "progresista" en vanguardia, mostró popularmente su adhesión a la reina y a Espartero, desplazando a la autoridad militar la civil de una cuarta Junta de Gobierno victoriosa en la "batalla del Arenal".

En idéntica onda de sobresalto, los años de Espartero en el poder (1840-43) apenas aportaron a Sevilla alguna variación a tan excitada trayectoria política. Gozó de simpatías el criterio de una regencia "triunvira" que incluyese a Manuel Cortina y, mientras cristalizaba

el afianzamiento de los partidos "progresista" y "moderado" -maneras diferentes de ser liberal, aunque sin renuncia en ambos al supuesto de que *es mejor para todos el gobierno de los mejores que el gobierno de todos*-, en 1841 contempló la primera acción efectiva de los "republicanos" liderados por el abogado José Ramón González, una minoría capaz de promover un motín en los barrios obreros (la Alameda) y en las calles céntricas, en 1842. Algo no desapercibido en la Sevilla sensible a tres proyectos de gran futuro: una "plaza grande" en el solar del exconvento de San Francisco, un puente de hierro en sustitución del de barcas y unos muelles en la orilla izquierda del Guadalquivir, visto el auge de la navegación a vapor. Y en la Sevilla vuelta a la absoluta desazón en 1843, cuando con gritos de *¡viva la reina!* se sumó, en un arrebato colectivo, a la insurrección contra Espartero, venció el peligro de ser reprimida por la artillería del general Carratalá y, bajo las directrices de una quinta Junta de Gobierno -con Francisco Borbolla, Narciso Bonaplata y el deán Manuel López Cepero, entre otros-, arbitró la defensa ante el asedio y destructivo bombardeo de las tropas de Antonio Van-Halem. La resistencia, cantada como heroica sobre 300 edificios dañados, le valió el título de *Invicta* y una corona áurea de laurel sobre el NO-DO municipal. Sin duda, una recompensa ganada en lance de gran angustia y que la llenó de orgullo en vísperas de celebrar la proclamación de la mayoría de edad de Isabel II.

Agotados ahí, de momento, los ímpetus revolucionarios, Sevilla entró en 1845 en la conocida como "década moderada", una etapa estable y fructífera, en la que la burguesía hispalense, firme en el poder político, segura bajo la Corona y sin timideces respecto de una aristocracia integrada en el sistema, aprovechó la oportunidad de desarrollar sus aspiraciones sociales y económicas de la mano de hombres nuevos. Dócil a Madrid en ese tránsito, se doblegó al estado de sitio decretado a fin de dispersar a los cuadros del "progresismo" local, aplaudió la Constitución de 1845 así como la nueva ley municipal y se sintió feliz bajo la custodia de las compañías de celadores o serenos y las primeras unidades de la guardia civil. Fue la Sevilla de los alcaldes José Joaquín Lesaca y Miguel Carvajal, atónita ante las obras del puente de hierro, la fábrica de gas y el espíritu benefactor de regidores como José María Ibarra, Narciso Bonaplata y Fermín de la Puente, a cuyos desvelos se debió el Asilo de San Fernando, la Feria de abril y la inauguración de la Plaza del Museo (1846). Sin embargo, 1847 se planteó con dificultades. Las malas cosechas y el paro suscitaron el hambre entre los jornaleros, en un clima de crispación que hizo inútiles las medidas de empleo en obras públicas adoptadas por el Ayuntamiento, apedreado por un "pueblo" sobrecogido por el pánico ante las voces de falta de pan. En plena crispación, los tumultos adquirieron tal intensidad en pocos días que el capitán general Pezuela hubo de intervenir drásticamente y nombrar alcalde interino al brigadier Hezeta. En esos episodios se comprobó cómo la alianza *romántica* en aras de la *libertad liberal* entre las clases de "orden" y el mundo del proletariado no iba a tardar en romperse de modo categórico; una situación más evidente aún en la Sevilla vuelta al "orden", con Javier Cavestany y José Laplana de alcaldes-corregidores, que no regateó en la ostentación de sus emblemas aristocrático-burgueses con motivo de la apertura del teatro San Fernando y del hospedaje en sus palacios de los duques de Montpensier (1847-48).

Ahora bien, a pesar de ese frente común de sujeción del "pueblo" suscrito por aquellos sectores sociales, los contenciosos políticos prosiguieron entre los satisfechos con la Constitución de 1845 y quienes no lo estaban. A los recelos de los "católico-monárquicos" de Miguel Lasso de la Vega hacia los "moderados" de Francisco Ramos y Tomás de la Calzada se añadieron los de los "demócratas" de Juan José Bueno respecto de los "progresistas". Discrepancias, en suma inverosímiles, que contribuyeron a la erosión y al desgaste de los

"moderados", al margen de la eficacia de su gestión municipal vista en numerosos proyectos de remodelación urbana -la recepción del puente de Isabel II (1852) y los alineamientos de Balbino Marrón, por ejemplo- y en el inicio de las obras del ferrocarril. Su declive trajo consigo la tensión del verano de 1854, al proclamar el capitán general Félix
Alcalá Galiano el estado de sitio ante el pronunciamiento de los generales Domingo Dulce y Leopoldo O'Donnell. El acuerdo entonces entre el vecindario y las autoridades civiles evitó la confusión y la violencia militar merced a la creación de una sexta Junta de Gobierno presidida por el marqués de la Motilla, que, oportunistamente, se mostró favorable a la, en principio, victoriosa causa rebelde. De este modo, a la sombra de la seudo-revolución de 1854 la capital hispalense entró en la fase final del reinado isabelino, con la hostilidad de los "demócratas-republicanos" hacia el inmovilismo político y las expectativas pendientes de los logros de la Unión Liberal liderada por O'Donnell. Quien en Sevilla encarnó aquel artificio de transitoria reconciliación fue Juan José García de Vinuesa (1859-64), hombre de gran personalidad, de singulares éxitos como alcalde -se los mostró a la reina en 1862- y que supo, además, emocionar a la "realista" ciudadanía hispalense con un rebrote de patriotismo *romántico* de resultas de cuanto se suscitó cara al triunfo en la guerra contra Marruecos (1859-60). Su muerte en 1865, víctima del cólera, le elevó a la consideración de héroe local, en una Sevilla de graves problemas socioeconómicos y de mediocres políticos (Joaquín Peralta, Joaquín Auñón, Francisco del Castillo, etc.), lectora de *El Porvenir* y *La Andalucía*, precipitada irremisiblemente hacia los sucesos de 1868.

Tal vez la reacciones de la exaltación revolucionaria de 1868 a 1874 deban de estimarse como los últimos estertores de un *romanticismo* político al borde de la extinción en una España necesitada de paz y de estabilidad internas. Puede, por otra parte, que tal juicio se entienda como erróneo, si se admite la carga racionalizadora de la conjunción de supuestos liberales avanzados con los de la democracia republicanizante fundidos en aquel sexenio, que situó lo ocurrido lejos de los parámetros románticos. Ambos criterios poseen predicamentos a su favor. Sin embargo, no siendo éste el lugar adecuado de un debate valorativo sobre la cuestión, sí lo es para distinguir que, con el respaldo casi unánime a la proclama de Topete del 18 de septiembre de 1868 -demandando "orden", "sufragio universal", "soberanía nacional" y "regeneración social y política"- se pulsaron unas fuerzas capaces de atraer a los desprovistos de derechos políticos y sociales ("clases medias" y obreras) a la creencia idealista (romántica) de que era factible un giro radical en el rumbo de los asuntos públicos; masas que cobraron protagonismo por conducto de la ilusión en el ejercicio político y en la mejora de su nivel de vida; masas que imprimieron un sello al período, ávidas de satisfacción social por sus muchos desengaños, y que pronto se quebrarían en el divorcio entre sectores burgueses y populares. De eso no hay duda, como tampoco en que el de 1868-74 significó otro capítulo de la España burguesa, cuyo desenlace, en el afán por una "revolución auténtica", se tradujo en el despido transitorio de la "oligarquía" de los círculos del poder

Desde esta perspectiva, conviene saber que Sevilla se sumó de inmediato a la insurrección de Topete, Serrano y Prim y que, en medio de una idílica fraternidad Ejército-pueblo sin precedentes, conoció la noticia del derrocamiento de Isabel II y cómo en la capital se creaba una séptima Junta de Gobierno con hombres nuevos, en representación de las diversas facciones políticas comprometidas (Antonio Arístegui, Federico Rubio, Antonio Machado y Núñez, Manuel Pastor y Landero, Manuel de la Puente y Pellón, Federico de Castro, etc.). Ciertemente, otra generación de políticos posicionada en la "izquierda burguesa", de aguda división en su seno, a la que al mes los obreros en paro increparon al grito de *¡pan y trabajo!* De hecho, lo más llamativo de esa Sevilla -en sus calles se coreó la legalización

del sufragio universal- estuvo en la victoria de la candidatura republicana en los comicios municipales y en las elecciones a Cortes de 1869 y en el rechazo de que fue objeto la Constitución monárquica promulgada entonces; una repulsa exteriorizada con tan frenético alboroto que el capitán general Mackenna sustituyó tajantemente al Ayuntamiento del alcalde republicano Fernando Pons por el del monárquico Antonio Arístegui, el denominado Ayuntamiento *cañón*. Resulta obvio que en aquella Sevilla las consignas de 1868 habían disparado unas energías -las republicanas, de sólido impacto en las capas humildes de la población- dispuestas a imponerse a las demás, como se observó en las elecciones municipales de 1870, anuladas también por Mackenna y un segundo Ayuntamiento *cañón*. Su vigor lo demostraron con el ascenso a la alcaldía de Laureano Rodríguez de las Conchas y con su ausencia en la consulta a las urnas de 1871, que posibilitó al demócrata Manuel de la Puente y Pellón ser alcalde en 1872. En sí, unos ribetes muy particulares los de la Sevilla de Amadeo I, cuyos cuadros políticos inclinados hacia la moderación se manifestaron débiles ante la presión de las masas en la calle, animadas por republicanos radicales y deseosas de recibir los beneficios de las promesas de 1868. Esto explica el asalto contra el Ayuntamiento de 1872, la anulación otra vez de las elecciones municipales de aquel verano y la confusión que llevó al alcalde Romualdo Férnandez Luque a la aceptación de la República (feb. 1873). Todo, en medio de un fragor inusitado e imparable, eje de varios episodios extremos: el acuerdo consistorial de adquirir 6.000 carabinas para los "voluntarios" de la República; la elevación a la alcaldía de Pedro Ramón Balboa; la proclamación de la República Federal; la toma de la ciudad por los milicianos equipados con las armas de la asaltada Maestranza de Artillería; y el ejercicio de una octava Junta Revolucionaria de Gobierno obediente a los líderes populares Miguel Mingorance y Juan Carreró. Más aún, el establecimiento del Cantón Andaluz, con un Comité de Salud Pública presidido por Balboa y rector de la vida local durante diecisiete días (jul.1873). Esta sería la Sevilla cantonal, la militarizada por los seguidores de Juan Carreró, la que opuso dura aunque inútil resistencia al general Pavía, en jornadas de guerra en las que los ideales de los republicanos "intransigentes" y los de los "internacionalistas" obreros -los "petroleros"- firmaron efímera y fatal unión[11].

He aquí, quizá, el testimonio postrero del *romanticismo* político de la Sevilla que quiso llevar a cabo, en sus últimas consecuencias, la *libertad liberal*. La paz, con duras medidas, la impuso Pavía, sentenciando el "orden" y la sumisión a Madrid. Bajo su escudo regresaron a la escena política las burguesías "moderadas", con la lección en su memoria de los "excesos" republicanos; la de la Sevilla de los núcleos liberal-conservadores de 1874, que izó la bandera de la Restauración borbónica en 1875 a los dictados de Cánovas del Castilla; la que antepuso lo "razonable" a lo temperamental, la *posromántica.*

* * *

Con las referencias descritas en los párrafos precedentes se cierra esta aproximación histórica a la Sevilla enclavada en las décadas centrales del siglo XIX. Los principales rasgos de su evolución socio-política quedan expuestos aquí, por tanto, a modo de denso resumen. De otros, como los de sus manifestaciones religiosas, de recreo o folklóricas no se ha hablado por la sencilla causa de que su tratamiento desbordaría el tope de tan breves páginas. De cualquier manera, combinando el dato con el análisis, la fórmula metodológica asumida al comienzo -desarrollar una gran inducción- se ha cumplido, con modestia y rigor. La conclusión, que en Sevilla el *romanticismo*, como visión imaginativa de la *historia* y de *lo*

real, se dio a través de un *estilo de vida* cuyas huellas se prodigaron en diversos planos (las
reformas urbanas, las conductas sociales y las actitudes políticas); ss decir, en una múltiple interconexión de parcelas y de intereses -"conservadores" o "revolucionarios"- y mediante el hilo conductor de fuerzas burguesas -moderadas o extremistas-, que se dejaron sentir sobre el ritmo ciudadano, fuera, pero no al margen, de lo estético y literario. Vendría a ser, en fin, la Sevilla que, bajo los efectos de lo más cotidiano, novedoso, tradicional u osado, alimentó su yo particular hasta el límite de producir asombro dentro y lejos de su recinto, y de apropiarse del paradigma de lo *andaluz*. La Sevilla de Manuel Cortina, Manuel López Cepero, Ignacio Vázquez, José María Ibarra, Juan José García de Vinuesa, Miguel Mingorance o Juan Carreró. La de Antonio María Esquivel, Manuel Cabral Bejarano, José María Romero, los Bécquer, Gabriel García Tassara, Alberto Lista, José Velázquez y Sánchez, Juan José Bueno...

N O T A S

1. Sobre la cuestión, véase Alberto González Troyano, "Los viajeros románticos y la seducción Polimórfica de Andalucía", *Separata*, núm. 1 (1978-79), págs. 5-8; y Félix de Azúa, "El mito de la Andalucía romántica",*Separata*, núms. 5-6 (1981), págs. 28-33.

2.Testimonios de la calificación "romántica" de Sevilla pueden encontrarse en A.A.VV., *Iconografía de Sevilla.1790-1868*, Madrid, Eds. El Viso, 1991; y Luis Quesada, *La vida cotidiana en la pintura andaluza, Sevilla,*FOCUS, 1992, págs. 85-160.

3. Vid. Miguel Artola, *La burguesía revolucionaria*, Tomo V de *Historia de España*, Madrid, Alfaguara, 1973; José María Jover, *La era isabelina y el sexenio democrático (1834-1874),* Tomo XXXIV de la *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal, Madrid, 1981; A.A.VV., *La España Liberal y Romántica*, Tomo XIV de la *Historia de Espáña y América*, Madrid, Rialp, 1983; y A.A.VV., *España.Siglo XX*, Madrid, Actas, 1991.

4. Vid. Alfonso Braojos, *Don José Manuel de Arjona, Asistente de Sevilla. 1825-1833,* Sevilla, Ayuntamiento, 1976.

5. Sobre la Sevilla del siglo XIX, véanse José Manuel Cuenca Toribio, *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Sevilla, Universidad, 1976 (3º) y "La Sevilla del XIX", en AA.VV., *Historia de Sevilla,* Sevilla, Universidad, 1992, págs. 415-450; Alfonso Braojos, María Parias y Leandro Álvarez, *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XX (1868-1950),* Tomo I, Sevilla, Universidad, 1990; Antonio Miguel Bernal Rodríguez, *Una Sevilla provinciana: ciudad y economía (s. XIX)*, en *Historia de Sevilla*, vol. II, Sevilla, C.M.I.D.E., 1991; y Alfonso Braojos Garrido, *La Sevilla contemporánea. Discusión y análisis de un proceso histórico*, en *Historia de Sevilla*, Vol. III, Sevilla, C.M.I.D.E., 1992, y "La Sevilla contemporánea. Pautas, licencias y ensalmos de una historia (1850-1992)", en AA.VV., *El Monte y Sevilla. 150 años. 1842-1992*, Sevilla, Fundación El Monte, 1992. Como fuentes básicas, J. Montoto Vigil, *Guía de Sevilla*, Sevilla, Imp. de C. Santigosa, 1851, y Manuel Gómez Zarzuela, *Guía de Sevilla y su provincia,* Sevilla, Imp. de "La Andalucía", 1865-1874 (ediciones anuales).

6. Vid. Antonio González Gordón, *Vivienda y ciudad. Sevilla 1849-1929*, Sevilla, Ayuntamiento, 1985, y J. M. Suárez Garmendia, *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX,* Sevilla , Diputación, 1986.

7. Alfonso Braojos Garrido, *Don José Manuel de Arjona ...*, págs. 123-130 y 451-480. También, María José Álvarez Pantoja, "Nathan Wetherell, un industrial inglés en la Sevilla del Antiguo Régimen", *Moneda y Crédito*, núm.143 (1977) págs. 133-186, e "Inversiones industriales sevillanas: la fábrica algodonera de Tablada (1832-1842)", en *Actas del Segundo Coloquio de Metodología Histórica Aplicada,* Santiago de Compostela, Colegio de Notarios y Universidad de Santiago, 1984, págs. 347-361.

8. Manuel Gómez Zarzuela, *Guía de Sevilla y su provincia*, pág. 180. En cuanto al tema, Alfonso Lazo Díaz, *La desamortización eclesiástica en Sevilla (1835-1845)*, Sevilla, Diputación, 1970; y María Parias, "Estudios de economía sevillana en la época de expansión (1826-1857). Análisis de la contabilidad agraria de la casa marquesal de la Motilla", *Archivo Hispalense,* núms. 193-194 (1981), págs. 151-165, "Aproximación a la tipología del propietario agrícola andaluz en el siglo XIX. Ocho casos de inversión sevillana", *Revista de Estudios Andaluces*, núm. 10 (1988), págs.137-176 y *El mercado de la tierra sevillana en el siglo XIX,* Sevilla, Diputación-Universidad, 1989.

9. Vid. María Parias, "El intento de creación de un Banco de Crédito Agrícola en la provincia de Sevilla (1840-1880)", *Revista de Estudios Regionales,* núm. 21 (1988), págs. 137-158.
10. Vid. José Domínguez León, "Las finanzas y la crisis de 1868 en Sevilla.Una aproximación estructural", en *Actas del III Coloquio de Historia de Andalucía. Historia Contemporánea*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, págs.133-138 y "Localismo y desarrollo económico. El caso de Sevilla a mediados del siglo XIX", en *Actas del II Congreso sobre el Andalucismo Histórico,* Sevilla, Fundación Blas Infante, 1987, págs. 345-357.
11. Para la política sevillana del siglo XIX son obras fundamentales José Velázquez y Sánchez, *Anales de Sevilla desde 1800 a 1850,* Sevilla, Hijos de Fe, 1872; y Joaquín Guichot y Parody, *Historia de la ciudad de Sevilla,* Tomos IV y V, Sevilla, Imp. de J.M. Ariza, 1882 y 1885, e *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta ciudad de Sevilla,* Tomo V, Sevilla, Tip. "El Mercantil sevillano", 1903. Como estudios más recientes, Carlos Martínez Shaw, "El Cantón Sevillano", *Archivo Hispalense,* núm. 170 (1972), págs. 1-82; José Manuel Cuenca Toribio, *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen* y "La Sevilla del XIX", en *Historia de Sevilla*; Eloy Arias Castañón, *Republicanismo federal y vida política en Sevilla. 1868-1874,* (Tesis inédita de Licenciatura), Univ. de Sevilla, 1986; Alfonso Braojos, María Parias y Leandro Álvarez, *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XX (1868-1950),* Tomo I; y Alfonso Braojos Garrido, "El Ayuntamiento de Sevilla en los siglos XIX y XX", en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y patrimonio*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, págs. 58-89.

El Gnomo **2 (1993)**

PINTURA Y SOCIEDAD EN LA SEVILLA ROMÁNTICA

Enrique Valdivieso

Viene señalándose de manera convencional, pero eficaz, que el periodo romántico en el ámbito de la cultura hispana se desarrolla a lo largo del reinado de Isabel II (1833-1868). Previamente, el acontecer del romanticismo había estado precedido desde finales del siglo XVIII del neoclasicismo, periodo artístico que al menos en Sevilla fue escasamente fecundo, tal y como hasta ahora se ha podido constatar. En la escuela pictórica sevillana del periodo neoclásico, se advierte una notoria decadencia reflejo de un claro estancamiento económico y de una escasa actividad cultural.

El siglo XIX comenzó con malos augurios para Sevilla, pues justamente en 1800 una grave epidemia de peste asoló la ciudad causando una gran mortandad a la población, teniéndose constancia de que afectó a numerosos jóvenes que en dicho año figuraban como estudiantes en la Real Escuela de Bellas Artes de la ciudad. Después, la guerra de 1808 que enfrentó a España contra Francia supuso una inevitable interrupción de la creatividad artística, y también cuando la ciudad fue ocupada en 1810 por las tropas francesas sufrió una brutal depredación de su tesoro artístico, sobre todo el pictórico. A partir de 1812, cuando acabó la guerra de la Independencia, volvió a reanudarse la actividad artística aunque ciertamente con poca pujanza y escasez de pretensiones creativas.

En el periodo neoclásico hubo en el terreno pictórico una excesiva admiración por Murillo, cuyas obras se copiaban con gran fidelidad por los artistas sevillanos, aspecto que empobreció aún más la calidad artística local y como consecuencia sólo alcanzó logros modestos y escasamente sugestivos.

El triunfo del romanticismo

Coincidiendo con los inicios del reinado de Isabel II se puede constatar la aparición de unas formas de vida y cultura que se corresponden con nuevas facetas de expresión en el contexto del ámbito artístico. Desaparecido el poder de la Iglesia a raíz de la Desamortización de Mendizábal, se advierte el desarrollo progresivo de una mentalidad laica que motivó diferentes formas de pensamiento. Al mismo tiempo apareció una nueva burguesía, sobre

todo a raíz de la adquisición de las tierras que antes fueron de la Iglesia y que ahora pasaron a manos de particulares. Al tiempo que estos burgueses adquieren condición de terratenientes se advierte que comenzaron a invertir sus capitales en una incipiente actividad industrial.

Con respecto a la pintura, este cambio de mentalidad en las clases sociales preeminentes, originó una clara mutación de las formas artísticas. La Iglesia, que venía siendo la principal cliente de los pintores, desapareció casi por completo del panorama social, para ser la burguesía la principal fuente de demanda de obras de arte en su mayor parte destinadas al ornato de las mansiones que en gran número se construyeron en Sevilla en estos años, o a los palacios que también por estas fechas se reacomodaron como domicilios de esta nueva clase social.

Tipologías pictóricas

Hemos señalado ya que la Desamortización puso fin a la hegemonia de la Iglesia en cuanto a ser la principal cliente de los pintores. Ante esta situación los artistas orientaron instintivamente su producción hacia el gusto de la burguesía. Por ello la pintura se dirigió hacia la creación de obras de carácter profano, cuyo formato, de proporciones reducidas, se acomoda a la tipología de las mansiones burguesas, mucho más pequeñas en extensión y volumen que los antiguos palacios. Con estas directrices comenzó a aparecer una pintura inspirada en los aspectos más atractivos de la vida cotidiana, protagonizada por gentes de condición popular. Es la pintura que se llamó entonces "costumbrista", que se realizó en abundancia al lado de paisajes que describían el interior de la ciudad o su entorno rural. También se advierte una resurección del retrato, modalidad pictórica que vino a satisfacer los deseos de perpetuar su imagen por parte de una burguesía autocomplacida por su protagonismo social.

En la creación del tema costumbrista tuvieron una especial relevancia los viajeros extranjeros, que, cautivados por la belleza de la ciudad, gustaban de llevarse pequeñas pinturas en las que aparecían vistas urbanas y escenas populares que en principio se plasmaron en litografías y que inmediatamente se comenzaron a pintar en cuadros de pequeño formato que por su baratura tenían una fácil venta. A esta modalidad se dedicó en su juventud el pintor José Domínguez Bécquer, quien junto con su primo Joaquín como colaborador, creó una pequeña industria que les llegó a proporcionar discretos beneficios. El primero de estos pintores llegó a tener incluso un agente en Cádiz, a quien enviaba con cierta periodicidad lotes de pinturas destinadas a ser exportadas a Inglaterra, donde se vendían con facilidad.

Al mismo tiempo que los viajeros, la burguesía sevillana comenzó a adquirir con complacencia pintura de coste relativamente barato en la que se reflejaban los valores locales, aunque éstos fueran de contenido completamente trivial puesto que gustaron de ver representados los principales monumentos de la ciudad junto con escenas ambientadas en tabernas, mesones, ferias y romerías. Al tiempo que burgueses de residencia urbana e inversores en actividades industriales, la mayor parte de ellos eran propietarios de grandes extensiones agrarias, y esta faceta de su actividad quisieron verla también plasmada en la pintura. Por ello se advierte la práctica masiva de una pintura de paisaje, en la que se exalta la belleza rural del entorno sevillano a veces un tanto idealizado como consecuencia del gusto romántico.

Un aspecto que sobresale a través de la contemplación general de este tipo de pinturas es el carácter intrascendente de su contenido, lo que motiva que en ellas no se pongan de

manifiesto los grandes problemas que padecía el estamento popular, como la pobreza y la ignorancia. Recorriendo la pintura costumbrista del romanticismo sevillano parece obtenerse como conclusión que en ella se nos describe un pueblo feliz y satisfecho con su existencia, lo que le lleva a manifestar sus sentimientos de forma invariable en alegres festejos protagonizados por el cante y el baile. Muy otra era la realidad que sin embargo los pintores se abstuvieron de plasmar.

La pintura como reflejo del espíritu burgués

Anteriormente hemos señalado que la burguesía sevillana reclamó la realización de temas pictóricos que venían a adecuarse a las características de los nuevos tiempos. Estos temas no son de absoluta invención en esta época, puesto que basta un recorrido por la historia de la pintura sevillana para advertir que en la ciudad se habían pintado en el pasado temas costumbristas, paisajes y retratos. Sin embargo en la época romántica se constanta que estos temas se adaptaron a la sociedad burguesa, de la que emanaron nuevas formas de vida. Si comenzamos mencionando sus distintas manifestaciones de expresión y principiamos por el pensamiento religioso advertiremos de inmediato que una fuerte corriente de laicismo invadió a la sociedad en este momento, especialmente a los varones, sobre los cuales recayó la exco,unión de la Iglesia en gran número por haber adquirido bienes eclesiásticos tras la Desamortización. La mujer, sin embargo, mantuvo su papel de esposa fiel y madre cristiana, llevando una vida discreta y hogareña, imbuida continuamente en prácticas piadosas.

En términos generales la Iglesia se plegó durante el romanticismo a servir los intereses de la burguesía utilizado los recursos económicos que ésta le proporcionaba. La presencia del ejercicio de prácticas devotas por la sociedad sevillana está bien constatada porque se representó en varias ocasiones, siendo frecuentes obras que la muestran en el interior una iglesia durante la celebracióbn de una misa, escuchando sermones o participando en todo tipo de procesiones y finalmente ejerciendo la práctica de la caridad.

A la hora de reflejar la devoción privada hay que constatar que en casi todas las casas románticas de importancia hubo una pequeña capilla u oratorio con pinturas de pequeño formato de asunto religioso, realizadas por pintores que generalmente seguían el estilo de Murillo, plasmando imágenes amables y dulces de expresión en las que está ausente todo el doliente dramatismo del barroco.

En otras modalidades pictóricas se refleja igualmente el espíritu de la burguesía local; así, en el aspecto costumbrista se advierte que las pinturas contienen una serie de estímulos que complacían a sus poseedores. Entre estos reclamos destaca principalmente la relación entre figuras de carácter popular con el ambiente arquitectónico local, como puede advertirse en la recreación de dos personajes característicos del ámbito sevillano, realizados por el pintor Antonio Cabral Bejarano (1798-1861). Estas pinturas, que pertenecen a una colección particular sevillana, muestran a un *Torero* cuya figura tiene lógicamente como fondo la Puerta Principal de la Plaza de la Maestranza y una *Cigarrera* cuya figura aparece respaldada por una de las garitas de vigilancia de la Fábrica de Tabacos. La vinculaciuón de los tipos populares con la arquitectura local fue una receta eficaz y atractiva en los años que señalan el periodo romántico en Sevilla, y así el mismo Antonio Cabral Bejarano realizó los prototipos varias veces repetidos que nos muestran a una *Pareja de majos bailando*; esta representación se plasma en dos pinturas separadas dedicadas a cada uno de estos personajes, figurando ambos en primer plano y en actitudes acompasadas. El majo tiene una vista de la ciudad con

el río al fondo y la Giralda emergiendo del caserío; la maja, por su parte, tiene también una vista al río con la Torre del Oro. Así, las dos construcciones más populares de la ciudad aparecen vinculadas a la actividad divertente más estimada en la ciudad, como es la danza.

Otros aspectos similares se advierten en pinturas características de esta época siempre con la intención de vincular a los personajes con el ambiente arquitectónico local. Ello vuelve a constatarse con el examen de una pareja de pinturas de Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879) que se encuentran en el Museo de La Habana. En ellas la figura juvenil masculina se encuentra en el interior de un figón o taberna que, por características arquitectónicas, sería perfectamente reconocido en aquella época. La figura femenina tiene como fondo un paño de las murallas de la ciudad, delante del cual hay un crucero. Abundando en este aspecto puede decirse que parecidas características se encuentran en las pinturas de José Roldán (1808-1881), donde, en unos *Pícaros jugando*, se representan al fondo las Murallas de la Macarena y el Hospital de las Cinco Llagas. Igualmente en otras pinturas de este mismo artista, como el *Vendedor de frutas* y el *Galanteo en la ventana* se recrean fondos arquitectónicos de carácter popular.

El algunos casos, el examen de las existencias pictóricas de esta época proporcionan excelentes testimonios de una ciudad que ya no existe por haber sido derribada. Sin embargo, en algunas ocasiones se advierten detalles arquitectónicos que por fortuna aún se conservan, detalles que han de ser considerados como reliquias de una ciudad que ha cambiado su fisonomía al compás de la marcha de los tiempos que han impuesto de forma inmisericorde la sustitución de lo nuevo por lo viejo.

El interés de este tipo de pinturas es muy grande porque incluso en aquellas que muestran una ambientación escasamente definida suelen aparecer aspectos que permiten reconocer el lugar donde están situadas. Este es el caso de una pareja de pinturas que representan *El escribano de portal* y *El zapatero de portal*, firmados en 1839 por José Bécquer (1805-1841), pertenecientes a una colección particular de Madrid. En la segunda de estas pinturas se advierte con cierta seguridad que la escena se desarrolla en los soportales que se encuentran frente a la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla, en la calle Alemanes, ya que al fondo de la pintura se reconoce el arco de herradura que tiene la mencionada puerta. La otra pintura muestra una ambientación arquitectónica que sugiere que la escena se desarrolla en los mismos soportales, los cuales son ciertamente uno de los escasos testimonios de la arquitectura porticada que caracterizaba las calles del centro de la ciudad.

Sin duda alguna, el monumento preferido por los románticos de cuantos alberga la ciudad de Sevilla es la Catedral, que se pintó preferentemente desde la perspectiva que ofrece la calle de Placentines, desde donde se obtiene una vista completa del ábside del templo con la Giralda. Otros edificios que se pintaron en esta época son la antigua Casa Lonja, actual Archivo de Indias, y el Alcázar. Los barrios con su arquitectura popular no fueron muy representados en este momento, y sólo algunos edificios singulares aparecen como pretexto escenográfico en representaciones como la *Salida de un bautizo*, de Manuel Cabral Bejarano (1837-1891), en la que figura tal y como puede verse actualmente la plaza de San Marcos con su iglesia en el centro. Este mismo artista, como pretexto de la descripción de distintas procesiones, utiliza la calle de Génova como fondo y escenario de otras pinturas.

Existió por lo tanto en el romanticismo pictórico sevillano un entusiasmo por la descripción de la ciudad tanto vista desde el interior de su casco urbano como contemplada en sus alrededores y desde lejos. Este último aspecto fue cultivado esencialmente por manuel Barrón (1814-1884), cuyas vistas exteriores buscan generalmente la descripción de la ciudad desde el río, captando perspectivas de diferente profundidad y lejanía. Por ello se conservan

pinturas de este artista que nos muestran descripciones de Sevilla desde el punto de vista más alejado que es San Juan de Aznalfarache. Otras más próximas están tomadas desde el paseo de las Delicias, o desde los Remedios, frente a la Torre del Oro; también es pintura importante, por su novedad, la Vista de la ciudad desde el entonces recién estrenado puente de Isabel II, pintura esta última que pertenece al Patrimonio Nacional del Estado.

Entre las descripciones de la ciudad tomada desde lejos destaca en esta época la Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo, realizada por Joaquín Domínguez Bécquer, en la que aparece a lo lejos el perfil de la ciudad. La Cruz del Campo, hoy asfixiada por grandes y antiestéticos edificios residenciales que la rodean, fue un lugar de moda durante el Romanticismo, puesto que en torno al templete con la cruz había una explanada donde estaban instaladas varias ventas y mesones muy frecuentados por ser lugar por donde discurría el camino de entrada y salida de la ciudad.

Otras amplias vistas de Sevilla aparecen en las representaciones de la Feria, pintadas a raíz de su creación en 1846, cuando arraigó en ella la asistencia de todas las clases sociales de la ciudad. La obra más importante con este tema la realizó el pintor Andrés Cortés por encargo del Ayuntamiento para ser obsequiada al fundador de dicha feria, D.José María de Ybarra. Se realizó en 1852 y, aparte de describir una multitud de tratantes, pastores, caballistas y curiosos, aparece al fondo un dilatado perfil urbano en el que puede identificarse de izquierda a derecha el Palacio de San Telmo, la Fábrica de Tabacos, la Puerta Nueva de San fernando, la Catedral con la Giralda y numerosas torres y espadañas. Esta pintura pertenece actualmente a la firma Ybarra, conociéndose de ella dos versiones, una en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y otra en el Ayuntamiento de Sevilla. No sólo fue Cortés el pintor de la Feria, sino que se conocen otras representaciones debidas a los pinceles de Manuel Rodríguez de Gusmán y de Joaquín Domínguez Bécquer.

La vista de la ciudad en lejanía es un tema recurrente en los paisajes del Romanticismo, obedeciendo su presencia al sentimiento contemporáneo de exaltación de los valores locales y al interés por constatar el concepto de autosatisfacción de la burguesía por vivir en una ciudad de gran atractivo urbano, en el que eran propietarios de lujosas mansiones y también de silatadas posesiones agrícolas en sus alrededores. Por ello existe una larga serie de pinturas en las que se representan aldeanos, caballistas, caleseros, caminantes y mercaderes que se aproximan a la ciudad por los distintos caminos que a ella se dirigen. En casi todas estas pinturas es posible percibir sentimientos poéticos que exaltan la apacibilidad y belleza que emana del mundo rural que rodea a la ciudad.

La calle como escenario de acontecimientos públicos

A lo largo del año, la vida de la ciudad ofrecía la reiteración fija de una serie de acontecimientos de contenido religioso pero de proyección pública que gozaban de una especial predilección por parte de los ciudadanos. El gran evento anual que tenía como escenario fundamental la calle era sin duda la Semana Santa. Las procesiones que entonces recorrían la ciudad atraían a propios y extraños tanto por su trascendencia religiosa como por su valor estético, advirtiéndose a través de las pinturas que las representan una participación de público muy moderada, lejana de la masificación que padece en nuetros días.

Los primeros artistas que plasmaron temas de la Semana Santa fueron extranjeros, a través de planchas litográficas y en fechas anteriores a 1840. También fue un extranjero, el francés Alfred Dehodencq, quien en 1851 realizó el primer lienzo conocido con tema de procesiones. Poco después, en 1853, Joaquín Domínguez Bécquer firmó el *Desfile de la*

cofradía de Jesús de la Pasión por la Plaza de San Francisco, y en 1862 Manuel Cabral Bejarano ejecutó *La procesión del Viernes Santo en Sevilla*. Con respecto a esta última pintura es interesante advertir cómo en ella se describe a multitud de personajes en los balcones y en la calle, observándose que casi todos ellos pertenecen a la burguesía sevillana y, sobre todo, que muchos de estos personajes son retratos de familiares y amigos del pintor.

El segundo gran acontecimiento anual de carácter religioso en Sevilla es la Procesión del Corpus Christi, la cual fue objeto de una admirable pintura que actualmente se conserva en el Casón del Buen Retiro de Madrid, obra de Manuel Cabral Bejarano en 1857. El escenario escogido es la calle de Génova frente a las puertas de la Catedral, de donde sale la custodia de Juan de Arfe en dirección a la Plaza de San Francisco. En la pintura se advierte la fisonomía que antiguamente tuvo la acera izquierda de la calle, de la que nada queda en nuestros días excepto el antiguo arco gótico del colegio de San Miguel. Especial interés muestra el amplio repertorio de personajes que el pintor ha incluido como espectadores de la procesión y como participantes en la misma; entre ellos aparecen clérigos, los seises, una banda de música, un escuadrón de caballería y numeroso público entre el cual se encuentra el autorretrato del propio pintor, el de su padre D.Antonio Cabral, y el de los Duques de Montpensier, estos últimos en compañía de su hija María Isabel, saliendo por la puerta de la Catedral.

El retrato burgués

Fue el retrato una de las modalidades pictóricas más requeridas por la clientela en la Sevilla romántica. La nueva y acaudalada burguesía quiso ver reflejada su prepoderancia, resucitando una modalidad pictórica que en tiempos pasados había estado reservada principalmente a la aristocracia y a la realeza. Ciertamente esta burguesía, con el paso del tiempo, adquirió en su mayoría alcurnia y rango nobiliario, unas veces por emparentar con la aristocracia local y otras merced a la concesión de títulos otorgados por Isabel II. En estos retratos es frecuente que las efigies del matrimonio burgués se representen en cuadros separados mostrando actitudes físicas que se corresponden mutuamente. También es frecuente la aparición de numerosos retratos infantiles que por su gracia y amabilidad expresiva son siempre más atractivos que los de los adultos.

En el ámbito del retrato sevillano del priodo romántico hay que señalar especialmente a José María Romero, quien supo otorgar a sus modelos un sentimiento de época perfectamente definible, al tiempo que configuró atractivas presencias físicas que se realzan con el espléndido mobiliario y el ajuar que les rodea. Ejemplo eficaz de estas concepciones pictóricas son los retratos que realizó de *D.José María de Ybarra* y de su esposa *Dña. María Dolores González*. El primero aparece digno y concentrado, rodeado de numerosos símbolos que le acreditan como brillante hombre de negocios, teniendo al fondo un ventanal abierto a la ciudad donde se advierte la torre de la Giralda. Su esposa, con semblante melancólico y elegante presencia, tiene también detrás una ventana tras la que se advierte un templo realizado con arquitectura gótica, que es quizás la Catedral, alusivo a su dedicación a las prácticas de la piedad y devoción tal y como corresponde a una digna dama de la alta sociedad local.

Otros modelos de retrato romántico nos muestran a la sociedad burguesa y nobiliaria sevillana, efigiados a caballo, siendo éstas representaciones de gran interés. En efecto, en estos retratos ecuestres, se nos muestran vinculados a sus posesiones agrarias, en el entorno de la ciudad. Aparecen vestidos con traje campero, con una presencia que trata de identificarse física y anímicamente con el medio rural. El ejemplo más determinante de este

tipo de pintura es la representación de *El Conde del Aguila y el Marqués de la Motilla a caballo*, obra que conservan los herederos del último título citado. En ella ambos personajes muestran una presencia "castiza" que sin embargo no disimula su condición aristocrática, y tienen como fondo un amplio paisaje en el que se adivina a lo lejos el perfil de la ciudad.

Del salón burgués a la venta popular

Ya hemos mencionado al hablar del retrato que el interior burgués estaba dotado de un magnífico mobiliario y un costoso ajuar doméstico. Estos salones burgueses reservados a la vida privada se abrían en circunstancias excepcionales con motivo de la celebración de alguna festividad. En estas ocasiones se contrataba a un grupo de cantaores, guitarristas y bailaoras que animaban una reunión a la cual asistían el dueño de la casa y sus amigos, siempre elegantes caballeros, habiendo de constatarse la ausencia por completo de las damas de la casa, ya que estos saraos no se consideraban dignos para la condición femenina. Estas características pueden aprecierse en el *Baile en un interior burgués*, pintado por Manuel Cabral Bejarano en 1854 y en otro similar, sin fecha, de José María Romero, advirtiéndose en este último que en la juerga participan un caballero y un militar, y que sus intenciones van más allá de la pura contemplación del espectáculo a tenor de los gestos y actitudes que mutuamente se intercambian las "artistas" y los espectadores; resulta curioso observar que este ambiente de intenciones lascivas esté presidido sin embargo por la pintura de imágenes devotas que cuelgan de las paredes. Esta obra hace pareja con un *Interior de un salón* que en este caso no es burgués sino de uso público; se trata de una escena galante que acontece en un burdel donde cuatro alegres pupilas charlan entre sí al tiempo que fuman puros, mientras que otra galantea con un militar a través de una ventana; al fondo de la sala se divisa una alcoba donde aparece la figura de otro militar abrazando a una joven, detalle que no deja ninguna duda sobre la índole del asunto representado.

Manuel Cabral Bejarano. *Escena de baile en un interior*. Sevilla. Col. Particular

El interior de la casa popular raramente aparece descrito en la pintura romántica sevillana; su evidente humildad y la vida modesta de sus habitantes podría haberse interpretado entonces como un testimonio de la desigualdad social, aspecto que habría molestado a la clientela burguesa. En todo caso, cuando se describe una vivienda de carácter popular, se otorga a la escena un tono castizo con guapas mozas que se asoman a una ventana y con la presencia también de algún mozo, siempre con la guitarra cerca, como puede advertirse en *El balcón*, de Manuel Cabral Bejarano, obra realizada en 1856.

El contraste entre los ambientes domésticos de carácter popular y burgués que existía en Sevilla puede ser constatado a través de dos escenas realizadas por Joaquín Domínguez Bécquer en 1865, denominadas ambas con el título común de *La lectura del "Padre Cobos"*, revista satírica muy popular en Sevilla a mediados del siglo XIX. En ambas pinturas el artista trata de captar la hilaridad que la lectura de la citada revista produce por igual a pobres que a ricos; por ello la primera escena está ambientada en una humilde cocina donde un grupo familiar manifiesta su regocijo ante la lectura de un relato, mientras que la segunda se desarrolla en un elegante salón donde varias damas y caballeros muestran igualmente expresiones jubilosas y divertidas a consecuencia de la amenidad del texto.

El patio y la venta son lugares recurrentes en la pintura sevillana de esta época. Lógicamente estos lugares, abiertos y de acceso directo, eran propios para la concentración de gente joven y alegre, dispuesta a la diversión, traducida siempre en sesiones de cante y baile animadas por el vino. Este tipo de pinturas fue creado con gran acierto y en fecha temprana por Joaquín Domínguez Bécquer, quien ya en 1834 firmaba un *Baile de gitanos*, que se conserva en el Palacio de Aranjuez; la escena acontece en un patio desvencijado donde un corro de jóvenes jalea a las bailaoras que ensamblan su danza al son de las palmas y de las guitarras. En la amplia nómina de pinturas con este contenido destaca la que en 1848 realizó el mismo pintor para el Duque de Montpensier, con el título de *Una bolera bailando el vito*, donde en el interior del patio de una venta los espectadores eufóricos por el vino rodean a la bella bailadora que, descalza, se mueve con galano contoneo.

Otras escenas populares que tienen lugar en patios de ventas y mesones muestran cómo generalmente las mujeres bailaban solas o entre ellas, y que si en alguna ocasión participaba en la danza un varón, éste era de condición popular, puesto que los caballeros jamás accedían a bailar. Aparte del baile, el juego es otro tema común dentro de las escenas populares, en las que participan bandoleros, gitanos y tipos populares de distinta índole.

Eduardo Cano. *Interior romántico*. Sevilla. Col. Particular.

El Gnomo **2 (1993)**

BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE SEVILLA ROMÁNTICA

Marta Palenque

La bibliografía que se incluye a continuación no es exhaustiva; tampoco se limita, salvo en lo referente al apartado de Historia, a lo indicado en los distintos artículos que forman el dossier sobre la Sevilla romántica. La selección ofrecida pretende sólo recoger información precisa y al día respecto de los temas tratados en el mismo.

En cuanto a las fichas de la sección de Literatura, es conveniente decir que no se entra en la recensión de los manuales de Historia Literaria general o de la época, algunos tan sugerentes para el tema tratado como la *Historia del movimiento romántico español,* de E.A. Peers (Madrid, Gredos, 1973, dos tomos) o los *Cincuenta años de poesía española (1850-1900),* de José María de Cossío (Madrid, Espasa-Calpe, 1960, dos tomos). Se excluyen, también, referencias alusivas a Gustavo Adolfo Bécquer (vid. la sección bibliográfica de *El Gnomo*, núm. 1).

En esta relación se dan la mano documentos que pueden ser ya considerados clásicos con otros de muy reciente edición. No se pueden dejar de mencionar los primeros (por ejemplo, los de Manuel Chaves, Manuel Gómez Zarzuela, Félix González de León, José Velázquez y Sánchez, etc.) porque siguen siendo hoy fuentes básicas para la comprensión del siglo XIX hispalense. Excepto en estos casos, se ha primado la cita de los estudios que han visto la luz en los últimos años, todos de abundante aparato crítico.

0. DICCIONARIOS Y BIBLIOGRAFÍA

I. *Pintura*

CASCALES Y MUÑOZ, J., *Sevilla intelectual. Sus escritores y artistas contemporáneos*, Madrid, Libr. de Victoriano Suárez, 1896.
CUENCA BENET, F., *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, Imp. y Papelería de Rambla, 1923.

II. *Literatura*

CUENCA BENET, F., *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, La Habana, Tipografía Moderna de Alfredo Dorrbecker, 1921-1925, 2 vols.
MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Gironés, 1922 (hay edición facsímil en Sevilla, Padilla Libros, 1991, 2 tomos).

III. *Literatura de viajes*

FARINELLI, Arturo, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920.
FOULCHÉ-DELBOSC, R., *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal,* Amsterdam, Meridian Publishing Co., 1969.

IV. *Prensa*

BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, "La prensa de Andalucía Occidental en la Hemeroteca Municipal de Madrid", en AA.VV., *Actas del III Coloquio de Historia de Andalucía*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1983, págs. 245-253.
_____ y Manuel TORIBIO MATÍAS, *Guía de la Hemeroteca. Volumen I. Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 1990 (2ª).

1. HISTORIA[1]

I. *Fuentes*

GÓMEZ ZARZUELA, Manuel, *Guía de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Imp. de "La Andalucía", 1865-1874.
MONTOTO VIGIL, J., *Guía de Sevilla* , Sevilla, Imp. de C. Santigosa, 1851.

II. *Obras generales*

BERNAL RODRÍGUEZ, Antonio Miguel, *Historia de Sevilla,* Volumen II. *Una Sevilla provinciana: ciudad y economía (s. XIX)*, Sevilla, C.M.I.D.E., 1991.
BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Historia de Sevilla,* Volumen III. *La Sevilla contemporánea. Discusión y análisis de un proceso histórico,* Sevilla, C.M.I.D.E., 1992.
_____, "La Sevilla contemporánea. Pautas, licencias y ensalmos de una historia (1850-1992)", en AA.VV., *El Monte y Sevilla. 150 años,* 1842-1992, Sevilla, Fundación El Monte, 1992, s.p.

1. Este apartado incluye únicamente la bibliografía citada en el art. de Alfonso Braojos, "La Sevilla romántica. Aproximación histórica a sus rasgos sociales y políticos".

BRAOJOS, Alfonso, María PARIAS y Leandro ÁLVAREZ, *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XX (1868-1950)*, Tomo I, Sevilla, Universidad, 1990.
CUENCA TORIBIO, José Manuel, *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen,* Sevilla, Universidad, 1976 (3ª).
_____, "La Sevilla del XIX", en AA.VV., *Historia de Sevilla,* Sevilla, Universidad, 1992, págs. 415-450.

III. *Política*
ARIAS CASTAÑÓN, Eloy, *Republicanismo federal y vida política en Sevilla. 1868-1874* (Tesis inédita de Licenciatura), Universidad de Sevilla, 1986.
BRAOJOS GARRIDO, Alfonso, *Don Manuel María de Arjona, Asistente de Sevilla. 1825-1833*, Sevilla, Ayuntamiento, 1976.
_____, "El Ayuntamiento de Sevilla en los siglos XIX y XX", en AA.VV., *Ayuntamien*to *de Sevilla. Historia y patrimonio,* Sevilla, Guadalquivir, 1992, págs. 58-89.
GUICHOT Y PARODY, Joaquín, *Historia de la ciudad de Sevilla*, Tomos Iv y V, Sevilla, Imp. de J.M. Ariza, 1882 y 1885.
_____, *Historia del Excmo. Ayuntamiento de la Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta ciudad de Sevilla*, Tomo IV, Sevilla, Imp. "El Mercantil Sevillano", 1903.
MARTÍNEZ SHAW, Carlos, "El Cantón sevillano", *Archivo Hispalense*, núm. 170 (1972), págs. 1-82.
VELAZQUEZ Y SANCHEZ, José, *Anales de Sevilla desde 1800 a 1850*, Sevilla, Hijos de Fe, 1872.

IV. *Economía*
ALVAREZ PANTOJA, María José, "Nathan Wetherell, un industrial inglés en la Sevilla del Antiguo Régimen", *Moneda y Crédito*, 143 (1977), págs. 133-186.
_____, "Inversiones industriales sevillanas: la fábrica algodonera de Tablada (1832-1842)", en AA.VV., *Actas del Segundo Coloquio de Metodología Histórica Aplicada,* Santiago de Compostela, Colegio de Notarios y Universidad de Santiago, 1984, págs. 347-361.
DOMÍNGUEZ LEÓN, José, "Las finanzas y la crisis de 1868 en Sevilla. Una aproximación estructural", en AA.VV., *Actas del III Coloquio de Historia de Andalucía. Historia Contemporánea*, Tomo III, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985,págs. 133-138.
_____, "Localismo y desarrollo económico. El caso de Sevilla a mediados del siglo XIX", en AA.VV., *Actas del II Congreso sobre el Andalucismo Histórico,* Sevilla, Fundación "Blas Infante", 1987, págs. 345-357.
LAZO DÍAZ, Alfonso, *La desamortización eclesiástica en Sevilla (1835-1845),* Sevilla, Diputación, 1970.
PARIAS, María, "Estudios de economía sevillana en la época de expansión (1826-1857). Análisis de la contabilidad agraria de la casa marquesal de la Motilla", *Archivo Hispalense*, núms. 193-194 (1981), págs. 151-165.
_____, "Aproximación a la tipología del propietario agrícola andaluz en el siglo XIX. Ocho casos de inversión sevillana", *Revista de Estudios Andaluces*, núm. 10 (1988), págs. 137-176.
_____, "El intento de creación de un Banco de Crédito Agrícola en la provincia de Sevilla (1840-1880)", *Revista de Estudios Regionales,* núm. 21 (1988), págs. 137-158.

_____, *El mercado de la tierra sevillana en el siglo XIX,* Sevilla, Diputación-Universidad, 1989.

V. *Urbanismo*
GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio, *Vivienda y ciudad. Sevilla 1849-1929*, Sevilla, Ayuntamiento, 1985.
SUÁREZ GARMENDIA, J.M., *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX,* Sevilla, Diputación, 1986.

2.LITERATURA

I. *Generales y sobre autores concretos*
AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Don Manuel María del Mármol y la restauración de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1820", discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1965, págs. 7-40.
_____, "La literatura sevillana entre los siglos XVIII y XIX", en *Temas sevillanos (Primera serie)*, Sevilla, Universidad, 1992 (2ª), págs. 231-249.
BONNEVILLE, Henry, "La poesía de Sevilla en el Siglo de Oro", *Archivo Hispalense*, núm. 169 (1972), págs. 79-112.
CANALEJAS, Francisco de Paula, "Del estado actual de la poesía lírica en España", en *La poesía moderna,* Madrid, Imp. de la Revista de Legislación, 1877, págs. 99-133 [incluye datos relativos a la llamada escuela sevillana del XIX].
CARRACEDO, M.T., *Disertaciones leídas en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (1751-1874)*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1974.
FERNÁNDEZ ESPINO, José, "Prólogo" a *Poesías líricas* de Antonia Díaz de Lamarque, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1893 (2ª) [ardiente defensa de los rasgos distintivos de la escuela sevillana del XIX].
GARCÍA TEJERA, María del Carmen, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX:* Alberto Lista, Cádiz, Universidad, 1990.
GIL GONZÁLEZ, José Matías, *Vida y poesía de Alberto Lista. Estudio biográfico y textual* (Tesis de Doctorado inédita), Universidad de Sevilla, 1992.
JOVER, José María, "Alberto Lista y el Romanticismo español", *Arbor,* XXI, núm. 73 (1952), págs. 127-136.
JURETSCHKE, Hans, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C.S.I.C., 1951.
LÓPEZ BUENO, Begoña, "Las escuela poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso", *Philologia Hispalensis*, vol. IV, fasc. I (1989), págs. 305-317.
_____, "Para la historiografía decimonónica de la escuela poética sevillana del Siglo de Oro: unas reflexiones", en AA.VV., *Mosaico de varia lección literaria. Homenaje a José María Capote Benot,* Sevilla, Departamento de Literatura Española-Publicaciones de la Universidad, 1992, págs. 87-91.
LLORÉNS, Vicente, "Una academia literaria juvenil", en AA.VV., *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Tomo II, Madrid, 1974, págs. 281-295 [sobre la Academia de Letras Humanas].
REY, Juan, *La pasión de un ilustrado,* Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), 1990 [sobre Manuel María del Mármol].
RÍOS SANTOS, Antonio R., *Vida y obra de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación, 1989.

RUIZ LAGOS, Manuel, *El deán López Cepero y la Ilustración romántica (Ensayo crítico sobre un ilustre jerezano del siglo XIX)*, Jerez de la Frontera Cádiz), Centro de Estudios Jerezanos, 1970.
_____, *Ilustrados y Reformadores en la Baja Andalucía,* Madrid, Ed. Nacional, 1974.
VIDART, Luis, "La escuela poética de Sevilla", *Revista de España*, IV (1868), págs. 337-358.

II. *Poesía*

II.1. Ediciones

GARNICA, Antonio y Jesús DÍAZ, eds., José Blanco White, *Obra poética completa,* Madrid, Visor, en prensa.
PALENQUE, Marta, ed., Gabriel García Tassara, *Antología poética*, Sevilla, Ayuntamiento, 1986.
REYES CANO, Rogelio, ed., *De la Ilustración a Bécquer. Antología de poetas sevillanos,* Sevilla, Dendrónoma, 1983.
RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique, ed., *Gavilla de poetas sevillanos, líricos, satíricos, clásicos y costumbristas del siglo XIX*, Alcalá de Guadaira (Sevilla), Guadalmena, 1988.

II.2. Estudios

CAPOTE, Higinio, "Los poetas románticos sevillanos", *Archivo Hispalense,* núms. 36-38 (1949), págs. 9-34.
TASSARA Y DE SANGRÁN, Joaquín, "El romanticismo en la escuela poética sevillana", *Archivo Hispalense*, núms. 120-121 (1963), págs. 115-129.

III. *Teatro*

III. 1. Fuentes

GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix, *Diario de las ocurrencias públicas y sucesos curiosos e históricos, ordinarios y extraordinarios, así eclesiásticos, religiosos y sagrados, como civiles, políticos y profanos, acaecidos en esta ciudad de Sevilla en todos y cada uno de los días del año, 1800-1853,* 26 volúmenes. Crónica manuscrita conservada en el Archivo Municipal de Sevilla.

III. 2. Estudios generales

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836,* Madrid, C.S.I.C., 1968.
REYES PEÑA, Mercedes de los, "El Teatro de Vista Alegre: un coliseo de segundo orden en la Sevilla de la primera mitad del siglo XIX", *Archivo Hispalense*, núm. 214 (1987), págs. 93-114.
_____,"El Teatro Mecánico de la Plaza de la Gavidia (Sevilla, 1859), en C. Argente del Castillo et al. eds., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* Tomo III, Granada, Publicaciones de la Universidad, 1989, págs. 109-125.
_____ y Rogelio REYES CANO: "Algunas muestras de la relación política-teatro durante el sexenio absolutista en Sevilla (Datos para una historia del teatro en Sevilla en el siglo XIX)", *Archivo Hispalense*, núm. 206 (1984), págs. 41-62.
SENTAURENS, Jean, "Le lieu théâtral à Séville au XIX siècle. Tradition et modernité", *Bulletin Hispanique*, T.1, nº 1 (1989), págs. 71-110.

IV. *Prosa; Literatura de viajes*

IV.1. EDICIONES EN ESPAÑOL

ALBERICH, José, *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Universidad, 1976.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la Cultura Andaluza, 43), 1985.

CAMERO, Mª del Carmen y Jean Paul GOUYON: *Pierre Louÿs y Andalucía. Cartas inéditas y fragmentos*, Sevilla, Alfar, 1984.

_____, "Pierre Louÿs y Andalucía: nuevas cartas inéditas", *Philologia Hispalensis,* vol. IV, fasc. II (1989), págs. 759-770.

FORD, Richard, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa. Reino de Sevilla,* Madrid, Turner, 1981 (2ª).

GAUTIER, T., *Viaje por España,* Barcelona, J. Batlló (Taifa literaria), 1985.

LATOUR, A. de, *Viaje por Andalucía*, Valencia, Castalia, 1954.

REYES, Rogelio y Miguel CRUZ, eds., *Estampas sevillanas del Ochocientos (La ciudad en la literatura)*, Sevilla, Centro Municipal de Documentación Histórica, 1983.

IV.2. ESTUDIOS SOBRE LA LITERATURA DE VIAJES

ALBERICH, José, "Actitudes inglesas ante la Andalucía romántica", en AA.VV., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, 1987, págs. 21-44.

AA.VV., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación, 1987 [textos del Seminario "La imagen de Andalucía en los viajeros románticos", Ronda, Málaga, Septiembre 1984].

AZÚA, Félix de, "El mito de la Andalucía romántica", *Separata* (Sevilla), núms. 5-6 (1981), págs. 28-33.

BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, "Tipologías literarias de la Andalucía romántica", en AA.VV., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, 1987, págs. 101-123.

CALVO SERRALLER, Francisco, "Romance de la Sevilla romántica", en AA.VV., I*conografía de Sevilla. 1790-1868*, págs. 8-61 [se extiende al comentario de otros aspectos de la cultura sevillana].

FORD, Brinsley, *Richard Ford en Sevilla,* Madrid, C.S.I.C, 1963.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, "Los viajeros románticos y la seducción Polimórfica de Andalucía", *Separata* (Sevilla), núm. 1 (1978-79), págs. 5-8 [luego incluido en AA.VV., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, 1987, págs. 14-20].

HEMPEL-LIPSCHUTZ, Ilse, "Andalucía, de lo vivido a lo escrito, por tres románticos franceses: François-René de Chateubriand, Prosper Mérimée y Théophile Gautier", en AA.VV., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, 1987, págs. 67-100.

HERAN, F., "L'invention de l'Andalousie au XIXe siécle dans la littérature de voyage", en *Turisme et developpement regional en Andalousie,* París, Casa de Velázquez, 1979.

HOFFMANN, León-François, *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France* entre *1800 et 1850*, New Jersey-Paris, Princeton University-P.U.F., 1961.

LLEÓ, Vicente, "Sevilla 1790-1868. Imágenes de una sociedad", en *Iconografía de Sevilla*. 1790-1868, págs. 88-107.

MORALES PADRÓN, Francisco, "La imagen de España y Sevilla en los viajeros del siglo XIX", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, fasc. XLIV (1974), págs. 453-476.
MUÑOZ SAN ROMÁN, José, *Sevilla en la literatura extranjera*, Sevilla, Imp. Provincial, 1941.
PARDO DE SANTALLANA, Jesús, "Richard Ford, viajero por la España del siglo XIX", *Cuadernos Hispanomericanos*, núm. 297 (1975), págs. 491-521.

3. PRENSA

I. *Generales y sobre publicaciones concretas*

AGUILAR PIÑAL, Francisco, "Datos para la historia de la prensa sevillana", en *Temas sevillanos (Primera serie)*, págs. 251-274.
AZNAR Y GÓMEZ, Manuel, *El periodismo en Sevilla,* Sevilla, Imp. de El Universal, 1889.
CHAVES, Manuel, *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1896.
DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, *Índice de la "Revista de Ciencias, Literatura y Artes (1855-1860)"*, Sevilla, Diputación, 1969.
LóPEZ BUENO, Begoña, *"La Floresta Andaluza". Estudio e índice de una revista sevillana (1843-1844)*, Sevilla, Diputación, 1972.
PALENQUE, Marta, "El Cisne, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes (Sevilla, 1838). Descripción, estudio e índice de un periódico romántico sevillano", *Archivo Hispalense*, núm. 213 (1987), págs. 141-177.
_____, "El romanticismo en Sevilla: El Nuevo Paraíso (1839)", Bulletin of Hispanic Studies, LXVIII (1991), págs. 455-462.
_____, "La prensa femenina en la Sevilla del siglo XIX: El álbum de las bellas (1849-1850)", en AA.VV., *Estudios en homenaje al Profesor Luka Brajnovic*, Pamplona, EUNSA, 1992, págs. 629-646.
PEERS, E. A., "Periodical contributions of Seville to Romanticism", *Bulletin Hispanique,* XXIV (1922), págs. 198-202.
_____, "El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* núms. 1-4 (1924); parte IV dedicada a Sevilla, págs. 311-320.
REY, Juan, "La ilustración sevillana y la prensa: Cajón de Sastre Histórico, Político y Literario, o sea repertorio sevillano" [periódico publicado entre 1834 y 1835], *Archivo Hispalense,* núm. 224 (1990), págs. 99-113.

4. PINTURA

I. *Obras de carácter general y sobre autores concretos*

ALFAGEME RUANO, Pedro, *El romanticismo sevillano. Valeriano Bécquer ilustrador,* Sevilla, Padilla Libros, 1989.
AA.VV., *Catálogo de la Exposición Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, octubre-noviembre 1981.
AA.VV., *Catálogo de la Exposición La imagen de Andalucía en los viajeros románticos,* organizada con motivo del curso sobre el mismo tema celebrado en la U.I.M.P. en Ronda (Málaga), septiembre 1984.
AA.VV., *Iconografía de Sevilla. 1790-1868,* Madrid, Eds. El Viso, 1991.

BERNAL MONTERO, R., *El pintor romántico sevillano José Roldán* (Tesis de licenciatura inédita), Sevilla, 1986.
FERNÁNDEZ, J., *Pintura de Historia en Sevilla en el siglo XIX,* Sevilla, Diputación, 1985.
FORD, Brinsley, *Richard Ford en Sevilla,* Madrid, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1963 [incluye los dibujos de Ford de tema sevillano, anotados por Diego Angulo Íñiguez].
GUERRERO LOVILLO, F., *Valeriano Bécquer, romántico y andariego (1833-1870),* Sevilla, Diputación, 1974.
QUESADA, Luis, Catálogo de la Exposición *La vida cotidiana en la pintura andaluza del XIX*, Banco de Bilbao-Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, octubre-noviembre 1987.
_____, *La vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS), 1992 [incluye un extenso apartado centrado en el XIX].
REINA PALAZÍN, A., *La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-1870,* Sevilla, Universidad, 1979.
TORRES MARTÍN, R., Catálogo de la exposición *La pintura costumbrista sevillana,* Madrid, Club Orbis, 1980.
VALDIVIESO, Enrique, *Pintura sevillana del siglo XIX,* Sevilla, Edición del autor, 1981.
_____, "Pintura romántica", *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1986.
_____, "Sevilla pintada", en AA.VV., *Iconografía de Sevilla. 1790-1868*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991, págs. 108-139.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

-AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO, pp. 146 y 149.
-ALBERICH, JOSÉ, p.148.
-ALFAGEME RUANO, PEDRO, p.149.
-ÁLVAREZ, LEANDRO, p.145.
-ÁLVAREZ PANTOJA, MARÍA JOSÉ, p.145.
-ARIAS CASTAÑÓN, ELOY, p.145.
-AA.VV., pp.148 y 149.
-AZNAR Y GÓMEZ, MANUEL, p.149.
-AZÚA, FÉLIX DE, p.148.
-BERNAL MONTERO, R., p.148.
-BERNAL RODRÍGUEZ, ANTONIO MIGUEL, p.144.
-BERNAL RODRÍGUEZ, MANUEL, p.148.
-BONNEVILLE, HENRY, p.146.
-BRAOJOS GARRIDO, ALFONSO, pp.144, 145 y 146.
-CALVO SERRALLER, FRANCISCO, p.148.
-CAMERO, M.ª DEL CARMEN, p.148.
-CANALEJAS, FRANCISCO DE PAULA, p.146.
-CAPOTE, HIGINIO, p.147.
-CARRACEDO, M.T., p.146.
-CASCALES Y MUÑOZ, J., p.144.

-CRUZ, MIGUEL, p.148.
-CUENCA BENET, ANTONIO, pp.144 y 145.
-CUENCA TORIBIO, JOSÉ MANUEL, p.145.
-CHAVES, MANUEL, p.149.
-DÍAZ, JESÚS, p.148.
-DOMÍNGUEZ GUZMÁN, AURORA, p.149.
-DOMÍNGUEZ LEÓN, JOSÉ, p.145.
-FARINELLI, ARTURO, p.144.
-FERNÁNDEZ, J., p.146.
-FERNÁNDEZ ESPINO, JOSÉ, p.146.
-FORD, BRINSLEY, p.148.
-FORD, RICHARD, p.148.
-FOULCHÉ-DELBOSC, R., p.144.
-GARCÍA TEJERA, MARÍA DEL CARMEN, p.146.
-GARNICA, ANTONIO, p.147.
-GAUTIER, T., p.148.
-GIL GONZÁLEZ, JOSÉ MATÍAS, p.146.
-GÓMEZ ZARZUELA, MANUEL, p.144.
-GONZÁLEZ DE LEÓN, FÉLIX, p.147.
-GONZÁLEZ CORDÓN, ANTONIO, p.146.
-GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, p.148.
-GOUYON, JEAN PAUL, p.147.
-GUERRERO LOVILLO, F., p.148.
-GUICHOT Y PARODI, JOAQUÍN, p.145.
-HEMPEL-LIPSCHUTZ, ILSE, p.148.
-HERAN, F., p.148.
-HOFFMAN, LEÓN-FRANÇOIS, p.148.
-JOVER, JOSÉ MARÍA, p.146.
-JURETSCHKE, HANS, p.146.
-LATOUR, A. DE, p.148.
-LAZO DÍAZ, ALFONSO, p.145.
-LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, pp. 146 y 149.
-LLEÓ, VICENTE, p.149.
-LLORÉNS, VICENTE, p.146.
-MARTÍNEZ SHAW, CARLOS, p.145.
-MÉNDEZ BEJARANO, MARIO, p.144.
-MONTOTO VIGIL, J., p.144.
-MORALES PADRÓN, FRANCISCO, p.149.
-MUÑOZ SAN ROMÁN, JOSÉ, p.149.
-PALENQUE, MARTA, pp. 147 y 149.
-PARDO DE SANTALLANA, JESÚS, p.149.
-PARIAS, MARÍA, p.145.
-PEERS, E. A., p.149.
-QUESADA, LUIS, p.146.
-REINA PALAZÍN, A., p.150.
-REY, JUAN, pp. 146 y 149.
-REYES CANO, ROGELIO, pp.147 y 148.

-REYES PEÑA, MERCEDES DE LOS, p.147.
-RÍOS SANTOS, ANTONIO, p.146.
-RODRÍGUEZ BALTANÁS, ENRIQUE, p.147.
-RUIZ LAGOS, MANUEL, p.147.
-SENTAURENS, JEAN, p.148
-SUÁREZ GARMENDIA, J.M,., p.146.
-TASSARA Y DE SANGRÁN, JOAQUÍN, p.147.
-TORRES MARTÍN, R., p.150.
-TORIBIO MATÍAS, MANUEL, p.144.
-VALDIVIESO, ENRIQUE, p.150.
-VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, JOSÉ, , p.145.
-VIDART, LUIS, p.147.

HISTORIOGRAFÍA

El Gnomo **2 (1993)**

EN BUSCA DE FRANZ SCHNEIDER

Robert Pageard

Sólo investigando en los archivos de la Universidad de Berkeley (California) es posible descubrir quién fue exactamente el profesor que nos dio el primer trabajo científico sobre Gustavo Adolfo Bécquer y su obra. No teniendo el firmante esta posibilidad se limitará a exponer aquí lo poco que, con el auxilio de Dietrich Briesemeister, Director del Instituto Iberoamericano de Berlín, y de Irene Mizrahi, actualmente profesora en Boston College, consiguió saber sobre la carrera de Franz Schneider, bastante atípica por cierto. No faltará un historiador americano que nos proporcione algún día datos más completos.

Heinrich Wilhelm *Franz* Schneider había nacido el 8 de Agosto en 1883 en la histórica Dessau, capital del ducado de Anhalt, no muy lejos de Leipzig. Según toda probabilidad, siguió los cursos de la Facultad de Filosofía y Letras de esta última población. Sin embargo, se fue temprano a la Universidad de Berkeley. En 1912 defendió allí una tesis redactada en alemán sobre "Los dramas de Thomas Corneille, Bank y Coello del ciclo de Essex y la crítica parcial de Lessing". En Berkeley fue donde se contagió de la afición del profesor Schevill a la poesía de Bécquer. El mismo maestro le recomendó a Bonilla y San Martín, de la Universidad Central de Madrid, cuando emprendió sus pesquisas. La tesis sobre Bécquer se redactó en Madrid y Sevilla durante la primavera de 1914, lo que permite deducir que la investigación tuvo principalmente lugar en 1913. Los estudios y trabajos realizados en la lejana California explican que Schneider pasaba de los treinta años cuando defendió su tesis doctoral ante los catedráticos de Leipzig.

El librito se editó en la imprenta de Robert Noske, de Borna-Leipzig. Salió en 1914, poco antes que estallara la primera guerra mundial. Lo digo porque uno de los pocos ejemplares difundidos se halla en la Biblioteca de la Sorbona; no se hubiera mandado el libro con una guerra franco-alemana ya declarada. La difusión quedó discretísima; uno de los ejemplares enviados a España llegó a la Biblioteca Nacional pero se guardó en un cajón propicio al olvido. Esto se comprende ya que el texto era en alemán, y aún más si el bibliotecario que lo recibió era francófilo en aquellos tiempos altamente conflictivos. Lo cierto es que el libro quedó como ignorado de los aficionados a Bécquer hasta que Dionisio Gamallo Fierros lo descubriera y elogiara en su obra, publicada en 1948, *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas*

(p.36 entre otras).

El título de la tesis de Schneider, *Vida y obra de Gustavo Adolfo Bécquer consideradas esencialmente desde el punto de vista cronológico*, reflejaba mucha modestia porque se trataba en realidad de la primera obra de historia literaria seria, fundada en investigaciones minuciosas, sobre el poeta. La poca extensión, 96 páginas solamente, no quita nada al valor de la obra.

Siguiendo las indicaciones de Francisco Laiglesia y aprovechando las riquezas de la biblioteca de este amigo de Bécquer, Schneider pudo examinar y dar a conocer por primera vez el registro titulado "Libro de los gorriones", ya guardado en la Biblioteca Nacional pero casi desconocido entonces, y leer también todos los artículos publicados en *El Museo Universal* y *La Ilustración de Madrid* así como los textos anónimos del diario *El Contemporáneo*.

Para su propio trabajo, Schneider tenía a mano el libro del profesor americano Olmsted publicado en 1907, *G.A.Bécquer. Legends, tales and poemas*, o sea *Leyendas, cuentos y poemas*, una selección de textos traducidos con un importante prólogo, y también las memorias, tituladas *Impresiones y recuerdos*, de Julio Nombela, cuatro tomos publicados en 1910-11. Pudo conversar con Nombela (1836-1916) y discutir con él de las informaciones obtenidas por Olmsted acerca de las relaciones de Bécquer con la familia Espín. De Ramón Rodríguez Correa y Narciso Campillo, fallecidos respectivamente en 1894 y 1900, sólo quedaba el recuerdo.

Pienso que Schneider se hallaba de nuevo en Berkeley al estallar la guerra y que se quedó en California ya que le vemos ejercer en la Universidad como "Instructor of German" (encargado de la enseñanza del alemán) a partir de 1915. Conserva este empleo hasta 1921. Después tiene en Berkeley los títulos de "Assistant Professor" (1921-26) y de "Associate Professor" (Catedrático asociado, 1926-54). No le nombraron catedrático titular. Había adquirido la nacionalidad americana. Falleció muy anciano a los veintidós años de su jubilación.

Según parece, no le preocupó la traducción de su tesis al español y no se hizo. Sin embargo, siguió observando la marcha de los estudios becquerianos hasta el final de los años 1920. Publicó al respecto los artículos siguientes"

-"Gustavo A.Bécquer as Poeta, and his knowledge of Heine's Lieder" ("G.A.Bécquer visto como poeta y su conocimiento de los Lieder de Heine), publicado en *Modern Philology*, tomo XIX, 3 de Febrero de 1922, pp.245-56.

-"Un poema desconocido de Gustavo A.Bécquer" (*Hispania*, tomo VIII, núm.4, 4 de Octubre de 1925), en que daba a conocer el florón de la poesía convencional de Bécquer, "A Quintana".

-"Tablas cronológicas de las obras de G.A.Bécquer", en *RFE*, tomo XVI, 1929.

En este último artículo se daba, entre otros datos interesantes, la procedencia de las obras recopiladas, sin ninguna indicación de fuentes (y adrede), por Fernando Iglesias Figueroa en sus *Páginas desconocidas* de 1923. En cuanto a los textos sin origen determinado -talentosas creaciones de Iglesias Figueroa en su mayoría, como se demostró mucho más tarde- se ceñía Schneider a hacer constar la ausencia de información.

Durante los años 1928-1930, Schneider publicó aún tres estudios de literatura comparada sobre la influencia alemana en España en el siglo XIX:

-"E.T.A. Hoffmann en España", en el *Homenaje* a su protector y guía español Bonilla y San Martín (Madrid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, 1927).

-"Kotzebue en España", en *Modern Philology*, tomo XXV, núm.2, Noviembre de

1927.

-"Goethe, Heine and Emilio Castelar", en *Philological Quarterly*, tomo VII, 1928, pp.334-37.

Cesaron sus publicaciones hispanísticas alrededor de 1930. Hay que lamentar este abandono de parte de tan buen conocedor del romanticismo y post romanticismo en España. La causa se ignora. Hay que acordarse, sin embargo, de que el periodo 1930-1945 no fue nada favorable a los estudios eruditos en Europa y menos aún en España. Además, Schneider vivía en California, donde se le apreciaba más como germanista que como hispanista.

Sus aficiones de comparatista se trasladaron entonces y de modo muy natural al campo de las relaciones literarias entre Alemania y el mundo anglo-sajón. Frutos de este cambio son:

-"German novelistic and bellettristic prose works in English translation, 1917-1928" (La prosa alemana de novela y bellas letras traducida al inglés, 1917-1928), *The Spokesman*, Univ. de California, Berkeley, Marzo y Mayo de 1929.

-"A survey of German literature in English translation, from Lessing to the end of the 19th century" (Panorama de la literatura alemana traducida al inglés desde Lessing hasta fines del siglo XIX), manuscrito de los años 1930 conservado en la Biblioteca de Univ. de Berkeley.

En el marco de su enseñanza de las lenguas y cultura alemanas, y en colaboración con Martha J.Boyd, publicó en 1929 la obra de Waldemar Bonsels (1880-1952), *Die Biene Maja und ihre Abenteur* (La abeja Maya y sus aventuras), con anotaciones. Durante los años 1930 escribió para las revistas americanas numerosas reseñas y ensayos cortos sobre publicaciones alemanas varias.

En la misma época, se fue intensificando el interés de Schneider por la pedagogía, especialmente por la universitaria. Le habían seducido las ideas liberales del pensador de Zürich Pestalozzi (1746-1827) en materia de educación y las experimentó en sus relaciones con el mundo estudiantil.

En 1946 se recogieron en Iowa City treinta de los artículos publicados por Schneider desde 1923. La colección, que forma un tomo, se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Berkeley.

TEXTOS

AUGUSTO FERRÁN FORNIÉS

(Traducciones desconocidas y otros textos)

Jesús Rubio Jiménez

Augusto Ferrán Forniés (1835-1880) ha entrado en la historia literaria española como uno de los introductores de la poesía germánica en España y como creador del cantar literario, méritos ambos más que suficientes para concederle un lugar relevante en ella. A estos se añade siempre un tercero, el de "mejor amigo de Bécquer"-en afortunada expresión de Ribbans (1953)- que de tan cierto se ha convertido en un factor decisivo en la consideración de sus escritos, hasta tal punto que la reseña que Gustavo Adolfo hizo de su libro *La soledad* (1861) en *El Contemporáneo* (20-I-1861) y que luego Ferrán añadió como "Prólogo" a *La pereza* (1871), durante bastante tiempo se convirtió en la razón principal por la que se estudiaba su obra. Es decir, a Ferrán se le viene estudiando más para explicar a Bécquer que por su propia valía como escritor. Algo parecido ocurre con sus traducciones de Heine o como impulsor del cantar literario. ¿No sigue hoy en los manuales formando parte de ese cajón de sastre llamado "poetas prebecquerianos"?

El paso del tiempo, sin embargo, va evidenciando la insuficiencia de este estudio vicario de Augusto Ferrán, incluso con referencia a su relación con Bécquer. Así, de la insistencia en la importancia de la reseña de éste a *La soledad* se ha pasado a la valoración del libro en si mismo. O las investigaciones detalladas que sobre él se han realizado han hecho aflorar otros aspectos de su relación, como el carácter decisivo que en la formación becqueriana tuvieron sus años de estrecha convivencia a comienzos de los años sesenta, su labor de difusor de la obra becqueriana desde el *Diario de Alcoy* (1865-1866) o, después, con su participación muy directa en la edición de las *Obras* de Gustavo Adolfo, mucho más amplia y concienzuda de lo que antaño se creía, como han mostrado Pageard (1954, 1956, 1990) o Montesinos (1978, 1993).Y su ayuda material al poeta de la *Rimas*, que hemos podido probar documentalmente -*Insula* (528, dic. 1990)- mostrando cómo Bécquer se benefició de la herencia familiar recibida por Ferrán al morir su madre, viviendo en la casa de la calle Espoz y Mina, en Madrid, de la que Augusto era copropietario. Desde hace años, además, sabemos que al morir Valeriano acogió a sus hijos en su casa. El mejor amigo de Bécquer, sin duda. Pero también muchas otras cosas y nada intrascendentes dentro del devenir literario de aquellos años.

Para demostrarlo comienza a ser imprescindible iniciar un análisis crítico nítido que acabe con ciertos tópicos, además de éste del carácter vicario de su obra. En torno a Augusto Ferrán se ha construido una leyenda que viene resultando nefasta en su estudio, como nefasta ha sido durante años la leyenda tejida en torno a Bécquer, que hizo de él un ser desgraciado,

un ángel desterrado víctima del infortunio y las desgracias. Por fortuna, en los últimos años esta imagen ha sido destrozada por sus estudiosos, en especial por sus biógrafos Rica Brown, Rafael Montesinos o Robert Pageard. Hoy nos acercamos ya a su obra con menos prejuicios.

Pues bien, algo similar debe hacerse con Augusto Ferrán. Algunas circunstancias de su biografía han sido magnificadas hasta distorsionar por completo su imagen posterior. Me refiero a su alcoholismo y a su "pereza". No puedo discutir aquí por extenso la leyenda ferraniana, pero sí al menos afirmar que carece de fundamentación en lo que se refiere al segundo punto. Nace esta imagen de Ferrán como hombre perezoso de algunos datos sesgados. Uno de ellos, el retrato realmente negativo que de él hiciera Julio Nombela en sus *Impresiones y recuerdos* (1909-1911), memorias escritas en su vejez -cuando ya nadie podía rebatir sus afirmaciones- otorgándose un protagonismo extraordinario en la vida literaria de los años sesenta que no se compadece con lo que realmente fue: un escritor mediocre, obligado a derramarse en un sin fin de actividades y publicaciones para subsistir. Los estudiosos de Bécquer han mostrado la inexactitud -cuando no la mentira-, de gran parte de los datos que ofrece sobre él. Habrá que hacer algo parecido en lo que se refiere a Ferrán. Por de pronto se reservó el interesado el mérito de haber sido él quien puso a Augusto y a Gustavo en contacto. No está mal su papel, habida cuenta de la importancia decisiva que su relación iba a tener en el nacimiento de la poesía española contemporánea. Tengo fundadas dudas de que no fue así y que se conocieron antes y frecuentaron el salón de los Espín juntos. Su supuesta carta de presentación para Bécquer parece pura superchería. ¿Quién era Bécquer en ese momento para necesitar cartas de presentación?

Pero lo que aquí quiero destacar es cómo cuando se refiere a Augusto todo su discurso se orienta a presentarlo como un bohemio impenitente que dilapidó su herencia familiar, que era perezoso en extremo y simpatizante de las clases populares. Lo último bien probado ciertamente. Pero ¿es un demérito?

Por si las afirmaciones de Nombela no fueran bastante, Ferrán editó sus poesías con el título de *La pereza*, que ha recalcado su supuesta falta de amor al trabajo. Es difícil, sin embargo, mantener estas afirmaciones respecto a alguien que entre 1865-1866 hizo el sólo un periódico -el *Diario de Alcoy* (408 números)- hasta que fue apresado por sus ideas políticas progresistas defendidas en sus páginas, o que llevó a cabo la traducción completa del *Fausto* de Goethe, lamentablemente perdida por la desidia de un editor desaprensivo. Es decir, en la medida en que la obra de Augusto Ferrán es buscada por sí misma y no sólo en función de otros, las nieblas se van disipando y va aflorando un escritor atractivo y de gran influencia no sólo en aquel momento sino con proyección hacia el futuro. Y eso que quedan aún demasiadas zonas oscuras para poder emitir juicios definitivos. No es todavía mucho lo que sabemos del escritor que se apoye en datos firmes, aquilatados y contrastados.

Nacido en Madrid el 27 de julio de 1835 en el seno de la familia menestral formada por Adriano Ferrán, pintor de origen catalán, y Rosa Forniés, de origen aragonés, que regían una tienda y taller de molduras que iba a alcanzar gran rentabilidad en los años cuarenta supervisado por doña Rosa desde que su esposo marchara a La Habana con intención de abrir allí un nuevo taller, Augusto disfrutó de una infancia acomodada junto a su madre y su hermana Adriana, estudiando después en el Instituto del Noviciado. Se da por supuesto que su afición infantil era la lectura y que era muy sensible. Su madre velaba por él y en un momento dado decidió enviarlo a Alemania. Pero todo esto no son sino conjeturas o se basan apenas en el testimonio de Nombela. Lo cierto es que Augusto partió hacia Alemania hacia 1855 donde habría residido en los años siguientes.

Su estancia y vida en Alemania es un misterio. Sólo dos datos firmes puedo aportar

por el momento: a fines de 1856 estaba en Heidelberg -según unas facturas que poseo- y cuando regresó a España dejó una pequeña hija como demuestra una mesurada carta que le dirige un tiempo más tarde la madre, pidiéndole ayuda y cuyo original obra también en mi poder. El resto, su residencia en Munich, no tienen por el momento más fundamentación que las afirmaciones de Nombela en sus *Impresiones*. Pero lo más importante sigue siendo un misterio: ¿qué fue a hacer y qué hizo Ferrán en Alemania? Desde luego, aprendió la lengua alemana y se aficionó a su cultura -en especial a la música y a la poesía de Heine- iniciándose en la traducción de sus textos.

Vuelto a Madrid en 1859 intentó abrirse camino como periodista y dio a conocer sus primeras traducciones heineanas, de gran importancia para la evolución de la poesía española junto con las de Eulogio Florentino Sanz, sobre el que puede verse ahora el pliego que le dedicamos en *El Gnomo*, 1 (1992).

Estas traducciones, con todo, no son sino una parte de su labor difusora de la cultura europea en España. Su estrecho contacto con Bécquer y otros escritores en ese momento fue decisivo. De esas discusiones y tanteos iban a nacer en parte las Rimas becquerianas. Cada vez nos parece más insostenible que su contacto con Gustavo Adolfo se produjera cuándo y cómo indica Nombela y tengo el convencimiento de que cuando se rellenen esos meses de la vida de Ferrán con datos firmes todo será más diáfano.

No menos importante fue la publicación de *La soledad* en 1861, mereciendo la célebre reseña de Gustavo Adolfo, iniciándose lo que no tardaría en convertirse en moda literaria de larga descendencia: el cantar literario (Véase ahora Isabel de Castro, 1988). Consiguió que convergieran en sus cantares elementos populares españoles y heineanos. Sus 144 cantares originales, precedidos de 84 populares, constituyen una colección de inevitable referencia. Bécquer fue de los primeros en verlo, señalando dos tipos, unos que rivalizan con los populares en "la misma forma ligera y breve, la misma verdad y sencillez en la expresión del sentimiento", y otros en los que "la poesía popular, sin perder su carácter comienza a elevar su vuelo". Unos y otros hacen de *La soledad* el libro poético más importante de comienzos de los años sesenta, como ha demostrado el paso del tiempo. Sus breves poemas nacían de impulsos más intensos y profundos que la mayor parte de los poemas del momento. Y con todo, Ferrán no fue apenas reconocido entonces y su vida se hizo difícil a juzgar por lo poco que sabemos de ella. Sus reflexiones sobre el cantar -a las que me refiero después- permiten conocer cómo entendía esta modalidad poética a la que dio un nuevo impulso.

Una grave enfermedad parece haberlo postrado en 1861. ¿Acaso una depresión a las que parece era propenso genéticamente por vía paterna? Donde Nombela pone pereza, acaso debiera ponerse depresión y lo que es indudable es que el concepto de pereza en Ferrán no tiene un sentido peyorativo, sino que se trata -como en Bécquer-, de la pereza contemplativa y creativa, un estado de ensoñación del que nace buena parte de su poesía como en tantos grandes poetas.

Se supone que viajó entonces a Veruela y lo hallamos de nuevo en Madrid en 1862 colaborando en el *Semanario popular*, revista creada por su cuñado Florencio Janer. Todos los críticos han coincidido en señalar que su colaboración fue decisiva en la introducción de poetas europeos tan notables como Heine o Byron, relatos de Hofmann, los Grimm y otros. El descubrimiento y estudio del *Diario de Alcoy* muestran ya sin dudas que las traducciones publicadas anónimas de Byron o Heine son suyas, lo que plantea no pocas cuestiones sobre todo relativas al papel de Byron en la renovación poética española de entonces, obligando a reconsiderar ciertas afirmaciones y a retomar las tesis de Hendrix (1931) sobre su importancia en la nueva poesía. Y de aquí que haya estimado oportuno dedicar gran parte

de esta antología a reproducir estas traducciones. *El Semanario popular* se convirtió así en plataforma importante en la difusión de la literatura europea -Byron y el germanismo en particular-, y del cantar literario, al incluir no sólo los de Ferrán sino los de sus seguidores en los meses siguientes.

Su labor de publicista de la literatura europea continuaba y hubiera dado un salto más que notable de haberse publicado su traducción del *Fausto*, de Goethe. Sin embargo, su situación personal se complica hasta el punto de que a finales de año, como hemos probado en otra parte -(*Insula*, 528, dic. 1990)- y lo haremos en un libro de próxima publicación con más detalle -*Augusto Ferrán: un poeta bajo las alas de la locura*-, hubo de abandonar precipitadamente Madrid, instalándose en Tarazona y Veruela donde lo hallamos en 1863. Desde allí enviaba sus escritos a Janer que los colocaba en publicaciones madrileñas. Augusto trató de poner orden en su vida en este retiro monástico y de salir de sus crisis de miedo y desánimos, atenazado cada vez más por las deudas, que hicieron a su vez que tuviera que abandonar todas sus pertenencias en una celda verolense, embargadas por falta de pago y que no recuperaría nunca más. Era ya para entonces un desterrado voluntario como su admirado héroe byroniano Childe Harold y lo sería cada vez más hasta el patético final de su vida.

La huella de Ferrán en la prensa madrileña se adelgaza a partir de 1864, apenas algunas colaboraciones en *El Museo Universal*, o ya en 1865 en *El Eco del País* y *El periódico ilustrado*. O tal vez -es lo más probable- no ha sido explorada la prensa lo suficiente. Ocurre, además, que se hallaba completamente dedicado al *Diario de Alcoy*, cuyo primer número apareció el 1 de marzo de 1865 y que lograría mantener en solitario hasta el número 408 (14-VII-1866) en que fue procesado por sus ideas políticas. De la ejemplar labor realizada en Alcoy hemos dado cuenta con Jesús Costa en *El Gnomo*, 1 (1992).

Acaso algún día se pueda conocer lo ocurrido, si se recupera el proceso y la dura prueba que debieron suponer los meses de prisión para alguien de su sensibilidad y cuya salud no era nada fuerte. En tanto estos extremos se aclaran hay que hablar de una nueva etapa misteriosa hasta noviembre de 1868 en que lo hallamos en Zaragoza, tratando de recuperar sus bienes personales perdidos en Veruela en 1863.

Después lo encontraremos acompañando en su lecho de muerte a Valeriano y Gustavo Adolfo; preparando la edición de las *Obras* de éste y editando una nueva colección de cantares -*La pereza* (1871)- antes de partir para Chile donde residió entre 1873 y 1877. También los datos que poseemos de estos años son escasos, así como de su internamiento en el sanatorio del doctor Esquerdo a su vuelta en 1878 donde vivió hasta su muerte en abril de 1880, olvidado prácticamente.

Tal vez por iniciativa de Ramón Rodríguez Correa se editaron sus *Obras* en la editorial de La España Moderna en 1893, facilitando así su lectura a los nuevos poetas modernistas, que apreciaron su alta calidad. Nunca, con todo, había dejado de estar presente en la poesía española y algunos de sus cantares habían pasado a integrarse en el gran acervo común de la poesía tradicional. La poesía de Ferrán era ya -y lo sigue siendo hoy- un hilo de agua clara que discurre silenciosa a través del tiempo. Su historia personal, la de la sombra fiel que aparece junto a Bécquer, tan evidente como silenciosa.

He apuntado las muchas zonas de su vida y de su obra que permanecen oscuras. Es ya el momento de aclararlas, yendo más allá del estudio de Manuela Cubero (1965), valioso, pero lastrado de algunos prejuicios -esa pertinaz insistencia en la pereza de Ferrán, esa fe excesiva en Nombela-. Cubero, no obstante, buscó y discriminó con mesura nuevos textos suyos y otros que razonablemente se le podía atribuir. La autoría de parte de estos ha podido

ahora ser confirmada.

Unos años después, José Pedro Díaz publicó unas supuestas *Obras completas* (1969), con excelente análisis de su obra pero con unos criterios editoriales sorprendentes: no sólo no recogía toda la obra conocida -"No creímos que valiera la pena recoger *La fuente de Montal*", se dice en la p. LVIII de su introducción, por no poner sino un ejemplo-, sino que no se avanzaba en la búsqueda de nuevos textos o en la aclaración de episodios oscuros. Excesivo, pues, el título de "obras completas".

Folkloristas estudiosos de la poesía popular y becquerianos que buscan desentrañar las claves últimas de la poesía del sevillano siguen acudiendo a Ferrán continuamente, pero para apuntalar tesis generales, más que para estudiarlo en sí mismo. Con esta breve antología queremos llamar la atención sobre otros textos que pueden contribuir a ampliar su conocimiento y a revisar -completándolas-, las bases sobre las que se forjó la nueva poesía.

No se trata, pues, de ofrecer "lo mejor" de Ferrán, sino de ampliar el *corpus* de su obra en las facetas menos frecuentadas. Por ello, los cantares no se hallan representados y nuestra atención se dirige a traducciones de Heine y de Byron, completando las ya conocidas. O, al final, el único texto de reflexión sobre el cantar que conocemos de Ferrán.

1. *Nuevas traducciones e imitaciones de Heine*: La crítica ha reconocido la importancia decisiva de sus traducciones heineanas publicadas en *El Eco del País* (1865), en *El Museo Universal* y las incluidas en *La Ilustración Española y Americana* (1873), recogidas por J. P. Díaz en su edición de las *Obras completas* (1969), de Ferrán. Manuela Cubero (1965, pp. 278-286) le atribuyó y publicó otras, cuya autoría hemos confirmado con el *Diario de Alcoy*, periódico que ofrece además nuevas muestras y que son las que aquí antologamos: "Imitación de Enrique Heine: La muerte es la fresca noche" (núm. 12, 14-III-1865) e "Imitación de Enrique Heine: Era al caer de la tarde" (33, 7-IV-1865), firmadas. Sin firma, pero que se le pueden atribuir las "Imitaciones del alemán" siguientes: "Bien sabes que son tus ojos" (292, 21-II-1866), "Quiero la libertad para mi patria" (395, 28-VI-1866) y "Día y noche te espero en el camino" (408, 14-VII-1866). Son nuevas y valiosas muestras de la búsqueda de *otra* poesía, siguiendo la estela heineana, con su brevedad y con sus habituales temas.

2. *Traducciones de Byron*. Con Byron ocurre algo parecido. Venía interesándose desde muy pronto por su poesía. Entre los escasos restos de su biblioteca hallamos hojas de una edición inglesa de sus escritos y las traducciones que aquí recuperamos confirman su papel mediador en la difusión de este gran poeta. Gracias de nuevo al *Diario de Alcoy* se evidencia también que algunos textos del *Semanario popular* (1863) son traducciones suyas y ahora se añaden otros. El mismo Ferrán aclara ahora en el *Diario de Alcoy* (29-VI-1865) que estas traducciones las tenía "hechas desde hace tiempo, y que si no son buenas, son por lo menos fieles". Firmadas publica: "Melodías hebraicas: El alma; La muerte del héroe; ¡Llorad!; La lágrima y la sonrisa; Eternidad" (núm. 86, 11-VI-1865). "Melodías hebraicas: La estrella; La hija de Jefté; La Esperanza y el recuerdo; Las riberas del Jordán; Tristeza; Recuerdo; El judío" (99, 29-VI-1865).

Son éstas las mismas que habían aparecido en el *Semanario Popular* en 1863 (citadas por Cubero, 1965, aunque sin decidirse a atribuirlas a Ferrán con claridad). Pero ahora se añaden otros poemas no firmados: "Melodías hebraicas: La mujer; El arpa" (138, 17-VIII-1865)."Child Harold, canto tercero, estrofas I a XVI" (227, 1-XII-1865); "El último adiós del amor" y "Un adiós" (227, 1-XII-1866).

Aunque con prevenciones, sugiero la atribución de estas melodías a Ferrán; tal vez

las estrofas de *Child Harold* pueda tener algo que ver con su amigo Luis García Luna, de quien Ferrán anuncia que ha publicado *La Peregrinación de Child Harold* (*Diario de Alcoy*, núm. 219, 22-XI-1865), obra que él considera "la mejor" de las de Byron. No he logrado localizar esta traducción de García Luna del célebre poema, que iluminaría no ya esta cuestión sino el tan mal conocido byronismo de la poesía española de aquellos tiempos. Sin salir de este poema cabe recordar que en los años cincuenta ya fue objeto de traducciones parciales como la realizada en Sevilla por Luis Segundo Huidobro y alguna otra citada por Churchman (1910). Y lo que es también indudable es que ejerció la lectura de este extraordinario poema gran influencia en Ferrán, peregrino él mismo constantemente como el personaje de Byron huyendo de sí mismo. El Byron maduro de las *Melodías hebreas* o del *Childe Harold* cansado y desengañado, es el que influyó más en la poesía española de entonces, incluido el propio Bécquer como ha recordado no hace mucho Rubén Benítez (1992).

3. *Ideas de Ferrán sobre el cantar*. La publicación de *Armonías y cantares*, de Ventura Ruiz Aguilera, movió a Ferrán a exponer sus ideas sobre el cantar a la vez que reseñaba el libro. De las dos entregas en que distribuyó la reseña, interesa aquí tan solo la segunda -que se reproduce- ya que la otra se refiere a la primera parte del libro -"Armonías"- dedicada a otro tipo de poesía. Aunque es un escrito limitado y circunstancial, le permite a Ferrán exponer a grandes rasgos sus ideas sobre el cantar al paso que constata su gran auge ya en ese momento, siguiendo el ejemplo de lo ocurrido en otros países europeos. Para él, en los cantares del pueblo perviven "los antiguos romances condensados y despojados de todas sus galas y ornamentos, y que, atendiendo más al fondo que a la forma son guardadores fieles de un pensamiento, de una idea presentada con la mayor sencillez y sin aparato de ninguna especie".

El sentimiento y la idea son para él lo fundamental, mucho más que los artificios de la forma. Unos planteamientos, pues, nada ajenos ni lejanos a los que expusiera Bécquer en su célebre reseña de *La soledad* del propio Ferrán en los años en que se estaba fraguando su poesía, en los años en que mantuvieron intensa relación personal y estética.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

Alonso, D.: "Originalidad de Bécquer", en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 13-47.

Balbín Lucas, R.: "Sobre la influencia de Augusto Ferrán en la rima XLVII de Bécquer", *RFE*, XXVI, 1942, pp. 319-334.

Bécquer, G. A., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969.

Bécquer, J., "La verdad sobre los hermanos Bécquer", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* del Ayuntamiento de Madrid, IX, 1931-1932, pp. 76-91.

Benítez, R., "Cómo corregía Bécquer sus poesías", *El Gnomo*, I, 1992, pp. 11-22.

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

Castro, I. de, *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

Churchman, P. H., "The beginnings of Byronism in Spain", *Revue Hispanique*, ,1910, pp. 333-410.

Cossío, J. M., *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960.

Costa Ferrandis, J. y Rubio Jiménez, J., "Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-1866): entre el radicalismo liberal y la literatura", *El Gnomo*, 1, 1992, pp. 75-102.

Cubero, M., *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, CSIC,1965.
Díaz, J. P., *Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1958, 1a.
Díaz, J. P. (ed.), Augusto Ferrán, *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1969.
Gamallo Fierros, D., *Páginas abandonadas de G. A. Bécquer*. Ensayo biocrítico, apéndice y notas, Madrid, Ed. Valera, 1948.
Gómez de las Cortinas, J. F., "La formación literaria de Bécquer", *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, 195O, pp. 77-99.
Hendrix, W. S., "Las rimas de Bécquer y la influencia de Byron ", *Boletínde la Academia de la Historia*, XCVIII, 1931, pp. 850-894.
Montesinos, R., *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Ed. R. M., 1978.
Montesinos, R., *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, El Museo Universal, 1993.
Nombela, J., *Impresiones y recuerdos*, Madrid, 1909-1911, 4 vols.
Pageard, R., "Le germanisme de Bécquer", *BHi*, LVI, 1954, pp. 83-109.
Pageard, R. y Ribbans, G. W., "Heine and Byron in the*Semanario popular* (1862-1865)", *BHS*, XXXIII, 1956, pp. 78-86.
Pageard, R., *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
Pageard, R., "Bécquer, Ferrán y Juan Ramón Jiménez", *Insula*, 528, dic. 1990.
Ribbans, G. W., "Bécquer, Byron y Dacarrete", *RLit.*, IV, 1953, pp.59-71.
Ribbans, G. W., "Augusto Ferrán, el mejor amigo de Bécquer", *Insula*, 112, abril 1955.
Rubio Jiménez, J., "La cueva de las maravillas: una leyenda desconocida de Augusto Ferrán", *Cuadernos de Investigación Filológica* (Logroño), XVI, 1-2, 1990, pp. 155-158.
Rubio Jiménez, J. y Bona López, J., "Nuevos documentos sobre Bécquer y Augusto Ferrán", *Insula*, 528, dic. 1990.

Nuevas traducciones e imitaciones de Heine.

IMITACION DE ENRIQUE HEINE

La muerte es la fresca noche;
la vida, un día pesado...
Tengo sueño; ya anochece...
¡Ha sido el día tan largo!

Por encima de mi lecho
pasa un ruiseñor cantando
sus inocentes amores...
¡Oigo, entre sueños su canto!

A. F.

Diario de Alcoy, 12 (14-III-1865)

IMITACION DE ENRIQUE HEINE

Era al caer de la tarde,
brillaba el mar a lo lejos;
sentados tú y yo en la arena
volvíamos a querernos.

De entre las inquietas ondas
iban las nieblas saliendo,
cuando tus amantes ojos
lágrimas de amor vertieron.

Cayeron sobre mi mano,
que se estremeció un momento;

y yo en tu mano las lágrimas
bebí, al cubrirla de besos.

Desde aquel instante
matan mi alma los deseos...
Porque una mujer me ha dado
con sus lágrimas, veneno!

A. F.

Diario de Alcoy, 33 (7-IV-1865)

IMITACION DE UNA POESIA ALEMANA

Bien sabes que son tus ojos
los que al pobre peregrino,
iluminan el camino
largo y sembrado de abrojos.

Bien sabes que la alegría
por más que la boca mienta,
dentro del pecho no alienta
si estás sin mirarme un día.

¡Lo sabes! Y sin piedad
cierras los ojos avara...
¡Cómo si a Dios no faltara
el que siembra oscuridad!

A.

Diario de Alcoy, 292 (21-II-1866)

IMITACION DEL ALEMAN

Quiero la libertad para mi patria,
para mi corazón la esclavitud;
No me importa sufrir, si ella está alegre...

¡Pues mi patria eres tú!...

El dulce bien que de tus ojos brota,
esa tierna sonrisa que al vagar
por tus labios brindan esperanzas,
consuelo al pecho dan.

Esos ensueños que tu imagen crea
de ventura y amor...
Todo eso vale más, más que una patria
al triste corazón.

Si tu eres libre, pues; si eres la fuente
donde se calma del amor la sed;
Por mi patria te aclamo y quiero humilde
esclavo tuyo ser.

A.

Diario de Alcoy, 395 (28-VI-1866)

IMITACION DEL ALEMAN

Día y noche te espero en el camino
que llaman de la vida,
y cual columna que se eleva inmóvil
te espero noche y día.

No tardes ¡ay! que el corazón se muere
porque te ve de lejos;
Y esa misma esperanza que le alienta,
le abrasa con su fuego.

A.

Diario de Alcoy, 408 (14-VII-1866)

LA ESPERANZA Y EL RECUERDO

Dicen ellos que la felicidad es la esperanza, mas el verdadero amor da mucho precio a lo pasado, y la memoria despierta los pensamientos que nos sonríen; nacen los primeros y son los últimos que se marchitan.

Y cuanto la memoria ama con más ardor, es lo que la esperanza ha acariciado largo tiempo y cuanto adoró y perdió la esperanza, se ha absorbido en la memoria.

¡Ay! todo no es más que una ilusión: el porvenir nos seduce desde lejos: no podemos ser lo que echamos de menos, y no nos atrevemos a pensar en loque somos.

Semanario popular, II,7, 1863
Diario de Alcoy, 99 (29-VI-1865)

LAS RIBERAS DEL JORDÁN

Por las riberas del Jordán vagan los camellos del árabe; a las colinas de Sión vienen a orar los adoradores de los dioses falsos: el adorador de Baal se inclina sobre las cumbres de Sinaí...y allí mismo...¡Oh Dios, dejas dormir tus rayos! ¡Allí, donde tus dedos escribieron sobre tablas de piedra, donde brilló ante tu pueblo la sombra, la sombra de tu gloria envuelta en tu manto de fuego...porque a ti mismo...ninguno puede verte sin morir!

¡Oh! haz que tu mirada relumbre en medio de los fuegos del relámpago; arranca la lanza de la mano trémula del opresor. ¿Cuánto tiempo todavía hollarán los tiranos la tierra que te pertenece? ¿Cuánto tiempo, ¿Oh Dios!, permanecerá tu templo sin adoradores?

Semanario popular, II, 16,
Diario de Alcoy, 99 (29-VI, 1865)

TRISTEZA

Mi alma está sombría...¡Oh! resuene cuanto antes el arpa que aún puedo escuchar; que tus graciosos dedos produzcan el tierno murmullo que acarició mis oidos. Si queda aún en el fondo de mi corazón alguna esperanza querida, el encanto de

tus melodías la hará renacer; si mis ojos tienen aún una lágrima, esta brotará y no abrasará ya más mi cerebro.

Pero que tu melodía sea sencilla y grave; que tus primeros acentos no respiren la alegría; no lo olvides, músico; es preciso que yo llore, o este corazón lleno de tristeza va a estallar; porque se ha alimentado de dolor, y desde largo tiempo sufre en medio del silencio y del insomnio. Ha llegado el instante en que ha de sentir el mayor sufrimiento y romperse de una vez...o ceder a tu encantadora armonía.

Semanario popular, II, 24, 1863.
Diario de Alcoy, 99 (26-VI-1865)

RECUERDO

¡Oh beldad arrebatada en la flor!,el sepulcro no pesará sobre ti; pero sobre el césped que te cubra florecerán las primeras rosas del año, y el ciprés salvaje balánceándose extenderá allí su dulce y melancólica sombra.

Y a menudo, sobre las olas azules de esa onda susurrante, vendrá el Dolor a inclinar su cabeza cansada; alimentando su pensamiento de falaces ensueños, se apartará de ese sitio con hondo pesar, alejándose el pobre insensato suavemente, como si el ruido de sus pasos pudiera turbar a los muertos.

-¡Basta!, sabemos que las lágrimas son ya inútiles, que la muerte no oye nuestras quejas ni se ocupa de nuestros dolores. -¿Y esto hará que no nos quejemos y que nuestro pesar se disminuya? Tú mismo...tú me aconsejas que olvide y tienes el rostro pálido y los ojos húmedos.

Semanario popular, II, 23, 1863
Diario de Alcoy, 99 (29-VI-1865)

EL JUDÍO

Con un corazón falso, según crees, no hubiera yo tenido necesidad de errar lejos de Galilea; con ahondar mi fe, bastaba para borrar la maldición que es, como tu dices, el crimen de mi raza.

Si el malo no triunfa nunca, entonces Dios está contigo. Si el esclavo está sujeto al pecado, tú eres tan puro como libre. Si el

desterrado aquí abajo está proscrito allá arriba, vive con tu fe; yo quiero morir con la mía.

Por ella he perdido más de lo que tú me puedes dar; bien lo sabe Dios que permite que prosperes. El tiene en su mano mi corazón y mi esperanza, tú tienes en la tuya mi patria y mi vida que abandono para servirte.

Semanario popular, II, 15, 1863
Diario de Alcoy, 99 (29-VI-1865)

EL ALMA

Cuando un frío fatal se apodera de este barro doliente, decidme, ¿a dónde va el alma inmortal? No puede morir, ni tampoco quedarse en la tierra; mas deja tras de si un oscuro polvo. Entonces, libre del cuerpo, ¿sigue por los cielos el camino de cada planeta, o llena quizás todos los dominios del espacio, ojo universal al que todo se descubre?

Eterna, inalterable, infinita, pensamiento invisible, viendo al mismo tiempo todo, el alma sabe penetrar, sabe traer a su pensamiento cuanto encierran la tierra y el cielo. Todos esos débiles vestigios del pasado que la memoria conserva tan oscuros, el alma los abarca con una mirada extensa, y todo lo que ha sido se le parece a la vez.

Antes de la época en que la creación pobló la tierra, su mirada se remonta al través del caos, y penetrando hasta los lugares donde el cielo más lejano tuvo principio, le va siguiendo en todos sus desarrollos. Evocando todo lo que en porvenir tiene que crear o destruir, su vista se extiende sobre todo lo que ha de ser. Los soles se apagan, los mundos se desploman, el alma permanece inmutable en su eternidad.

Más alta que el amor, la esperanza, el odio o el temor, vive pura y sin pasión; un siglo desaparece para ella como un año en la tierra; sus años no duran sino un momento.

Siempre, siempre, sobre todas las cosas, a través de todas las cosas, vuela su pensamiento sin necesitar ala: objeto innombrable, eterno, que ha olvidado hasta lo que es morir.

Semanario popular, II,18, 1863
Diario de Alcoy, 86 (11-VI-1865)

LA MUERTE DEL HÉROE

Tus días han concluido, tu fama principia; los cantos de tu patria cuentan los triunfos de su hijo querido, la sangre vertida por su espada, las grandes hazañas, las victorias ganadas, la libertad restablecida.

Has caído, pero mientras nosotros seamos libres, no conocerás la muerte: la sangre generosa que brotó de tu cuerpo tuvo a menos de regar la tierra: que circule en nuestras venas, que tu aliento sea nuestro.

Tu nombre, cuando nos arrojemos sobre el enemigo, será nuestro grito de guerra; tu muerte, el asunto de los cantos que nuestras vírgenes entonarán a coro. Las lágrimas serían un insulto para tu gloria, no lloraremos.

Semanario popular, II. 26, 1863
Diario de Alcoy, 86 (11-VI-1865)

¡LLORAD!

¡Oh!, llorad por los que lloran en la orilla de los ríos de Babilonia, por aquellos cuyos altares están arruinados, cuya patria no es más que un sueño: llorad sobre el arpa rota de Judá; llorad...Donde habitaba su Dios, habitan los que no tienen Dios.

¿En qué fuente Sión podrá lavar sus pies ensangrentados?
¿Cuándo volverá a entonar Sión sus cantos llenos de dulzura?
¿Cuándo alegrará la melodía de Judá los corazones que latían al escuchar su voz celeste?

Tribus errantes, cuyos pechos están cansados, ¿dónde iréis a buscar un sitio de reposo? La paloma tiene su nido, el lobo su madriguera, el hombre su patria...Israel no tiene más que la tumba.

Semanario popular, II, 18, 1863
Diario de Alcoy, 86 (11-VI-1865)

LA LÁGRIMA Y LA SONRISA

Te vi llorar: una lágrima brillante apareció en tus ojos azules, y creí ver una gota de rocío sobre una violeta. Te vi sonreír: junto a ti, el zafiro perdería su brillo y no podría igualar esos vivientes rayos de luz que llenaron tu mirada.

Así como las nubes reciben del sol un color armonioso y profundo, que las sombras de la tarde que avanza no pueden casi borrar del cielo; así tu sonrisa presta su pura alegría al espíritu más sombrío: su claridad deja en pos de sí un reflejo que alumbra de continuo el corazón.

Diario de Alcoy, 86 (11-VI-1865)
Semanario popular, II, 176, 1863

ETERNIDAD

Sí, en ese mundo que se eleva más allá de los límites del nuestro, el amor llega a sobrevivir, si el corazón responde todavía allí a la amistad, si los ojos tienen todavía su dulzura y no sus lágrimas...¡Con qué entusiasmo se saludarán esas nuevas esferas! ¡Qué dulce sería morir al instante, levantar el vuelo lejos de la tierra y ver todo temor confundirse en tu luz, oh eternidad!

Y así debe ser: el hombre no tiembla sólo por si mismo al borde de la tumba, y al querer atravesar el abismo, no estrecha para sí solo los últimos lazos de la existencia. ¡Ah! ¡Creemos que en ese porvenir el corazón volverá a encontrar los corazones que has amado, que juntos beberán en la fuente inmortal, almas eternamente unidas en una sola alma!

Semanario popular, II, 28, 1863
Diario de Alcoy, 86 (11-VI-1865)

LA MUJER

¡Cuán hermosa! Se asemeja a las noches de los climas sin nubes y de los cielos estrellados: todo cuanto tiene de más suave la luz y la sombra se reúnen en su aspecto y en sus ojos, bañados con esos tenues y tiernos resplandores que el cielo niega al esplendor del día.

Una sombra más, un rayo menos, y desaparecería a medias esa gracia inefable que ondea en los rizos de su negra cabellera, donde brillan dulcemente sus facciones, sus facciones en que

juega el pensamiento sereno y suave; anunciando cuán pura es aquella morada y cuánto le es querida.

Y en su mejilla, y en su frente tan dulce, tan tranquila y tan elocuente, una sonrisa seductora, unos matices llenos de vida, revelan días pasados en la virtud, un alma en paz con todos, un corazón lleno de amor inocente.

Diario de Alcoy, 138 (17-VIII-1865)

EL ARPA

Es preciso llorar porque están quebradas las cuerdas del arpa del rey profeta; aquella arpa que tú, ¡oh, música! habías santificado con tus lágrimas, a la que habías dado sonidos de lo íntimo de tu alma, tú, que eres el alma por excelencia. Ella dulcificaba a los hombres de corazón de roca; ella les inspiraba virtudes que no estaban en ellos; no había oidos tan insensibles, no había alma tan fría que no se conmoviese, que no se inflamase a sus acordes. ¡El arpa de David había llegado a ser más poderosa que su trono!

Ella publicaba los triunfos de nuestro rey; ella elevaba hasta nuestro Dios los homenajes debidos a su gloria; a sus acordes nuestros valles se regocijaban; se inclinaban los cedros, los montes se estremecían; sus sonidos subían al cielo donde tenían su morada. Ya se ha dejado de oírla sobre la tierra; pero excitada por la piedad y el amor, el alma se despierta y rompe su cárcel, escuchando acentos que parecen venir del cielo, y mecida por sueños que la claridad del día no puede interumpir.

Diario de Alcoy, 135 (17-VIII-1865).

EL ULTIMO ADIÓS DEL AMOR

Las rosas del amor embellecen el jardín de la vida, aunque broten entre abrojos, hasta que el tiempo con su guadaña despiadada siega las flores, y las arranca para siempre con el último adiós del Amor.

En vano pedimos a los afectos que alivien la tristeza del corazón; en vano nos prometemos un dichoso porvenir de ternura; el azar de un momento puede separarnos, o la muerte desunirnos en el último adiós del Amor.

Ved esos dos amantes en su primera juventud. Vertió el amor guirnaldas de flores sobre su niñez, y se amaron creciendo. Ya florecen en la estación de la verdad; mas quedarán helados cuando llegue el invierno del último adiós del Amor.

¡Oh suave, dulce bellleza! ¿Por qué esa lágrima que rodando por la mejilla rivaliza en color con el de tu seno? Pero, ¿ a qué esta pregunta...? Presa de la desesperación, perecieron tus ilusiones en el último adiós de Amor.

¡Oh!, ¿quién es ese misántropo que huye del mundo? Abandona las ciudades por la soledad de los bosques. Aquí, en su acervo dolor, exhala sus quejas a los vientos y los ecos del monte susurran su último adiós del Amor.

¡Cómo envidia al miserable que tiene envuelta el alma en una coraza de acero, que se goza de pocos placeres, sufre en cambio pocos dolores, y se ríe de tormentos que no comprende, y no teme el suplicio del último adiós del Amor!

Quiere el destino que en esta vida de pruebas, compremos la dicha al precio de las penas, y el que ofreció su adoración a los pies de una mujer, ese halla su triste penitencia en el último adiós del Amor.

Cuando la mano de muerte piadosa, teniendo tal vez envidia de una pasión sublime, esconde en la tierra el tesoro del alma, a veces se convierte en hermosa flor, regada por el llanto de un ángel, el último adiós del Amor.

Todo el que adore a esa divinidad del sentimiento, debe sembrar al pie de su altar luminoso ora el mirto, ora el ciprés; el mirto, cual emblema de ventura y de pureza; el ciprés, cual fúnebre imagen del último adiós del Amor.

Diario de Alcoy, 301 (3-III-1866)

UN ADIÓS

¡Adiós...! Si en el cielo se oyen las preces del alma que ruega por la dicha de otra, no se perderán por completo las mías en el infinito... Irán con tu nombre más allá del firmamento...¿De qué sirven palabras, llantos y sollozos...? ¡Oh...! Más dolores que expresar puedan lágrimas de sangre, encierra esta sola palabra: ¡Adiós!¡Adiós!

Son mudos mis labios, mis ojos ya secos; pero hay en mi pecho

recuerdos que no pasarán, hay en mi frente un pensamiento que no dormirá... Mi alma ni se digna ni se atreve a quejarse, aunque se rebelen el dolor y la pasión... Todo lo que sé, todo lo que siento es: ¡Adiós! ¡Adiós!

Diario de Alcoy, 301 (3-III-1866)

CHILD HAROLD (CANTO TERCERO)

I

Se parecen tus facciones a las de tu madre, ¡oh mi hermosa Ada, hija única de mi casa y de mi corazón! La última vez que vi tus ojos azules, llenos de juventud, sonreían, y te abandoné, no como te abandono ahora, sino con una esperanza...

Me despierto temblando: las olas se amontonan a mi alrededor; los vientos dejan oír su voz en el espacio; parto ¿A dónde vamos? Lo ignoro; pero ya no es tiempo de que mis ojos se humedezcan por el dolor o por la alegría, al ver que las playas de Inglaterra se pierden en el horizonte.

II

Otra vez en la mar, sí ¡otra vez!, y las olas se agitan bajo mis plantas como un caballo que conoce su dueño. ¡Salud, olas mugidoras!, rápida sea vuestra carrera; no importa, adónde le leváis. Tiemble el mástil como la hoja en el árbol; abandone la destrozada vela sus jirones al viento; es preciso ir adelante; porque yo soy como la planta marina arrancada de la roca y sembrada entre la espuma del Océano: voy a donde me empujan la fuerza de la corriente y el aliento de la tempestad.

III

En el estío de mi vida empecé a cantar la pregrinación de un desterrado voluntario que huía de su propio corazón; hoy continúo una historia que apenas había empezado, y la llevo conmigo como el viento impetuoso arrastra la nube. Encuentro la huella de mis profundos pensamientos y de mis lágrimas agotadas, que sólo han dejado un desierto en mi camino. En él mis años transcurren lentamente, última soledad de la vida donde no puede nacer una flor.

IV

Desde mis días de juventud y de pasión, días de placeres o de dolores, mi corazón y mi lira pueden haber perdido una cuerda; quizás sean discordantes sus sonidos, y en vano procuraré cantar como otras veces; mas por muy ingrato que sea el asunto de mis cantos, a él me acomodo, con tal de que arranque de mi alma los tristes pensamientos de un dolor y de un placer egoístas y esparzan a mi alrededor el olvido, me parecerán deliciosos, aunque nadie sea de esta opinión.

V

Quien ha vivido en este mundo de dolores más por sus acciones que por sus años, y ha penetrado las profundidades de la vida hasta el punto de no admirarse de nada, de suerte que el amor y sus penas, la gloria, la ambición y la rivalidad no pueden herir su corazón con el puñal acerado que causan las heridas silenciosas, ese pude explicar por qué el pensamiento busca un refugio en las cavernas silenciosas y se complace en poblarlas de aéreas imágenes, de formas siempre jóvenes que habitan el encantado retiro del alma.

VI

Sólo para gozar, y gozar creando con mayor intensidad de vida, damos forma a nuestras visiones apropiándonos, como lo hago yo ahora, esta existencia que inventamos. ¿Qué soy? Nada; pero tú no eres lo mismo, alma de mi pensamiento. Contigo recorro el mundo invisible, pero pudiéndolo observar todo, asociándome a tu espíritu, convirtiendo tu origen celestial, y capaz aún de sentir cuando mi sensibilidad se ha extinguido y es estéril.

VII

Pero detengamos el desorden de estos pensamientos; he meditado largo rato abandonándome a reflexiones harto sombrías, y he sentido mi corazón ardiente, rendido por sus propios esfuerzos, trocarse en un verdadero turbión de visiones y de llamas; por no haber aprendido a dominar mi corazón he visto envenenarse las fuentes de mi vida, ya es demasiado tarde; pero aún tengo fuerzas para soportar los males que el tiempo no puede curar, y para alimentarme con frutos amargos sin acusar

al destino.

VIII

Basta de este asunto; ya pertenece todo al pasado, y el sello misterioso está impreso en un encanto que ya no existe. Harold reaparece después de una larga ausencia: Harold, cuyo corazón quisiera no sentir, y sin embargo se siente desgarrado por heridas incurables, aunque no mortales. El tiempo, que lo cambia todo, ha modificado su alma y sus facciones: los años roban el fuego del espíritu y el vigor de los miembros, y los rayos de la luz sólo hieren las paredes de la copa de la vida.

IX

Harold había apurado ya la suya ávidamente, encontrando veneno en el fondo; pero la llenó de nuevo en una fuente más pura y bajo un sol sagrado, y la creyó inagotable. Se engañaba. Enroscábase invisiblemente a su alrededor más pesada cadena, cuyo roce doloroso sentía, aunque no pudo observarlo; cuyo peso le agobiaba y cuyo rumor no percibía. Era un sufrimiento mudo y cada vez más penetrante que seguía a Harold en cuantos pasos por los diversos senderos de la vida.

X

Armado de fría reserva, creyó que podía sin peligro renovar el comercio con los hombres. Juzgó que estaba su alma tan fija, tan defendida por invulnerables reflexiones, que si bien ningún placer podía llegar hasta ella, en cambio ningún dolor podría alcanzarla. Creyó que le era dado permanecer desconocido y solitario en medio de la muchedumbre y encontrar objetos de meditación como lo había logrado en tierra extranjera y en las maravillas de Dios y de la naturaleza.

XI

Mas ¿quién puede ver abierta la rosa sin detenerse a cogerla? ¿Quién puede contemplar extasiado la dulzura y el brillo de unas mejillas hermosas sin sentir que el corazón no envejece nunca? ¿Quién puede admirar la estrella de la gloria al través de las nubes y brillando encima de una roca sin intentar subir hasta ella? Una vez lanzado en el torrente, Harold se dejó arrastrar por su ímpetu vertiginoso, matando el tiempo, pero proponiéndose un fin más noble que en su juventud.

XII

Sin embargo, no tardó mucho en reconocer que él era, entre todos los hombres el menos a propósito para vivir confundido con la muchedumbre humana de la cual se diferenciaba tanto. No sabía someter su pensamiento al de otro aunque en su juventud, su alma fue dominada por sus propios pensamientos; pero rebelde a toda inspiración extraña, no podía consentir en dar imperio sobre su ser a inteligencias contra las cuales se sublevaba la suya. Orgulloso en sus desesperación, procuraba crearse una vida en sí mismo y respirar fuera de la humanidad.

XIII

Donde quiera que se alzaban montañas, allí encontraba amigos. Donde quiera que ruedan las olas del Océano, allí estaba su patria. Gustaba de encaminar sus pasos errantes a donde quiera que admirada su vista un cielo azul y un sol hermoso; el desierto, la selva, la caverna, el espumoso torrente eran sus compañeros; cambiaba con ellos un lenguaje más claro que el de los volúmenes escritos en una lengua maternal: todos los hubiera dado por una página del libro de la naturaleza grabada por un rayo de sol en la superficie de un lago.

XIV

Como los sabios de Caldea, seguía en los cielos el curso de las estrellas y su imaginación las poblaba de seres tan brillantes como sus rayos; así se olvidada de la tierra y sus discordias, de todas las humanas debilidades. El siempre hubiera podido mantener su espíritu en estas alturas, hubiera sido dichoso; pero el lodo en que vive condenado el hombre, amortigua la llama inmortal que le anima y nos envidia los brillantes resplandores que codiciamos, impacientes por romper el lazo que nos detiene lejos de ese cielo cuya sonrisa nos llama.

XV

En las moradas de los hombres, Harold se mostraba inquieto, fatigado, sombrío, siendo una carga para los demás como lo era para sí mismo, humillado como el halcón altivo a quien cortan las alas y que sólo puede vivir en un aire sin límites. Entonces sentía antiguos trasportes, y procuraba vencerlos como el ave cautiva que golpea con la cabeza y el pico los hierros de su prisión hasta que la sangre tiñe su plumaje; lo mismo el ardor de su alma encadenada le devoraba el seno para abrirse camino.

XVI

Harold, desterrado, va a errar otra vez lejos de su patria, privado hasta del último resto de esperanza; pero con menos tristeza. Sabiendo que vivía en vano, que todo había concluido para él del lado acá de la tumba, la desesperación se había revestido con una sonrisa verdaderamente feroz que nunca procuraba disimular; así los marineros de un buque náufrago, se apoderan de las provisiones y en su loca embriaguez esperan su suerte de pie sobre la cubierta que se hunde.

Diario de Alcoy, 227 (1-XII-1865)

Ideas de Ferrán sobre el *cantar*

"*Armonías y cantares*, por D. Ventura Ruiz Aguilera"

Llegamos a la segunda parte de la obra del Sr. Ruiz Aguilera, la más importante a nuestro juicio, y la que merece ser estudiada con más detenimiento, aun que (*sic*) no sea más que por la novedad que ofrece para género de literatura a que se han consagrado desde hace poco tiempo varios escritores, entre ellos algunos de gran reputación, como Campoamor, Dacarrete y Carlos Rubio.

Sabido es de todos que los Romances antiguos son la más preciosa joya de nuestra literatura, y que tanto en nuestra patria como en el extranjero son tenidos en tan gran aprecio, que por sí solos bastarían para colocar a las Letras españolas en primera línea.

Dichos Romances, debidos en su mayor parte a errantes trovadores que manejaban la espada y la pluma con el mismo acierto, y que se cuidaban muy poco de poner su nombre al pie de sus admirables trovas, por cuya razón no tienen autor conocido, fuéronse inculcando en el pueblo español de tal manera que éste, tan dado a la poesía por lo mismo que es noble, orgulloso, leal e intrépido, de ellos solos se servía para celebrar sus victorias, sus derrotas, sus tristezas, sus alegrías, sus esperanzas, sus desengaños, sus amores, sus odios, sus dudas y sus creencias.

Pero el tiempo que todo lo muda, fue introduciendo cambios notables en las costumbres del pueblo, y a la vez los Romances antiguos fuéronse olvidando, siendo sustituidos por otros que, después de sufrir mil alteraciones y presentarse sucesivamente de maneras tan distintas como originales, han llegado hasta nuestra época bajo la forma sencilla de Cantares.

Las tranformaciones porque han pasado los romances han sido lógicas y muy dignas de estudio, y la última forma bajo la que hoy se presentan es muy adecuada a la época en que vivimos.

Hoy, lo mismo en artes que en literatura, lo mismo en política que en industria, lo mismo en ciencias que en filosofía, todo se condensa, todo se esprime (*sic*), todo se sintetiza.

Hoy la Idea es señora del mundo, y la Idea tiende a avasallarlo todo, a nuestro pobre juicio, muy al contrario de lo que muchos creen, es un bien que ha de producir tan abundantes como provechosos resultados.

Y si esto es una verdad respecto a las diversas manifestaciones del espíritu moderno, lo es mucho mßs respecto a la literatura en la que, para su mayor engrandecimiento y esplendor, quiere la Idea imperar soberanamente y ser su reina absoluta.

Circunscribiéndonos al asunto de que tratamos, vemos que esta verdad se manifiesta claramente en los Cantares del pueblo , que son, por decirlo así, los antiguos romances condensados y despojados de todas sus galas y ornamentos, y que, atendiendo más al fondo que a la forma, son guardadores fieles de un pensamiento, de una idea presentada con la mayor sencillez y sin aparato de ninguna especie.

No queremos hablar del verdadero mérito que en sí encierran muchos de los cantares que corren de boca en boca, perosí haremos notar que es realmente lamentable y muy conforme con nuestra proverbial apatía que hasta ahora no se sepa quiénes sean los autores de algunos de ellos, pues hay cantar de cuatro versos que revela a un gran poeta, dando a esta palabra su verdadera significación, muy distinta de como hoy se entiende.

Mas si bien se reflexiona no es esto de extrañar, porque esas pequeñas composi-

ciones que encierran a veces todo un poema, son hijas del pueblo y el pueblo español, tan noble como descuidado y apático, se cuida poco en los presentes tiempos de la gloria literaria y, al improvisar un cantar, con arrancar una sonrisa o una lágrima, se da por satisfecho y ve cumplida toda su ambición.

No obstante es incomprensible que este género de poesía no haya tomado carta de naturaleza en nuestra literatura, y que ninguno de nuestros modernos poetas se haya, desde hace corto tiempo, consagrado a cultivarlo, sobretodo cuando en Francia y Alemania raya a tan gran altura y en él han alcanzado tanto renombre Béranger y Désaugiers, Heine, Geibel y otros muchos. Por fin en estos últimos años se han publicado varias colecciones de cantares originales, pudiéndose ya asegurar que esta clase de composiciones forman hoy en nuestra literatura un género que con el tiempo ha de llegar al lugar que le corresponde.

Las *Armonías y Cantares* del Sr. Ruiz Aguilera es la última obra de esta clase que ha aparecido, y el nombre del autor ha sido desde un principio para nosotros una garantía de su buen éxito.

Ya indicamos ayer de pasada el aprecio en que tenemos la primera parte de esta obra, y solo nos resta emitir, más brevemente de lo que sería preciso, nuestro juicio sobre la segunda parte compuesta de cantares originales.

Habiendo demostrado el Sr. Ruiz Aguilera en las Armonías sus excelentes dotes de poeta lírico es natural que sus cantares han de ser buenos, aunque nosotros creemos que son muy inferiores a las cinco composiciones comprendidas bajo aquel título, y que para llegar a ser perfectos en el género a que pertenecen, les falta mucho: les falta sobre todo el color y el sabor (permítasenos estas palabras, pues no encontramos otras más expresivas) propios de estas poesías; les falta alejarse un poco del arte y meterse en el terreno del sentimiento, como diría sin turbarse un buen andaluz. En resumen, a los Cantares les falta idea y les sobra palabra, circunstancias que también hemos observado en las demás colecciones que se han publicado hasta ahora.

Estos poemas en miniatura, para tener mérito real, han de reunir tantas cualidades, que sin duda podemos afirmar con el Sr. Ruiz Aguilera que "el género de composiciones de que se trata es uno de los más difíciles".

En los cantares el buen gusto, la novedad, la concisión, la agudeza, la sencillez, lo natural y espontáneo del estilo, lo correcto de las líneas y la sobriedad en el uso de los adjetivos son tan esenciales como el sentimiento y la idea, es cierto; pero en caso de faltarles algunos de estos requisitos, preferimos que sean aquellos y no éstos.

Una composición de tan pocos versos por muy adornada que vaya a lo exterior, si en el fondo no oculta un pensamiento que hiera pronto la imaginación, no pasará nunca de ser mediana, y todos sabemos que las medianías son inadmisibles, desde que con tanta razón ha dicho un célebre crítico que en literatura no hay más que bueno o malo.

Esto no obstante, es indisputable que, si los Cantares del Sr. Ruiz Aguilera no pueden compararse relativamente con las Armonías, demuestran las felices disposiciones del autor para cultivar este género de poesía, y que entre éstos los hay de mucho mérito y casi nos atrevemos a decir perfectos.

Copiaremos algunos a fin de que nuestros lectores puedan formarse una idea de la segunda parte de la obra que motiva estas ligeras observaciones.

Dijo en la cumbre mi orgullo;
"pocos han llegado aquí";
en esto pasó volando
un insecto sobre mí.

El que a los pobres se baje
no baja su condición,
pues la pobreza la quiso
el mismo Dios, con ser Dios.

Forman la muerte y la ausencia
en el alma un cementerio,
con nichos donde el olvido
va enterrando los recuerdos.

El lujo de esa pobre
ya no me extraña:
para vestir el cuerpo
desnuda el alma.

Haz bien, y si mal te pagan
canta contento esta copla:
"el bien se siembra en la tierra
y se cosecha en el cielo".

Despues de hacerte Dios quiso
poner un lunar por firma:
cogió el sello de su gracia
y lo estampó en tu mejilla.

Antes de hacerle la caja,
a un muerto avaro midieron,
y el tuno encogió las piernas
para que costara menos.

Tengo yo un fiel amigo
que me quiere tanto,
que el bendito me empuja
si me resbalo.

Desde que estoy caído
parezco percha,
donde todo el que viene
su capa cuelga.

Es del enemigo malo
tu andar una tentación;
pero tentación que tiene
toda la gracia de Dios.

Tus mejillas y tu frente
son de jazmín y de rosa;
dos flores, luz de mi vida,
que cualquier viento deshoja.

Cuando duermo en la vida
más descuidado,
oigo a veces el eco
de un aldabazo:
no sé quien llama,
pero sé que lo escucha
temblando el alma.

Los anteriores cantares son bellísimos, y si la mayor parte de los que componen el libro de que nos ocupamos no reúnen todas las condiciones que tan difícil género requiere, estos solos demuestran que el Sr. Ruiz Aguilera puede fácilmente alcanzar en esta clase de poesía la mayor perfección.

Se hace demasiado largo el presente artículo y nos vemos precisados a terminarlo aquí sin indicar muchas cosas que en un principio teníamos pensadas, de modo que, al entrar en materia, como suele decirse, hacemos punto.

Solo hemos hecho unas ligeras observaciones con el objeto de dar una idea general de las *Armonías y Cantares* y si en ciertas ocasiones nos hemos atrevido a juzgar la segunda parte de la obra quizás con demasiada dureza, es porque nos ha parecido que puede exigirse del Sr. Ruiz Aguilera, cuyo talento poético es indudable, la mayor perfección en todas las obras.

A. F.

Diario de Alcoy, 153 (3-IX-1865)

RESEÑAS

Irene MIZRAHI, *La dimensión moderna de la poesía de Bécquer,* Tesis Doctoral defendida en Cambridge (MA), 1990.

La modernidad de la poesía becqueriana va abriéndose camino paso a paso. No se trata ya de la afirmación tan cierta como imprecisa de que con él se inicia la poesía española contemporánea, como han reconocido buen número de creadores y de críticos posteriores, sino que, además y por fortuna, su poesía y los textos teóricos que escribió, van siendo cada vez más sometidos a un careo con lo ocurrido en otras latitudes dentro de ese complejo movimiento que constituye la estética romántica, que supuso el surgimiento de un nuevo concepto de la literatura donde esta produce su propia teoría con frecuencia incrustada dentro de los mismos poemas.

En la tesis que reseñamos, Irene Mizrahi se propone avanzar en esta dirección, tomando como andaderas teóricas sobre todo las ideas expuestas sobre la modernidad y el romanticismo por críticos como Octavio Paz (*Los hijos del limo*), Georges Gusdorf (*Fondement du savoir romantique*), Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (*L'absolu littérarie. Theorie de la littérature du romantisme allemand*) o David Simpson (*Irony and Authority in Romantic Poetry*). Pertrechada de las ideas aprendidas en estos y otros autores realiza su lectura becqueriana, estructurándola para su presentación en tres partes: 1. *Los hijos de la fantasía*; 2. *Los límites de la fantasía* y 3. *Las hijas de la sensación*.

El resultado es un atractivo ensayo aunque en algunos aspectos no encontramos una suficiente diferenciación conceptual, como ocurre con "imaginación" y "fantasía"; y se lamenta que para la cita de los textos becquerianos se haya utilizado una edición poco fiable como son las *Obras Completas* publicadas en Bruguera (Barcelona, 1970).

Al decir esto no pretendo negar la validez del estudio sino sobre todo indicar la conveniencia de una revisión de los textos del poeta citados, si la tesis se publica, a partir de ediciones rigurosas de la poesía becqueriana que por fortuna existen; y de otra parte, del propio texto hermenéutico de la autora.

Su lectura es en todo caso mucho más incitante que la de ciertos estudios en que no se rebasa el nivel del planteamiento de conjeturas desde una mera variante, o se cae en el peligroso aunque por suerte cada vez más desacreditado ejercicio de emparejar literatura y biografía.

Lo que da su verdadera dimensión a la poesía becqueriana, la clave de su modernidad reside más bien en esa trabada unión entre creación literaria y paralela indagación de sus fundamentos teóricos. La creación poética como un proceso de conocimiento ("conocimiento es co-nacimiento" dirá en un momento dado adaptando al español el término "co-naissance" con el sentido que le otorga Gusdorf). La creación poética implica constantemente al poeta, que se autodescubre en el propio proceso creativo y pugna por transmitir a los posibles lectores el resultado de su búsqueda de lo esencial, a lo que se accede de manera siempre incompleta y provisional, se intuye sobre todo. La poesía ofrece un "resplandor fugaz" de lo esencial. Como Mizrahi indica en las conclusiones, "El poeta es

un mediador cósmico, su destino es *su-misión*; se suma al poder de la revelación y luego cumple con la misión de evocar y enseñar la esencia sagrada que ha des-cubierto al encontrar el sentido de la existencia" (p.217).

Sugestivas resultan en particular las apreciaciones que se realizan en esta tesis sobre el carácter fragmentario de este conocimiento o sobre cómo el poeta romántico bordea siempre la ironía; acerca de la pérdida de lo sagrado en el mundo contemporáneo y el deseo becqueriano de *sentir* el pasado, para poder seguir creando, es decir, indagando en el misterio de la existencia.

Esta actitud becqueriana le sitúa en opinión de la autora a la altura de los más distinguidos poetas románticos europeos. Es decir, Bécquer es un poeta moderno y, en efecto, en él tiene feliz comienzo la poesía moderna en español (**Jesús RUBIO**).

Marie-Linda Ortega, *Les écrits en prose de Gustavo Adolfo Bécquer. Le travail de l'oeuvre*, París, 1989 (Tesis Doctoral).

El propósito de esta tesis es mostrar, tomando como punto de referencia toda la obra en prosa de Bécquer, cómo se produce la representación del autor en estos textos. En torno a esta idea se articula un sugestivo y en muchas ocasiones original repaso de los escritos becquerianos, que la autora no limita a los contenidos en las *Obras Completas* habituales (ed. Aguilar), sino que los amplía con la serie de artículos sobre la Exposición de Bellas Artes de 1862 (que le atribuyó y ha editado en fecha reciente R.Pageard) y otros 17 textos de Octubre de 1862, publicados en *El Contemporáneo* bajo la cabecera *Cualquier cosa*, cuya autoría becqueriana al menos parcial propuso ya Gamallo Fierros en 1948, reproduciendo cinco de ellos. Son textos que se suman, pues, a las *Leyendas*, las cartas *Desde mi celda*, las *Cartas literarias a una mujer* o los diversos escritos periodísticos recopilados normalmente.

Este variado *corpus* de textos es analizado desde la perspectiva citada sobre todo en la parte segunda de la tesis, precedida de una primera aproximación, obra por obra, en la que se hacen atinadas observaciones para su determinación genérica y su análisis temático y narratológico. La consideración de los distintos planos temporales o espaciales que se advierten en el entramado de los textos le permiten ya destacar el papel articulador fundamental que juega el autor, el yo que escribe. Muy notables son al respecto las páginas dedicadas al análisis de las cartas *Desde mi celda* donde Bécquer se plantea el problema de la verdad del discurso literario y desarrolla una peculiar literatura desde el yo motivada en parte por el muy favorable espacio en que tiene lugar la escritura: el monasterio de Veruela.

Ensayos teóricos de J.Rousset, P.Llamon, P.Richard o Foucault son los referentes teóricos bien asimilados sobre los que funda su análisis del autor en los textos. En opinión de Marie-Linda Ortega la escritura de Bécquer se produce en un espacio intermedio entre el tiempo en que escribía, en terminología de Foucault, para conjurar la muerte y otro en que la escritura está ligada al sacrificio mismo de la vida. En este hipotético espacio intermedio explora todas las implicaciones de reducción del autor en el texto.

La creación literaria como recreación de textos preexistentes, el papel de la memoria, las dificultades para convertir la actualidad en escritura o la creciente fragmentación del discurso becqueriano son algunos de los apartados en que se articula este seguimiento de la presencia autorial en los textos. Este último aspecto pienso que es uno de los más atractivos de esta tesis: la unidad del texto aparece cada vez más minada, los escritos son presentados cada vez más como restos, como "harapos" de algo. Bécquer duda de la posibilidad de vestir dignamente los hijos de la fantasía.

Por otra parte, desarrolla toda una serie de estrategias para atenuar su presencia en los textos, resultando como consecuencia que la vida del escritor se haya escrito a partir de textos en los que ha tratado de ocultarse más que de mostrarse: "cuando siento no escribo". Textos, en definitiva, en los que se efectúa una crítica radical del autor como persona y en los que se apela al lector para que rellene con su imaginación las carencias de la escritura.

Otro aspecto destacable en esta tesis es el estudio de la rivalidad entre pintura y escritura, cuyo análisis acaba concretándose en Bécquer en otro nivel: la rivalidad entre Gustavo Adolfo y su hermano Valeriano, punto de vista desde el que se analizan los escritos del poeta en que comenta dibujos de su hermano. Parece haber un sometimiento a éste, que lo lleva a escribir meras glosas de los dibujos sin dejarse arrastrar por lo imaginativo, mientras que cuando se trata de textos no ilustrados por Valeriano o nacidos para comentar dibujos de otros artistas, tienen mayor envergadura y libertad. Es un sugestivo punto de vista que debe añadirse a los que se vienen exponiendo en los últimos años sobre la relación entre los dos hermanos, tan fructífera como oscura todavía.

entre los dos hermanos, tan fructífera como oscura todavía.

El estudio de Marie-Linda Ortega, en fin, contribuye a un mejor conocimiento del discurso literario becqueriano, desvelando algunos de sus entresijos poco frecuentados por la crítica, si exceptuamos algunos de los acercamientos recientes a las leyendas considerando sus aspectos narrativos (**Jesús RUBIO**).

* * *

Michael BREIDENBACH, *Sevilla im Prosawerk von Gustavo Adolfo Bécquer: mit einer Zusammenfassung in spanisher Sprache* ('Sevilla en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer: con un resumen en español'). Colonia-Viena, Böhlau Verlag, 1991. *Forum Ibero-Americano*, vol.V, 206 pp. + mapa plegado de Sevilla en 1848.

El *Forum Ibero-Americano* se honra con la participación de importantes hispanistas alemanes que desde la prestigiosa Universidad coloniense tratan temas de literatura y lingüística española. El volumen V de la colección es esta obra de Michael Breidenbach, producto de su tesis doctoral. Escrita en alemán, cuenta sin embargo con un "Resumen en español" que muchos estudiosos becquerianos no avezados en lengua germánica agradecerían más extenso. En una lograda labor de síntesis consigue Breidenbach resumir en estas breves páginas las conclusiones primordiales de su investigación, remitiendo al lector a los desarrollos y planteamientos de capítulos anteriores.

El objetivo fundamental es estudiar el papel de la ciudad de Sevilla en la obra becqueriana a través de las únicas 13 referencias que se pueden contar, todas incluídas en sus trabajos en prosa (asunto que podría sospecharse matizado por derroteros localistas si no fuera porque el autor es vecino del Rhin y no del Betis).

Breidenbach se hace esencialmente dos preguntas: el origen de este afecto por la villa, y por qué la incorporación de lo sevillano se convierte en elemento siempre conmovedor dentro del *corpus* del escritor. Aunque reconoce que en esta investigación le preceden el estudio de Santiago Montoto y después el muy sugerente de Rogelio Reyes Cano, añade que las dos cuestiones planteadas aquí habían sido analizadas sólo parcialmente, sin llegarse a conclusiones definitivas.

Las respuestas a aquellos interrogantes se relacionan a lo largo de los cinco siguientes puntos:

1. *Implicaciones biográficas e ideológicas de los textos becquerianos sobre Sevilla y las funciones de las alusiones a la ciudad bética*. Las referencias a Sevilla incluídas en textos escritos sobre los años 60 implican una autorreflexión vital. Así lo demuestran los que aparecen en "Calor", "Soledad" y "Carta III"; frente al Madrid del miedo presente, Sevilla es el paraíso perdido del pasado. Pero los dos viajes realizados en el verano de 1862 y durante la primavera de 1868 proporcionan una nueva visión manifiesta ya en "Venta", "Semana Santa" y "Feria", donde expresa Bécquer la decepción de su ideal. La belleza allí descrita responde más que nada al tópico que le obligan a presentar las expectativas de sus lectores madrileños. Sobre todo desde 1869, Sevilla se convierte en muestra de sus posiciones ideológicas a través de la proyección Sevilla=Andalucía=España: al escribir sobre su ciudad natal critica las nuevas costumbres y alaba lo inamovible, lo tradicional. Manifiesta su desencanto en ese miedo a que las raíces de lo español se pierdan por la progresiva modernización sevillana. Las funciones de la ciudad son aquí las de "contraste, ambientación, adoctrinamiento, instrucción, ejemplificación, crítica del progreso. etc.".

2. *La importancia de la cronología de los textos sevillanos*. Las menciones a Sevilla se reparten en dos etapas cronológicas, 1861-64 y 1869-70. Durante la primera se escriben "Soledad" (1861) y "Nena" (Marzo del 62), mostrando una imagen positiva e idealizada de la ciudad. "Venta", un poco

posterior (Noviembre del 62), y "Teatro" (Octubre del 63), resultan más veraces al no ocultar ciertos aspectos negativos. Pero es en los artículos de 1869 cuando Sevilla -ya parcialmente destruida por la dolorosa modernidad procedente del extranjero-, se convierte en tema de ironía y sarcasmo.

3. *Referencias a Sevilla en textos ficcionales y no-ficcionales*. Aunque no puede considerarse una fijación de las referencias sevillanas a un género determinado, si es cierto que aquellas incluídas en textos de ficción demuestran un interés especial por las escenas costumbristas y la ambientación, llevando en ocasiones a reflejar el habla local; además aquí el autor se deja ver involucrado en su papel de narrador. Por otro lado, en los escritos que no son de ficción la estampa de la ciudad bética sirve para considerar preferentemente los miedos al progreso y las conductas sociales de la población.

4. *El papel de Sevilla y el de Toledo y Soria en la literatura becqueriana*. Al comparar las alusiones a las tres ciudades es evidente la importancia de la primera sobre las otras dos, meras localizaciones de la acción narrada. Frente al personalismo que tiñe sus referencias a Sevilla, en Toledo y Soria apenas se detiene Bécquer para desarrollar lugares costumbristas.

5. *La crítica literaria y el lugar que ocupa Bécquer en el panorama de la literatura española del siglo XIX*. En este punto se concentran las conclusiones más interesantes del trabajo, que quieren superar anteriores visiones parciales (como las presentadas por I.Zavala o las glorificaciones de Montoto y Burgos), y que se muestran en consonancia con las expuestas por Reyes Cano. Es necesario insistir en el análisis de la prosa de Bécquer, y en especial en los trabajos periodísticos, donde se revela vinculado a la tradición costumbrista desde una perspectiva que Breidenbach llama "postcostumbrista". Le separan, sin embargo, de sus predecesores ciertas características: a) incorpora escenas sevillanas; b) quedan éstas incluídas en sus escritos de diverso tipo; c) tienen las escenas una misión fundamental, ser "punto de partida para las reflexiones críticas del autor y para transmitir al lector un mensaje ideológico", lo que revela a Bécquer como integrante esencial en el proceso de transformación literaria operada entre el costumbrismo romántico y la preocupación por España de la vanguardia noventayochista. Especialmente se muestra este papel en las referencias a Sevilla, positivas o negativas, en ambos casos cargadas de personalismo, que sólo pueden analizarse considerando la estrecha relación sentimental con la ciudad.

Los textos que hacen referencia a Sevilla facilitan la comprensión del "yo" becqueriano y por tanto de toda su obra al dar razón de tres claves fundamentales: la nostalgia del paraíso perdido, el desarraigo y su visión de la España de la época.

Acompaña Breidenbach su estudio de un aparato bibliográfico muy completo (pp.187-205), donde se incluyen las fuentes, obras fundamentales de predecesores románticos y autores coetáneos a Bécquer. Sigue un elenco de los mejores estudios históricos, para terminar con la larga lista de bibliografía crítica que relaciona desde los estudios clásicos a los más contemporáneos.

El volumen puede considerarse una nueva aportación, profunda y sugestiva, al estudio de uno de los autores más interesantes del siglo XIX, pues desde esta perspectiva parcial que ha escogido Breidenbach -Bécquer y Sevilla- logra alcanzar las claves más importantes del escritor **(Mercedes COMELLAS**).

* * *

Eduardo YBARRA HIDALGO, *Notas genealógicas y biográficas sobre la familia Bécquer*, Sevilla, 1991.

El punto de partida de este estudio son 11 legajos de la biblioteca paterna del autor donde se integran una serie de pleitos seguidos durante el siglo XVIII entre los miembros pobres de la familia Bécquer y los pudientes, reclamando a aquellos sus derechos.

Documentos aducidos de siglos anteriores permiten trazar la trayectoria familiar desde el siglo XVI, con sus grandes altibajos económicos. Esta genealogía completa las ya conocidas de Alberto y Arturo Caivaga (1934), y la de Santiago Montoto (*RFE*, 1969), o la ofrecida por Montesinos en su biografía del poeta (1977).

Queda así enriquecido y ordenado el conocimiento de las raíces familiares, desde la llegada de los Bécquer desde Flandes a Sevilla hasta su desaparición a finales del siglo XIX.

El interés de este breve pero preciso estudio está en que permite seguir con gran claridad los avatares de la familia y su posición dentro de Sevilla **(Jesús RUBIO).**

* * *

Rafael MONTESINOS, *La semana pasada murió Bécquer*, Ediciones El Museo Universal, Madrid, 1992.

"Yo soy así, como escribo, y me gustaría que el lector tuviese la sensación de que hablo con él, no de que estoy escribiendo, pues desde muy niño me molestaron las personas que hablan como un libro" (*La semana pasada murió Bécquer*, p.10).

Hay dos clases de críticos, como seguramente hubiera dicho Bécquer. Están los académicos, capaces de escribir un artículo larguísimo sin aportar apenas nada. Conocen la oscura jerga, y al final uno inclina la cabeza y se pregunta si será culpa suya no haber entendido casi nada.

Pero hay otros, como Rafael Montesinos, que están por encima de los discursos académicos. Acostumbrados como estamos a los primeros, cuando se encuentra tanta claridad ocurre que a veces no se concede la debida importancia a lo que Rafael dice/escribe -y entono el *mea culpa*-. Pero ahí queda su labor investigadora. Y lo que dice, aunque hayan de pasar algunos años para que arraigue, no lo mueve nadie. Al contrario, es un seísmo que revoluciona a los demás, público y críticos.

Así ocurrió con el *affaire* Iglesias Figueroa (Elisa Guillén), demolido cariñosamente y con todo tipo de atenciones, por Montesinos ya en el lejano 1970 (Véase el cap. V de este libro).

Y lo mismo que Rafael investiga como sin darle importancia -repito, como sin dársela-, después publica cosas tremendas en lugares rarísimos, sin reparar en que sus admiradores sufrimos lo indecible para poder leerle. Claro que, afortunadamente, en unión de sus buenos amigos de El Museo Universal se pone después de acuerdo para brindarnos, reunida, gran parte de su obra en este librito admirable -por bonito, por profundo- que ha tenido el acierto de titular *La semana pasada* -esto es, ayer- *murió Bécquer*. Procede la frase de una carta inédita de Campillo, y dice Montesinos: "Para la poesía contemporánea y a todos los efectos, Gustavo Adolfo Bécquer murió hace una semana. Tan real es su presencia" (p.1).

Mi misión aquí no es examinar críticamente a Rafael Montesinos, ¡Dios me libre de tamaño dislate!, sino simplemente excitar la curiosidad del lector para que se adentre en Rafael/Bécquer. Nada mejor que su libro sobre Gustavo de 1977 (pero en trance de reedición: *Bécquer. Biografía e Imagen*) y este ramillete de verdades como puños con que Rafael ha ido dosificando su fervor de ilustre becqueriano.

"Las fantasías póstumas de Campillo" es un trabajo de 1984 que compone el cap.V de este libro. Don Narciso, ese amigo académicista de Bécquer, que tan poca simpatía despierta entre los becquerianos porque adivinan en él al envidioso, a diferencia de Ferrán, todo entrega y generosidad. Tampoco le cae simpático Campillo a Montesinos, pero en su caso, además, posee razones profundas de investigador y filólogo, pues don Narciso está ligado a la pureza y la suerte de la poesía de Bécquer.

En 1980 descubre Rafael tres cartas inéditas de Campillo a Lamarque de Novoa. Confiesa don Narciso seis días después de la muerte de Bécquer que el trabajo de recopilar y revisar los textos

becquerianos recae en Ferrán (lo mismo dirá R.Correa en el prólogo a las *Obras*) y él mismo, y alaba tímidamente, una de las pocas veces, la poesía de su amigo.

Más tarde, en 1871, se convierte Campillo en el primer biógrafo de Bécquer en su conocido artículo de *La Ilustración de Madrid* (núm.25), en donde comienza a propalar la leyenda de un Bécquer desgraciado en todo, y, al enjuiciar su obra, ve más promesas que realidades.

Quince años después, en 1886, cuando se homenajea a Bécquer, *La Ilustración Artística* de Barcelona solicita de Campillo un artículo, y no se le ocurre a don Narciso más que enviar el mismo, con retoques sin importancia, de 1871. Pero el desenlace de esta intriga viene ahora. A la muerte de Correa, en 1894, escribe una nota necrológica en *La Ilustración Española y Americana* en la que, sin acordarse de lo anterior, cosa lógica, Campillo miente como bellaco al eliminar a Ferrán -de quien dirá después, despectivamente, que murió loco- de las tareas de corrección de los textos becquerianos: sólo él y Correa lo hicieron.

"Lo de Campillo no tiene nombre" dice Montesinos enfadado con razón: "Él no entiende la gloria de Bécquer, pero trata de aprovecharla". Entre 1889-90, don Narciso escribe cinco carta a E. de la Barra: en ellas Bécquer será su "discípulo" y él su corrector.

Después, Montesinos nos resume los descubrimientos guilleanos en torno a la polémica entre Campillo y S.Camúñez, en la que éste protesta precisamente por las correcciones hechas a poemas publicados por Bécquer. Campillo tercia, mezcla mentiras y silencia de nuevo a Ferrán. Trata a Bécquer de casi analfabeto aunque después se retracta. Y ahora dice, al final, que él no ha corregido nada ni sabe quién ha sido. De "Fantasía póstuma" califica todo esto Guillén. "La incomprensión de Campillo hacia la obra total de Bécquer es absoluta", concluye Rafael.

Queda claro, pues, que Campillo es mentiroso y envidioso. Aquella reunión de 1870 "tuvo que resultar bastante tormentosa", porque Ferrán no dejaría al académico Campillo retocar mucho las rimas. Y éste no se lo perdonaría. Hoy Campillo está olvidado, a no ser como corrector de Bécquer: "Esperemos que sus mentiras empiecen también a olvidarse", nos dice Montesinos, a quien asiste la paciencia para ver que ocurrirá con Campillo lo que sucedió con Iglesias Figueroa.

Me he detenido en este apartado para que vea el lector el demoledor método con que trabaja Montesinos: siembra las verdades documentadas y espera a que operen en la investigación becqueriana. Y todo con palabras sencillas. Pero tras su voz, ya nada es igual.

Contiene *La semana pasada murió Bécquer* otros trabajos, unos inéditos y otros ya publicados: "Reflexiones en torno al *Libro de los gorriones*" (1984; al parecer, y es otro misterio que esperemos revelará, Rafael es el único crítico que ha visto el perdido manuscrito becqueriano); "La actualidad de Bécquer"; "El entorno", con ese interesante trabajo que rescató en su día a un ilustre becqueriano, Arístides Pongilioni; "Dos editores becquerianos"; "La cualidad emocional de Hastings"; "De antecesores y herederos" y un apéndice sobre el estado del manuscrito becqueriano que custodia la Biblioteca Nacional.

Las "Reflexiones en torno al *Libro de los gorriones*" es otro importante trabajo. Fue publicado en 1984 en edición rarísima. Y como en el caso de Campillo, consigue ahora el crítico, documentalmente, un nuevo criterio para editar las *Rimas*.

Tras narrarnos cómo llegó el manuscrito a la Biblioteca Nacional, cuenta Montesinos lo que costaron las *Obras Completas* de Bécquer: 75 pts a Fernando Fe, y 25 pts a la BN por el ejemplar; en total, 100 pts, las mismas que valía el billete que muchos años más tarde llevaría la efigie de Bécquer.

Después apareció Schneider, el primer investigador que descubrió el manuscrito en la BN y escribió una tesis que quedó desconocida hasta que Gamallo Fierros la "rescató" en los años cuarenta.

En cuanto al orden de las *Rimas*, Montesinos cree que el manuscrito las recoje tal y como le venían a Bécquer a la memoria. Nos explica después el sentido de las señales becquerianas en el papel

(una raya en la rima I y dos cruces en las excluidas "Fingiendo realidades" y "Una mujer me ha envenenado el alma"). Tercia Montesinos en la polémica sobre la multitud de aspas que bordean los folios del manuscrito, y las ve como señales becquerianas de versos dudosos. Se extraña de que hayan sido suprimidas en casi todas las ediciones, a las que llama "campillistas".

Respecto a las correcciones con letra distinta, afirma que Bécquer ha variado volublemente la caligrafía y las cree becquerianas.

En 1981, finalmente, descubre Rafael que las páginas del manuscrito han sido restauradas con material plástico que altera las tintas. De dos, el manuscrito muestra ahora siete. Por otra parte, ello permite seguir el proceso de composición del texto, pero también alerta sobre su posible destrucción futura, lo que motiva un apéndice en que se cruzan opiniones enfrentadas entre Montesinos y la Dirección General de Bibliotecas, responsable de la restauración del manuscrito becqueriano.

Como se ve, es éste, pues, un libro fundamental para todos los becquerianistas, porque sin retórica consigue llegar al dato positivo en torno a Bécquer; importante para quien quiera iniciarse en Bécquer y acercarlo al presente; e imprescindible para quienes aman al poeta de leyenda, porque Rafael la deshace con dolor de corazón procurando utilizar guante de seda -como su buen amigo Robert Pageard- cuando se acerca a la vida y la obra del poeta (**Jesús COSTA**).

* * *

Jesús RUBIO JIMÉNEZ ed., *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo" celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre de 1990*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonense-Institución Fernando el Católico, 1992.

Tal vez el título de las *Actas* que aquí reseñamos pueda llevar a engaño a algún lector desprevenido que, inducido por la reducción geográfica que entraña el rótulo, piense que tras él se recogen una serie de trabajos de talante meramente *localista*. Nada más lejos de la realidad. El conjunto de investigadores becquerianos que se dieron cita en Veruela y Tarazona durante los días 6, 7 y 8 de Septiembre de 1990, abordaron en sus ponencias y comunicaciones aspectos de la obra de los hermanos Bécquer que, si en muchos casos no olvidaban la huella del *lugar* -tan indeleble, por otra parte, en dicha obra-, en todos remontaban sus miradas a un Bécquer -bien Valeriano, bien Gustavo Adolfo, bien los dos juntos, en mutua correspondencia- *total*. Veruela, como en el caso de los Bécquer, se convertía una vez más en bello pretexto de creación e interpretación. Además, como bien indica el director del Congreso y editor de las *Actas*, Jesús Rubio ("Introducción", pp.13-16), el mismo Congreso generó a su alrededor una serie de exposiciones y ediciones que, en último término, significaban un resurgir de los estudios becquerianos y un riguroso rescate, especialmente, tanto de la relación entre pintura y escritura en la poética becqueriana como del contexto histórico-poético en que desarrolló su obra -retos y testigos recogidos, precisamente, por *El Gnomo*-. Ahora, dos años después, salen de la imprenta, en un precioso tomo que lleva como cubierta una impecable reproducción de una acuarela del álbum de Valeriano Bécquer *Expedición de Veruela*, unas *Actas* sin apenas altibajos en sus contenidos -menos de los esperables en un volumen colectivo- y con valiosas aportaciones que pasamos, sin más dilación, a reseñar.

Abre la serie de ponencias el trabajo de Rafael Montesinos ("Elisa y Jorge Guillén", pp.21-28), quien rescata viejas investigaciones de Jorge Guillén -becquerianista donde los hubo- en las que el poeta desenmascaraba ya, en los lejanos años veinte de nuestro siglo y mediante un olfato filológico agudísmo, los interesantes apócrifos de Fernando Iglesias Figueroa, en especial la labor mistificadora de Iglesias al escribir *La fe salva*. Tras él, María Dolores Cabra ("La pintura de Valeriano Domínguez

Bécquer", pp.31-68) cumple con creces la promesa contenida en el título de su ponencia al realizar un detallado análisis de la obra pictórica de Valeriano Bécquer, al que adjunta una prolija y documentada bibliografía sobre el tema y una selección de grabados, pinturas y acuarelas exquisitamente reproducidas en las *Actas*. La aportación de Lee Fontanella ("El disparatado mundo palatino de *Sem*", pp.71-89), por su parte, consiste en un adelanto de lo que sería, poco después de la celebración del Congreso, su estudio introductorio a la reedición del controvertido *Album* de los Bécquer, *Los Borbones en pelota*, mordaz sátira y caricatura de las correrías áulicas de Isabel II; una vez más, hay que agradecer la impecable reproducción de los dibujos de Valeriano Bécquer entreverados en las páginas de esta ponencia, lo que ayuda sobremanera a la comprensión del texto escrito, y salda, de manera voluntaria, la deuda que el discurso escrito decimonónico debía a su contexto gráfico; precisamente de esta relación, de esta correspondencia solidaria entre pintura y escritura versa la excelente contribución de Darío Villanueva ("*Ut pictura poesis*: la creación artística de los Bécquer", pp.93-113), ponencia en la que interpreta al detalle -de nuevo, con reproducción de grabados pertinentes junto al texto- la conexión entre el álbum de Valeriano *Expedición de Veruela*, y las cartas *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo, y, lo que tal vez sea más importante, en la que se pondera la trascendencia del grabado en el devenir de la imprenta española del siglo XIX y en la propia concepción de lo *pintoresco*; en este sentido, es de rigor registrar el minucioso seguimiento que hace Villanueva de tal idea desde el *Laocoonte* de Lessing hasta su *democratización* a través del triunfo del grabado. En la estela del monumental estudio de René Jantzen, *Montagnes et Symboles* (1988), Edmund L.King ("El Moncayo
de las *Leyendas*", pp.117-131) ubica el exacto lugar en que debe interpretarse el especial tratamiento que de las montañas hizo Gustavo Adolfo Bécquer; de este modo, apostilla King, la estética subyacente a la admiración de Bécquer por el Moncayo no distaría mucho de aquella, tan romántica, que compartieron los Taine, Töpffer o Sènancourt por los Pirineos o los Alpes. Si hasta aquí el grueso de las ponencias trataron con especial énfasis la relación *pintoresca*, en todos los variados y ricos sentidos del término, entre el texto escrito y el gráfico de los Bécquer, las tres que siguen y que a continuación extractamos contribuyeron a la difícil delimitación de la Poética becqueriana, a la compleja definición de ese universo de sentido desde presupuestos ya ideológicos, ya textuales. Así, Juan María Díez Taboada ("La significación de la Carta III desde mi celda en la poética becqueriana", pp.135-68), de una manera reposada, cabal y envolvente, analiza, en un extenso artículo, la relevancia textual y, sobre todo, el rendimiento hermenéutico que debe extraerse de las afirmaciones becquerianas contenidas en su Carta III, a través de una necesaria contextualización de tales afirmaciones en la trayectoria artística del sevillano. Por su parte, Leonardo Romero Tobar ("Bécquer, Fantasía e Imaginación", pp.171-98), experto conocedor de todos los *espejos* y las *lámparas* románticas, afina los conceptos de Fantasía e Imaginación del más puro Romanticismo mediante el análisis de los mismos en los textos de Bécquer, adjuntando, a tal efecto, uno capital para comprender la idea de Imaginación en nuestro poeta -escrito, por lo demás, muy poco atendido por la crítica hasta la fecha-, el artículo "Los maniquíes", aparecido en las páginas de *El Contemporáneo* el 15 de Febrero de 1862. Los apuntes teóricos acerca de la existencia de un específico y rico pensamiento literario vernáculo que traza Romero Tobar se complementan con aquellos que aporta Richard A.Cardwell en su ponencia ("'Vano fantasma' y 'ley misteriosa': la verdadera herencia becqueriana en la poesía española moderna", pp.201-10), la cual arranca desde un asedio interpretativo a la influencia de Bécquer en el Modernismo finisecular para terminar fundamentando el propio e incontestable Simbolismo de Bécquer, todo ello mediante un estudio de la obsesiva retórica de *ausencias* o de sentidos eternamente *diferidos* -en la rica senda crítica de Harold Bloom o, casi mejor, de Paul de Man- que caracteriza la estética de los modernistas, del propio Bécquer y, claro es, de los románticos, auténtico término *a quo* de este modo de escritura.

Difícil imaginar mejor inicio para el extenso catálogo de comunicaciones del Congreso que el

dibujado por el incansable becquerianista Robert Pageard ("Espíritu y tareas de la investigación becqueriana", pp.213-20) al condensar en apenas siete páginas lo mucho que queda por hacer en los estudios sobre Guatavo Adolfo Bécquer, con especial relieve en el desatendido rescate del entorno becqueriano, esos aledaños del poeta donde se sitúan figuaras tan desconocidas como las de Ramón Rodríguez Correa, Antonio María Fabié, Julio Nombela... Uno de los aspectos que, sin duda, ya no se consignarán como desatendidos tras la divulgación de estas *Actas* es el referente a la relación pintura-escritura, pues las comunicaciones de Jesús Rubio Jiménez ("Valeriano Bécquer ilustrador de Víctor Hugo: *Los trabajadores del mar*", pp.221-41), de María Teresa Barbadillo de la Fuente ("Notas a los artículos de Bécquer sobre tipos y costumbres de Aragón", pp.243-50), y de José M.Gómez Tabanera ("Valeriano Bécquer, pintor romántico y adelantado del folklore hispano", pp.251-273), abundan en lo señalado en las ponencias, ya reseñadas, de Cabra, Villanueva, Fontanella o King, en un esfuerzo por aquilatar la tensión semiótica entre el discurso escrito y el gráfico, bien a través del estudio de las litografías de Valeriano Bécquer que acompañan a una traducción del tan leído Víctor Hugo (J.Rubio), bien a través de los dibujos y grabados que hacían lo propio con una determinada prosa periodística muy en boga en la época (T.Barbadillo), bien calibrando la incidencia de la pintura de Valeriano Bécquer en la invención del *Volksgeist* español. De un calado inferior a lo hasta aquí reseñado son los trabajos de Sieghild Bogumil ("La contemporaneidad de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer", pp.275-81) y Natalia Vanjanen ("La palabra viva de Gustavo Adolfo Bécquer", pp.283-90), quienes, de cualquier manera, aportan su particular recepción de la poesía becqueriana. Lejos de ser unas breves páginas de circunstancias, las comunicaciones de Pedro Angel Soriano ("Gustavo A.Bécquer y la música", pp.291-98) acerca de las incursiones -y son trascendentes implicaciones- zarzueleras de Bécquer; de Pedro Montón ("Un nuevo misterio literario en torno a Bécquer", pp.299-314) acerca de Luis García de Luna, el misterioso colaborador de Bécquer desahuciado injustamente por la crítica y cuya firma aparece al final de una olvidada versión de *El monte de las ánimas*, y de José Montero Padilla ("Bécquer en su Carta Tercera y en un artículo de 1870", pp.315-18), fiel notario de ecos intertextuales de indudable interés, realmente aportan datos novedosos y, en todo caso, de una notable curiosidad. También de ecos textuales -en este caso entre Bécquer y el tándem Jovellanos/Larra- versa la comunicación de M.Paz Díez Taboada (" Con Jovellanos y Larra en la diligencia de Bécquer", pp.319-29), mientras que Antonio C.Martín ("G.A.Bécquer: la recepción del paisaje 'cristiano feudal' en un romántico conservador", pp.331-39) holla caminos ya conocidos en punto al estudio de un Bécquer que rechazaba el progreso y la tecnología y que se aferraba a una *naturphilosophie* típicamente romántica. Si Julián Junquera ("*Desde mi celda*: paisaje y preludio del miedo", pp.341-50) vuelve a definir el paisajismo literario de Bécquer en los términos adecuados de lo *sublime* y *pintoresco*, y Túa Blesa ("Flores de leyenda", pp.351-56), mediante una inteligente prosa, discrimina el rendimiento textual que entraña el uso simbólico de las flores en las *Leyendas* becquerianas, Jesús Costa ("La Carta Novena: relato hagiográfico y ensoñación romántica", pp.357-75) rescata el relato hagiográfico *Nuestra Señora de Veruela*, escrito en 1821 por Mariano Blas Ubide, como posible fuente tradicional de la Carta IX de Bécquer. Completa esta serie de comunicaciones, de tema tan diverso, la de Sagrario Ruiz ("La realidad del mundo fantástico: Romanticismo en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer", pp.377-396), que queda un tanto eclipsada por la ponencia, ya citada, de Romero Tobar, y en la que echamos en falta, además, un mayor *diálogo* de su texto y argumentaciones con los registrados, sobre el mismo tema, por R.P.Sebold en su *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, estudio sólo citado de pasada en la última nota de su trabajo. En general, las comunicaciones que restan lanzan sus tentáculos críticos sobre la influencia de la obra de Bécquer en poetas más cercanos a nuestros tiempos; así, Pilar Moraleda ("Tras la huella de Bécquer", pp.397-406) detecta la deuda poética que las *"Tristitia Rerum"* de Ricardo Gil y "La sombra de las manos" de Francisco Villaespesa contraen con la rima VII de Bécquer, Joaquín

Benito de Lucas ("Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro como prologuistas", pp.407-14), y María Luisa Burguera ("La imposibilidad del objeto amado: Carolina Coronado y G.A.Bécquer", pp.415-21) hacen lo propio con determinados textos de Rosalía y C.Coronado, respectivamente, mientras que M.Angeles Naval ("Becquerianismo y becquerianos aragoneses", pp.423-35) no se limita a la influencia sobre un autor, sino que ensancha su estudio de relaciones intertextuales a toda una generación poética aragonesa, con Ram de Viu a la cabeza. Si traída al pelo resulta la afinidad -al menos, así planteada- que José M.Fernández ("De las brumas a la luz, o de Bécquer a León Felipe", pp.437-444) encuentra entre la poética de Bécquer y la de León Felipe, más certeras nos parecen las concomitancias entre Bécquer y José Asunción Silva que Vicente Cervera ("Bécquer en América: José Asunción Silva", pp.445-61) detalla en su comunicación, como las que perfila Angel Esteban-Porras del Campo ("El sonido y el color como salvedad de la insuficiencia del lenguaje en Bécquer, y sus correspondencias en José Martí", pp. 463-68) en un breve trabajo que es una nueva entrega extraída de su Tesis Doctoral, recientemente publicada. Cierran esta serie de trabajos, y las *Actas* mismas, las inteligentes aportaciones de José-Enrique Serrano ("Permanencia de Bécquer en la obra de Jorge Guillén", pp.469-78) y Manuel Vilas ("Bécquer y Cernuda a la altura de 1935", pp.479-86) en torno a la fértil pervivencia de Bécquer en la escritura de dos de los más conocidos poetas españoles de nuestro siglo XX, a las que hay que añadir las notas de Manuel Jalón ("Bécquer y el amor", pp.487-505), contera curiosa -por *curiosa* y *peregrina*- de las *Actas*.

Hasta aquí la inevitablemente breve recensión de los más de treinta trabajos que se incluyen en las *Actas*. Para terminar, parece de rigor indicar que a la calidad de la mayoría de ellos hay que sumar la calidad de su edición y presentación en un volumen impecable en el que las erratas brillan por su ausencia, y, por contra, sí brilla una generosa y exquisita reproducción de grabados, acuarelas, dibujos y facsímiles, lo cual, unido a detalles tan insólitos en la edición de volúmenes colectivos, como puede ser la atinada elección de un determinado tipo, color y cuerpo de letra, hace todavía más grata la lectura de unas *Actas* que, salvando la búsqueda de efemérides innecesarias, encierran más de un atractivo para los numerosos investigadores de la obra de los hermanos Bécquer **(Juan Carlos ARA TORRALBA)**.

* * *

Jean-Francois BOTREL, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, trad. de los escritos en francés de D.Torra, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993 (Biblioteca del libro, 53), 682 pp.

El volumen que nos ocupa reúne 16 estudios del profesor Botrel, publicados entre los años 1970-90, sobre la historia de la edición en la España del siglo XIX, salvo el primero de ellos, que excede de este marco temporal ya que está dedicado a la Hermandad de Ciegos de Madrid entre 1581 y 1836 ("La Hermandad de Ciegos de Madrid. La venta de impresos desde el monopolio a la libertad de comercio (1581-1836)"). Todos estos trabajos habían sido ya publicados con anterioridad en la misma forma, excepto el que trata sobre la casa editorial Hernando ("Nacimiento y auge de una editorial escolar: La Casa Hernando de Madrid (1828-1902)"), que es, en su última parte, que comprende los años 1883-1902, inédito.

La dedicación del profesor Botrel al estudio de la edición y difusión del impreso en la España del XIX arranca de un magno proyecto de Tesis Doctoral con el título general de *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*, que comprende diversos trabajos sobre el tema realizados entre 1970 y 1985. De entre ellos son los de mayor entidad los publicados en Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, bajo el título citado, en 1985, sobre *Les conditions de la communication*

imprimée (1868-1914) y *Les libraires et la diffussion du livre en Espagne (1868-1914)*; este último publicado posteriormente en la madrileña Casa Velázquez en 1988.

Todos estos trabajos, así como los que su autor ha realizado en los últimos años, abordan la compleja tarea de constituir una, aún abierta, historia de la edición española del XIX, similar a la coordinada en Francia por Henry-Jean Martin y Roger Chartier. Por ello el análisis y reflexión del profesor Botrel recaen sobre todos los aspectos implicados en el proceso de producción y difusión del impreso. En este respecto, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* es un volumen ilustrativo del trabajo que su autor ha venido realizando desde 1970, ya que los cinco capítulos de que consta ofrecen al lector un muestrario de los principales aspectos relativos a la historia de la edición en el pasado siglo, en un intento por "abarcar todo el campo en que se desarrolla la comunicación literaria o no, escrita o no, en un largo periodo" (p.11); además, la producción editorial se aborda tanto en su dimensión de producción-consumo como en la de emisión-recepción, sin olvidar ni la cultura escrita ni la oral, ya que el porcentaje de analfabetismo que la sociedad española arrastra por estas fechas es muy elevado (unos 2/3 de la población).

El primer y principal mérito del libro radica, por tanto, en su afán integrador, algo que no resulta muy usual en estudios de este tipo, y menos en los realizados sobre el siglo XIX, ya que lo más habitual es abordar de forma aislada aspectos relativos a educación y alfabetización, imprenta, disposiciones legales, circuitos de difusión, etc.

Los dieciséis estudios reunidos en este volumen se agrupan en cinco capítulos, precedidos de breves introducciones en las que el autor resume el contenido de los artículos y proporciona las referencias bibliográficas pertinentes. En el primero se aborda la relación de los ciegos con la producción y difusión del texto, en su doble faceta de impresión y venta, a través del estudio de la Hermandad de Ciegos de Madrid y de una forma impresa estrechamente ligada en su difusión a ella, la de los pliegos de cordel. El segundo trata sobre las mejoras técnicas, de comunicación y de pago, legales, y de alfabetización y escolarización que facilitan el desarrollo de la producción editorial, su difusión y recepción. Se reservan para el tercer capítulo algunas reflexiones sobre el modo de realizar una estadística de la producción impresa en los siglos XIX y XX, que se completan con unas estadísticas de la prensa madrileña entre 1859 y 1909, a través de las cuales se hace patente la evolución
de ésta desde el predominio de una prensa política hasta el de la prensa literaria y científica. En el cap.IV se analizan las relaciones entre productores y editores, a través de dos editoriales, Hernando y El Cosmos Editorial, y de dos escritores, Clarín (en su relación con *Madrid Cómico*) y Valera (en relación con *El Contemporáneo*). Por fin, el cap. V se centra en la consideración de las relaciones editoriales entre España y Francia, a través de los libreros franceses afincados en Madrid, del intercambio comercial entre ambos países y del análisis del funcionamiento de la editorial Ollendorff.

La voluntad de integración que preside la composición del volumen no es el único mérito del libro. Hay que añadir, además, el rigor extremado en el tratamiento de las fuentes, agunas de ellas, por otra parte, muy poco utilizadas hasta el momento para abordar estos temas: archivos públicos y particulares, bibliotecas, fondos editoriales, estadísticas, textos oficiales, publicaciones periódicas, y cartas han sido rastreados de forma sistemática para elaborar estos trabajos. La bibliografía secundaria utilizada atestigua el escaso peso de este tipo de estudios entre los investigadores españoles y la proliferación de ellos, por contra, entre los franceses, ya que la mayor parte de los libros de referencia son de esta nacionalidad. El trabajo se completa, en fin, con cuadrod, gráficos, mapas y documentos que constituyen un testimonio gráfico inestimable como complemento del texto escrito.

El libro del profesor Botrel resulta, en fin, imprescindible para cualquier lector que quiera iniciarse en la historia del libro español del XIX, y, cómo no, para el lector especializado que necesite conocer las condiciones reales en que el libro decimonónico fue producido y recibido por el público.

Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX no presenta, a la postre, más inconveniente, si así puede decirse, que el de poner en evidencia "lo mucho que todavía nos falta" (p.IV), como señala el profesor José Simón Díaz en el prólogo al libro (**Angeles EZAMA**)

.* * *

***Iconografía de Sevilla, 1790-1868*. Textos de Francisco Calvo Serraller, Juan Carrete Parrondo, Vicente Lleó y Enrique Valdivieso. Selección y catálogo de Javier Pertús. Madrid, Ediciones El Viso, profusamente ilustrado en color y blanco y negro, 1991.**

"La historia universal es historia de la ciudad" escribió el siempre aparentemente brillante Oswald Spengler, reaccionario individuo de la República de Weimar y autor de *La decadencia de Occidente*. Pensar la ciudad ha sido la tarea remota iniciada por la filosofía. Mucho más reciente es el interés de los historiadores; éste procede en gran parte de la moderna incorporación al método histórico de instrumentos de análisis provenientes de la sociología y de otras ciencias sociales. Sus precursores fueron los sociólogos alemanes desde Werner Sombart hasta Max Weber pasando por Thomas Veblen y Georges Simmel. Entre los historiadores destacan como clásicos los recientes estudios de Cral E.Schorke (Viena *Fin-de-Siècle*, 1961), A.J.Toynbee (*Ciudades en marcha*, 1969) y A.Janik y S.Toulmin (*La Viena de Wittgenstein*, 1974), por citar algunos de los más selectos títulos traducidos al español.

Esta apasionante tarea de sumergirse en los entresijos políticos, culturales, sociales, etc., o de la simple vida cotidiana -tan de moda en nuestros días- de una gran urbe actual, forjadora de la historia de hoy, es una labor complicada pero a la postre llena de frutos para el historiador moderno.

Una de las tareas de éste la constituye la recopilación y el estudio de la iconografía urbana tanto topográfica como de la galería de personajes, hechos históricos o de costumbres que la conformaron históricamente hasta el presente. Estos materiales poseen un preciado caudal de información para todo tipo de historiadores y hasta para arquitectos restauradores, urbanistas, etc. No son demasiados los trabajos dedicados en España a su iconografía urbana; sólo cabe citar algunos sobre el País Vasco, Cataluña y el excelente sobre Zaragoza de José Pascual de Quinto y de los Ríos (*Album gráfico de Zaragoza*, Zaragoza, 1985). En este aspecto, Ediciones El Viso ha sido pionera publicando un excelente volumen sobre las vistas topográficas de España realizadas entre 1562 y 1570 por Wyngaerde (con estudios de los profesores Kagan y Marías). En 1988, esta misma editorial madrileña comenzó la publicación de una monumental iconografía sevillana encargada en su primera entrega a Madría Dolores Cabra (*Iconografía de Sevilla, 1400-1650*, Madrid, El Viso, Fundación Focus, 1988). Tres años después y tras editarse otro tomo sobre la Sevilla barroca, aparece en 1991 la iconografía romántica.

Se ha comparado en el terreno artístico la situación de Sevilla en la primera mitad del siglo XIX con la de Venecia en el Setecientos. Los cuadros urbanos de José Domínguez Bécquer o de su hermano Joaquín -padre y tío respectivamente del poeta de las *Rimas*-, o de José Roldán, José Elbo, los Cabral Bejarano, y un largo etcétera, cumplieron, a manera de *vedutas*, con la enorme demanda de recuerdos (*souvenirs*) gráficos de la Sevilla romántica. La ciudad hispalense generó tal expectación entre los turistas románticos extranjeros y tal valor sentimental y decorativo entre los burgueses hispalenses y españoles en general, que nos ha legado hoy una verdadera avalancha de documentos gráficos. Entre escenas costumbristas protagonizadas por gitanas, bailaoras, toreros, contrabandistas, fiestas religiosas como el Corpus o la Semana Santa, o profanas como las ferias..., se desliza el paisaje urbano de una capital emblemática del romanticismo español. Sevilla. junto a Granada y Toledo, constituyó uno de los símbolos vivos de una rancia historia, acrisolada por el cruce de razas y culturas,

y además tocada por el abolengo de la Edad media y de sus misterios cristianos, judíos e islámicos.

En esta nueva entreag de la serie, se reproducen 334 testimonios gráficos de diferente condición técnica, tamaño y calidad sobre la ciudad y sus tipos. Este apartado comprende más de la mitad del libro (pp.153-358) como es obvio, y de él se ha encargado con vocación de auténtico detective Javier Pertús, que ha continuado la labor emprendida en la *Iconografía de Sevilla* (1975) de A.Sancho Corbacho. Las imágenes, todas ellas reproducidas en sus colores originales, están agrupadas de manera temática. Este recorrido se inicia con las representaciones más generales de la ciudad y su entorno: mapas y planos; vistas topográficas tomadas desde diferentes posiciones: en el valle, desde el río, extramuros..., con un apéndice dedicado a las ruinas romanas de Itálica, reclamo arqueológico ineludible para el turista culto del ochocientos andaluz. Le sigue un capítulo acerca de los edificios emblemáticos. El primero de todos es la Catedral, la más grande la la cristiandad en aquellos felices tiempos después de la basílica de San Pedro en Roma. Un lugar especial de ésta merece la Giralda, alminar islámico primero y después torre-campanario de la Seo hispalense, joya internacional del arte hispano-musulmán, verdadera imagen popular de anclaje de la ciudad como lo fuera en Zaragoza la inclinada Torrenueva, tristemente demolida por la piqueta municipal en 1892. Cierra este capítulo segundo otra referencia morisca: la Torre del Oro. A continuación se reproducen las obras medievales (las iglesias, las murallas y el Alcázar) y del legado renacentista y barroco con su peculiar urbanismo, centros religiosos, hospitales, la arquitectura civil, en la que destaca el edificio del concejo y la doméstica. Concluye este repaso retrospectivo con las nuevas obras de la ciudad: puentes (como el magnífico de Isabel II o de Triana, joya de la arquitectura del hierro de toda Europa que apunto estuvo de perderse por una mala interpretación del progreso), las puertas, las nuevas zonas residenciales y de expansión industrial... Toda esta iconografía de tipo topográfico más o menos fiable desde el punto de vista arqueológico, va seguida de dos interesantes items, brillantes y muy sugerentes, concentrados en las sociedad que puebla el marco urbano y en la ciudad como problema. Son sus objetivos mostrarnos su dimensión humana a través de sus propios e interesados testimonios: la relación de la ciudad con el poder; la corte efímera de los duques de Montpensier; el tiempo de la fiesta y los personajes protagonistas. Cierran esta galería una particular interpretación de la Sevilla romántica como Puerta de Oriente, visión extranjera, los viajeros, eternos paseantes de la ciudad hacia el tradicionalismo de la mirada local, orientalismo y alhambrismo *versus* tradición local.

Contextualizan este repertorio gráfico construido con inteligencia cuatro artículos selectos: Francisco Calvo Serraller, "Romance de la Sevilla romántica" (pp.8-61); Juan Carrete Parrondo, "Estampas de Sevilla. Recorrido a través de las técnicas del arte gráfico" (pp'62-86); Vicente Lleó, "1790-1868. Imágenes de una sociedad" (pp.88-106) y Enrique Valdivieso, "Sevilla pintada. 1790-1868" (pp.108-140). Buen vademécum éste para reconocer la urbe del Guadalquivir en la época de los Bécquer, pues como dice un viejo adagio inscrito en una estampa topográfica de la ciudad estampada por Janssonius en 1617: "Qui no ha vista Sevilla non ha vista marravilla" (**Ricardo CENTELLAS**).

* * *

María Isabel de CASTRO, *La poesía de Cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1988.

Isabel de Castro muestra en este trabajo, que es su Tesis Doctoral defendida en 1987, el lugar crucial que este tipo de poesía ocupa en la renovación lírica de mitad del siglo pasado. El estudio consta de cinco capítulos, de los cuales los tres primeros abordan la caracterización temática, estilística y

métrica del cantar decimonónico, así como sus orígenes en la historia de las formas métricas en España. Los dos últimos capítulos estudian los cantares literarios, es decir, obra de autor conocido, que se publicaron entre 1850 y 1900, así como la evolución observable en el cultivo de éstos.

Isabel de Castro establece los antecedentes del cantar en la literatura española primitiva y áurea, sus relaciones con la lírica tradicional de tipo popular y su utilización culta sirviéndose de los estudios sobre métrica de Tomás Navarro, Rudolf Baehr, Dorothy Clarke y Rafael de Balbín. También recoge los comentarios prologales de los coleccionistas de cantares populares, sobre todo del pionero Juan Antonio Isa Zamacola, cuya colección data de 1799, y los de Emilio Lafuente Alcántara y Francisco Rodríguez Marín.

Establece la definición del cantar a trevés de lo que denomina "rasgos delimitadores del grupo genérico" (p.150). La determinación de éstos la lleva a cabo repasando las preceptivas de la segunda mitad del XIX que hablan de estas composiciones, las opiniones vertidas por Antonio García Gutiérrez en su discurso de ingreso en la Academia, el tratado de Joaquín Costa sobre *Poesía popular española*, el *Post-scriptum* de Antonio Machado y Alvarez que acompaña a la colección de Rodríguez Marín, así como los aportes de los coleccionistas antes mencionados. El resultado de este análisis es muy preciso en lo que se refiere a las formas métricas propias del cantar. El resto de los rasgos que se obtienen del despojo de preceptivas y otros materiales aariba citados resulta dificilmente tipificable. Así por ejemplo la espontaneidad o la ingeniosidad como rasgos de la expresión son aspectos de dura concreción en términos literarios técnicos. Lo mismo sucede con los contenidos, que se tipifican en amorosos sentenciosos y jocosos, siendo muy arduo considerar los dos últimos apartados como cuestión más temática que estilística o de expresión.

Tras establecer la cronología de las colecciones y principales libros de cantares, pasa a caracterizar lo que denomina cantar literario, siguiendo a Melchor de Palau, y a precisar su influencia en la renovación de la poesía decimonónica. Isabel de Castro explica el significado histórico y estético del cantar teniendo en cuenta las aportaciones que sobre Bécquer, Ferrán, su poética, sus gustos literarios y su originalidad, han realizado Dámaso Alonso, Díez Taboada, Gómez de las Cortinas, Ribbans, Cubero, o José Pedro Díaz. En general relaciona el cultivo de cantares con la voluntad antirretórica y antirromántica que puede detectarse en la poesía española desde 1837, abanderada por Campoamor, quien cultivó en sus primeros años los cantares. Más definitiva que la influencia de Campoamor fue la de poetas becquerianos como Ferrán o Eulogio Florentino Sanz, quienes, evolucionando la tradición romántica de revitalizar los géneros nacionales populares o primitivos, dieron vuelo a los cultivadores de baladas en españa con sus traducciones de los *lieder* de Heine, conectaron la poesía popular española con unos temas y tonos propios de la lírica simbólica, subjetiva e intimista, y, a la vez, favorecieron el desarrollo de las rimas becquerianas en las que ambas tradiciones
se aúnan. En el estudio de Isabel de Castro la importancia de la lírica germana en el desarrollo del cantar y en la conexión de éste con las rimas se convierte en aspecto fundamental del ensayo. Así, el cantar literario queda caracterizado por ser obra de un autor conocido que deliberadamente imita el estilo popular, y por presentar la influencia de Heine.

La presencia de rasgos heineanos sirve de piedra de toque para definir la evolución del cantar literario. Entre los poetas introductores del género se cuentan Ventura Ruiz Aguilera con sus *Ecos nacionales* y Augusto ferrán con *La soledad*. Se destaca también la obra de Campoamor, la cual se relaciona con la de Bécquer poe su voluntad antirretórica, y la de Melchor de Palau. De este último estima la autora, sobre todo, su trabajo como compilador de cantares literarios, ensayo que, además del estudio de conjunto de Cossío, se reconoce como antecedente documental de la presente tesis. Estos autores suponen el triunfo del estadio heineano del cantar junto con otros poetas menores y alguno del grupo becqueriano, entre los que cabe cita a Angel María Dacarrete.

Un segundo momento en la evolución del cultivo de los cantares viene marcado por un retroceso de lo heineano frente a lo popular. Esta etapa se sitúa hacia 1880. Luis Montoto o Narciso Díaz de Escobar y, sobre todo, Salvador Rueda representarían este estadio de pintoresquismo, de andalucismo colorista en el cantar. Hacia los últimos años del siglo, con Manuel Machado sobre todo, se produce lo que Castro llama la "estilización popular del cantar" (p.466), es decir, un encuentro de nuevo con lo intimista, subjetivo, incluso simbólico que prepara el camino para la valoración de los cantares por parte de las corrientes neopopularistas del siglo XX.

El estudio de Isabel de Castro permanece muy ligado en conceptos y categorías a los establecidos por los propios textos que maneja, lo cual permite dotar a su trabajo de claridad. Mejoraría este aspecto si se hubiera conectado el cantar y su reivindicación con corrientes de pensamiento literario europeo para obtener la dimensión histórica de esta poética. Asimismo habría sido de interés el establecer para el análisis presupuestos relacionados con corrientes actuales de interpretación de la poesía tradicional de tipo popular.

Hay que concluir destacando que estamos ante un trabajo pionero en dedicar atención a la lírica española de la segunda mitad del XIX, y el único consagrado al cantar literario en el ámbito nacional español. La tesis de Isabel de Castro constituye una aportación indispensable para el conocimiento del panorama poético entre 1850 y 1900 (**María Angeles NAVAL**)

* * *

Daniel PINEDA NOVO, *Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo". Vida y obra del primer flamencólogo español*, Madrid, Cinterco, (Colección Telethusa, 10), 1991, 341 pp.

La relevante figura de Antonio Machado y Alvarez (1846-1893) había suscitado en las últimas décadas un interés ancilar en algunos trabajos encaminados en lo fundamental a esclarecer aspectos compositivos de la obra de Antonio y Manuel Machado; o bien aparecía como curiosidad decimonónica, objeto de voluntariosos estudios y reediciones de intención más o menos etnográfica. Entre los primeros es obligado mencionar el artículo de Paulo de Calvalho-Neto, "La influencia del folklore en Antonio Machado", *CJJA*, 304-307 (1975-76), pp.302-57 (en particular pp. 329-49; publicado también en libro: Madrid, Ediciones Demófilo, 1975). El segundo grupo está constituido por varios libros que acogen trabajos originales de Machado y Alvarez o bien obras en que a "Demófilo" cupo una tarea de recopilación y coordinación. El mérito de estos volúmenes es dispar. Escasa entidad reviste, por ejemplo, el despojo -de pinturero planteamiento- que sobre la base de los *Cantes flamencos* llevó a cabo José Luis Ortiz Nuevo, ed., en *Setenta y siete seguiriyas de muerte* (Madrid, Hiperión, 1988). José Blas Vega y Eugenio Cobo prepararon la ed. facsimilar que conmemoraba el centenario de *El Folklore Andaluz* (Madrid-Sevilla, Ed. Tres, Catorce, Diecisiete-Exmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981). Al amparo del renovado interés por la identidad cultural de las regiones que el modelo político vigente ha suscitado, se publicó el facsímil del *Cancionero popular gallego*, compilado en su día por José Pérez Ballesteros (*Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, tomos VII, IX y XI, Madrid, Fernado Fe, 1885-86) y reeditado con un breve prólogo de X.Alonso Montero (Madrid, Akal, 1979, 3 vols.). El facsímil nos pone muy a mano un interesante apéndice compuesto por "Demófilo" ("Analogía entre algunas cántigas [*sic*] gallegas y otras coplas andaluzas castellanas y catalanas", t.I, pp.213-34) y el prólogo jugoso que Theophilo Braga redactó para la edición original ("Sobre á poesia popular da Gallizia", t.I, pp.VII-XV). Testimonio significativo, por cierto, de que las empresas acometidas *directe vel indirecte* por "Demófilo" estuvieron presididas por una moderna voluntad de intercambio cultural transfronterizo: no es casual que él mismo desempeñase una destacable labor

traductora, al par que alguno de sus trabajos obtenía el reconocimiento de verse vertido a las principales lenguas de cultura europeas.

Otro de los textos importantes de Machado y Alvarez, el *Post-Scriptum* (1883) que compusiera con motivo de la aparición de *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, figuraba como apéndice en la reedición (Madrid, Cultura Hispánica, 1975) de su repertorio de *Cantes flamencos* (Sevilla, 1881). La íntegra lectura de este volumen constituye todavía un delicioso ejercicio de adentramiento en la materia. Habida cuenta de las fechas en que está compilado, nada tiene de desperdicio. Llama la atención la transcripción fonética normalizada -y justificada- que "Demófilo" lleva a cabo, y muy estimables son algunas de las notas con que ilustra los *cantes* recogidos. Todo ello, en fin, forma parte de unos empeños paralelos a los trabajos madrugadores que en varios terrenos
ocupaban a Hugo Schuchardt, G. Pitrè, R.J.Cuervo o al ya mencionado T.Braga, con quienes Machado y Alvarez estuvo ligado por amistosas afinidades electivas.

Como el lector habrá podido comprobar, materiales como los hasta ahora reseñados constituían un bagaje crítico y documental nada desdeñable pero disperso. Faltaba, pues, por otro lado, una deseable reconstrucción biográfica que vertebrara de modo adecuado las labores de Machado y Alvarez a su decurso vital, la biografía *stricto sensu* y la biografía intelectual. A paliar esa carencia contribuye la interesante monografía de Daniel Pineda cuya recensión nos ocupa. *Antonio Machado y Alvarez, "Demófilo". Vida y obra del primer flamencólogo español*, título finalista del I Premio de Investigación de la Fundación Andaluza de Flamenco, se inscribe en la meritoria colección "Telethusa" que la editorial Cinterco viene dedicando, desde hace varios años, al ámbito sociocultural de lo flamenco. Encarar la producción intelectual del personaje a partir de este punto de vista axial no constituye una novedad (*cf*. el atildado trabajo de Félix Grande "A.M. y A., fundador de la flamencología", en la ed.cit. de *Cantes*..., pp.13-33), pero el título que Pineda Novo ha dado a su monografía no ejerce, en la práctica, como marco restrictivo. El libro viene a compilar cuanto se sabía de la vida y obra de Machado y Alvarez, más una buena porción de referencias de primera mano que el autor ha perseguido por archivos y hemerotecas con envidiable paciencia. Quizá su mayor mérito resida, precisamente, en la recuperación de materiales y textos que andaban desperdigados y eran, por ello, de difícil consulta. Caso de la correspondencia (inédita a la publicación del libro) entre Machado y Alvarez y Luis Montoto, quienes compartían -con inevitables matices personales- afición por lo popular, por el *cante* y los *cantaores*. Muy bien traídos están también los intercambios epistolares que ligaron a "Demófilo" y a Alejandro Guichot con R.J.Cuervo. Y es digna de agradecimiento la transcripción del curiosísimo manifiesto "A los folkloristas de todas las naciones. El crucero Iberia" (pp.192-93), que Machado firmó -junto a Guichot y Antonio Sendras- a raíz de la ocupación alemana de las Carolinas. Merced, en fin, a numerosos rastreos hemerográficos, Pineda Novo describe más que analiza las labores intelectuales de Machado y reconstruye con pormenor los ambientes culturales en que desarrolló su varia actividad. Con especial tino se ha perfilado el daguerrotipo del provinciano parnasillo hispalense: no en vano el autor de este libro lo es también de *La Sevilla de Bécquer* (Sevilla, 1978).

Menos adecuado, a juicio de quien esto suscribe, es el tratamiento de los años que "Demófilo" y su familia pasan en Madrid (1883-1892). Por poner sólo un caso: la relación de Machado y Alvarez con la Institución Libre de Enseñanza -en la que llegó a ejercer una efímera actividad docente durante el curso 1885-86, y en cuyo *Boletín* colaboró con asiduidad- hubiera merecido una contextualización sociocultural más organizada y concienzuda, que, sin embargo, no halla cabida bajo el epígrafe "Machado y la Institución Libre de Enseñanza" (pp.171-204).

El orden cronológico que vertebra la biografía se quiebra en los capítulos VI y VII, que el autor dedica a estudiar -flaquea de nuevo la interpretación- algunas empresas mayores de la actividad machadiana: *El Folklore Andaluz* (1882-82), con sus tentaculares prolongaciones en el obstinado

empeño de crear sociedades folclóricas por la geografía nacional (pp.205-37); el *Post-Scriptum* (1883), ya mencionado, a los *Cantos populares españoles* de F.Rodríguez Marín (pp.238-49); y la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas* (1884-86, 11 vols.: pp.250-67). Por aquí andan, a nuestro entender, algunas de las páginas más interesantes del libro, tales las que se dedican a los *Cantos...* compilados por Rodríguez Marín. También el cap.VII ("Nueva vía del flamenco y últimos esfuerzos", pp.269-306) contiene párrfos sustanciosos y muy documentados, en particular en lo referido al flamenco en Sevilla y Madrid y a su relación con la poesía *culta* de la época. El capítulo es, po cierto, testimonio de lábiles fronteras entre géneros poéticos en boga y entre hábitos sociales polisémicos (*cf*. la parafernalia de andar por casa orquestada en torno al *esgraciaíto* Manuel Balmaseda, "poeta popular" (pp. 101ss.); indirectamente, ratifica lo que Pineda ya había apuntado con anterioridad (aunque en ningún momento llegue a profundizar en la cuestión): que se debe insertar esa "moda de lo andaluz y lo flamenco" (p.91) en una serie cultural que entroca, en medida varia, con fernán Caballero, Estébanez Calderón, Bécquer o Ferrán.

Es lástima que las pacientísimas tareas investigadoras de Daniel Pineda no hayan dado lugar a una bibliografía primaria bien organizada que complete y complemente las que se pueden encontrar en algunos de los trabajos que se han citado en los primeros párrafos de esta recensión. El autor se hallaba en inmejorable condición para abordar la tarea, como también para compilar una extensa bibliografía secundaria que recogiese, cuando menos, lo mencionado en las numerosas notas a pie de página. Ambos repertorios, agradecidos por investigadores futuros, hubiesen redundado en la claridad global del estudio, pues no pocos datos y circunstancias se enmarañan en la prosa de largo aliento subordinante de que gusta Daniel Pineda y en un sistema de cita y referencia más bien confuso. Y ello a pesar de una encomiable honradez intelectual a la hora de informar sobre ejemplares y colecciones de textos raros o de difícil acceso (*cf*. pp. 36, n.2; 46, n.1; 73, n.1, etc.).

El texto hubiera ganado en claridad sin el exceso de mayúsculas reverenciales ("Fiesta Nacional", p.13; "Literatura Popular", p.25; "Tomo", "Teatro", "Crítica", *passim*) y superfluas cursivas (por citar sólo unos pocos casos : "*Revistas*", p.8; "*Bachiller en Artes*" y "*Sobresaliente*", p.25; "*La Casa de las Dueñas*", p.126; "*Carnaval*", p.327) que no añaden nada a la exposición y resultan francamente impertinentes para el lector. Sobran asimismo notículas ya sabidas por quien se acerca a una obra de estas características (*v.g*.: "Juan Nicolás Böhl de Faber -padre de *Fernán Caballero"* [*sic*], p.11); y alguna molesta muletilla: a pesar de la admiración que el autor profesa por Antonio Machado hijo, no parece oportuno enderezarle continuamente -hasta dos veces en la p.173- el remoquete "profundo poeta". La prosa de Pineda Novo recurre con frecuencia al adorno florido pero extemporáneo (*vid*. por ejemplo, p.19), y en más de una ocasión se debería haber prescindido de reiteraciones innecesarias (pp.120, n.11; 129, n.28; 135, n.12; 288, n.43; 310, n.5; 316, n.34; etc.).

No debe faltar aquí tampoco el capitulillo de objeciones técnicas. La lujosa presentación material del volumen no condice con una composición más bien desaliñada en que menudean las erratas. Algunas bastante divertidas, por cierto, como la que transforma una Conserjería de la Junta Andaluza en "Consejería" (p.9, n.8). Las erratas son, en fin, disculpables en cierta medida; pero no lo son en modo alguno los errores ortográficos. Afinen los correctores en otra ocasión para que el sistema de acentuación gráfica no ande tan descabalado como en este libro, para que las palabras se unan y separen como mandan los cánones o para que las comas aparezcan en su sitio y con la frecuencia esperable. Lunares todos ellos que afean considerablemente una obra de interés (**José Angel SANCHEZ**).

* * *

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Editorial Cinterco ("Col. Telethusa, 8 y 9), 1990, 1071 pp., 2 vols.

La copla flamenca y la lírica de tipo popular, de F.Gutiérrez, catedrático de instituto y profesor de la UNED, recoge una parte sustancial de su tesis doctoral defendida con éxito en 1987. Ese mismo año obtuvo el primer premio de investigación en el certamen convocado por la Fundación Andaluza de Flamenco, y en 1990 ha sido editado en la col. Telethusa de la Ed. Cinterco, especializada en títulos sobre el cante grande tan meritorios como el monumental *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*.

Como su título indica, la obra que reseñamos trata de integrar la lírica del cante en el universo de la poesía tradicional, como una manifestación peculiar, con rasgos propios, de ésta. Este acertado punto de partida, el estudio conjunto de la copla flamenca y la poesía popular, territorios usualmente alejados hasta el momento, descubre numerosas analogías formales y temáticas, en un proceso de mutua confrontación que abre nuevas perspectivas muy fructíferas para posteriores acercamientos.

El libro se inicia con una breve relación descriptiva de algunos de los trabajos más significativos sobre la lírica tradicional y su estilo. Son observaciones generales acerca de los distintos intentos que ha habido para delimitar su esencia: desde las teorías del colectivismo romántico, pasando por la reacción antirromántica y el individualismo idealista, hasta llegar a las posturas conciliadoreas (neo)tradicionalistas, psicologistyas o sincréticas; unos cuantos nombres conforman los eslabones de la cadena: Milá y Fontanals, Bécquer, García Gutiérrez, Valera, Costa, Menéndez Pelayo, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Cernuda, Croce, Menéndez Pidal o Sergio Baldi. Aunando las opiniones de estos autores a las de los más solventes investigadores -D.Alonso, J.M.Blecua, J.M.Alín o Frenk Alatorre- se llega a una caracterización amplia de la poesía popular basada en rasgos sobradamente conocidos: su anonimia y su fundamental transmisión por tradición oral, mediante la cual se propaga, reelabora y recrea colectivamente -"vive en variantes"-, conformando ese "estilo o tono popular" al que frecuentemente se apela.

Un paso más se da al concretar la terminología de la copla o cantar -canción, cantarcillo vulgar, trozo a letra cantable...-, y los primeros acercamientos a ella por parte de Rodríguez Marín, Cansinos-Asséns o Larrea Palacín. La universalidad del género se pone de manifiesto al mostrar los análisis comparativos que se han llevado a cabo entre los cantos populares españoles y los gallegos, catalanes o los de otros países, como los alpinos que estudiara Schuchardt.

Todo ello sirve de marco introductorio y contextualizado para una aproximación básica a los numerosos cantares de autor en el siglo XIX -Valladares de Sotomayor, Ferrán, Campoamor, Ruiz Aguilera, Melchor de Palau, Trueba, Montoto, Díaz de Escobar o Juan Ramón Jiménez, entre otros- y a las colecciones de coplas anónimas recopiladas en el siglo XIX; los cancioneros de *Don Preciso*, Fernán Cballero, Tomás Segarra, Lafuente y Alcántara, Rodríguez Marín y Melchor de Palau.

La segunda parte del libro se centra en el cante flamenco, donde el autor parece moverse con mayor seguridad, Tras repasar los distintos vocablos con los que se denomina -hondo, *jondo*, grande, gitano, andaluz- se hace un breve bosquejo de su origen y etapas, desde los primeros testimonios literarios del siglo XVIII, deteniéndose especialmente en el fenómeno del "flamenquismo" de la segunda mitad del XIX y primeras décadas del XX. La gran floración del cante grande en esta etapa y su irradiación a toda España desde Andalucía es inseparable, para bien o para mal, del café cantante, la bohemia y el cuplé. Frente al general rechazo noventaiochista, unos cuantos escritores, los Machado, los Sawa, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o S.Rueda, reivindicarán teóricamente y en la práctica -con desigual acierto- el valor del cante. En este repaso finisecular se echa de menos la referencia a los romances,

seguidillas y cantares que componen *Alma andaluza* (1900) de José Sánchez Rodríguez, por la importancia capital que tuvo en la percepción de lo andaluz para muchos escritores del momento; en particular para F.Villaespesa y, sobre todo, para Juan Ramón Jiménez, autor de una "epilogal" al libro. La recuperación del flamenco en nuestro siglo tendrá su impulso definitivo con el *Concurso de cante jondo* celebrado en granada (1922), auspiciado por García Lorca y Falla.

El autor caracteriza al cante por su especial intensidad y patetismo en el tratamiento de ciertos temas -el amor, la muerte, el llanto, la pena-, su tono predominantemente lírico, un *escenario* fundamentalmente urbano, la brevedad estrófica -le pertenecen en exclusividad la *soleá*, la *soleariya* o la seguidilla gitana-, su pervivencia y vitalidad y la importancia del ritmo o *compás* musical en su realización; en cuanto a su código lingüístico, éste se ajusta a las peculiaridades del dialecto bajoandaluz, -la norma sevillana- con numerosos vulgarismos, en lo que se refiere a sus características fonético-fonológicas y morfosintácticas, y posee un repertorio léxico de términos y construcciones lexicalizadas de valor semántico propio y característico, con presencia relevante de vocablos en *caló* o gitano.

Estos rasgos diferenciadores son los que determinan la configuración de la copla flamenca, según se manifiesta en las colecciones de coplas anónimas, singularmente en las efectuadas por Antonio Machado y Alvarez -"Demófilo"-, y en las abundantes coplas de autor escritas en el XIX y comienzos del XX, con Augusto Ferrán, Manuel Balmaseda, S.Rueda, E. Paradas y M.Machado como ejemplos de mayor valía.

Los capítulos tercero y cuarto analizan la organización de los contenidos y la temática de la copla popular y la flamenca, mostrando abundantes analogías, e incluso relaciones de identidad, en lo que respecta a los cantares paremiológicos, religiosos, amorosos,, jocosos, satíricos y festivos, de estudiantes, soldados y marinos, carcelarios e históricos. Específico al cante andaluz es el tratamiento singular de los temas relacionados con el mundo gitano: la *duca* o pena, la muerte, las maldiciones, las invocaciones y súplicas al Dios gitano o *Undebel*. En cuanto a los aspectos formales, se desciben sus estructuras métricas y sintácticas, y los aspectos estilísticos y lingüísticos, siendo es éstos últimos donde el cante flamenco presenta una gran riqueza y variedad diferenciadora.

El capítulo final analiza las modalidades del cante hondo: los tipos básicos -*toná*, seguidilla gitana o playera, *soleá*, tango-, los relacionados con los anteriores -cañas y polos, serranas y livianas, saetas, bulerías, cantiñas, romances flamencos-, los derivados del fandango -tarantas, cartageneras y mineras-, y los folklóricos aflamencados -especialmente peteneras y sevillanas-.

Al comienzo decíamos que este libro proviene de una tesis doctoral. Ahí residen sus

principales virtudes y defectos. Tal vez el tema abarcado resulte demasiado amplio, lo que obliga a la brevedad y al esquematismo de las partes, y los resultados son excesivamente generalizadores. Hay un valioso acarreo de materiales, pero su manejo se limita con frecuencia a la glosa repetitiva: los distintos datos se yuxtaponen sin una suficiente progresión. Hubiera sido necesario, a nuestro entender, un mayor esfuerzo de depuración, reflexión y análisis personal que desbrozara el camino, para evitar que el efecto dinal resulte demasiado acumulativo. Si el enfoque inicial era muy prometedor, las conclusiones que se obtienen son más bien escasas, por previamente conocidas. Con todo, es un buen estudio acerca del estado general de la cuestión tratada y, en particular, de la copla flamenca (**Rafael ALARCON**).

* * *

VV. AA., *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Ed., introducción y notas de Susan Kirkpatrick, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1992.

En los últimos años parece haber surgido un cierto afán por editar literatura escrita por mujeres. Prueba de ello son las distintas obras que hoy se pueden encontrar en el mercado. Desde la antología *Las diosas blancas* (Hiperión, 1985) al número monográfico de *Insula* dedicado a las escritoras del 27 (mayo 1993), pasando por el *Litoral femenino* de L. Saval y J. García Gallego, sin olvidar la propia colección (Biblioteca de Escritoras) en que aparece el volumen que comentamos.

Susan Kirkpatrick recoge en esta antología una amplia nómina de autoras (veintinueve en total), algunas de primera fila, cuyos nombres es fácil encontrar en cualquier antología entre un amplio elenco de autores. Otras han gozado de peor suerte y fueron relegadas a segundo plano, quizá porque la historia de la literatura ha sido un quehacer masculino por excelencia.

S. Kirkpatrick establece tres generaciones de escritoras. La primera, compuesta por las autoras nacidas entre 1810 y 1830, es la encargada de crear un nuevo lenjuaje poético. Entre sus modelos se encuentran algunos románticos europeos, como Byron o Hugo, pero también nuestro Meléndez Valdés. La segunda generación hereda los modelos poéticos de la anterior. Es la de las nacidas entre 1831 y 1849. A ella pertenece Rosalía de Castro, que en su poesía en castellano participa de las mismas fuentes y lenguaje que las demás escritoras de su generación. La tercera es la formada por las nacidas entre 1850 y 1869. Mejor preparadas intelectualmente, se benefician de los logros de las generaciones anteriores y continúan la tradición romántica, aunque modificada por la influencia de Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer.

La estética romántica anima en torno a mediados del siglo XIX a un gran número de mujeres a emprender la actividad literarria, y, en particular, la lírica. Tarea ardua en una época en que el mundo femenino estaba limitado por las cuatro paredes del hogar. El papel que les correspondía era el de madre y esposa, y a menudo abandonban la literatura después de contraer matrimonio. Sin embargo, muchas de ellas lograron atravesar dichas fronteras; compaginaron *las labores propias de su sexo* con la literatura, y en algunos casos frecuentaron ámbitos de acción hasta entonces *sólo para hombres*. Pero no tuvo que ser fácil. Para imponerse de esta manera, se opusieron a arraigados prejuicios sociales. La consideración que a la sociedad decimonónica le merece la mujer escritora debe de estar muy próxima a la de los vetustenses, que, en la novela de Clarín, consideraban la literatura como "el mayor y más ridículo defecto que en Vetusta podía tener una señorita". Los afanes líricos de Ana Ozores, descubiertos por sus tías al encontrar su cuaderno de versos, son calificados como "cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos".

Escribir como mujer en el siglo XIX supone, según Kirkpatrick, la creación de un sujeto lírico femenino que a menudo entra en contradicción con la espontaneidad propugnada por el romanticismo, al exigírsele en la escritura las mismas actitudes -decoro, recato, etc.- que en el campo social. La identidad femenina se manifiesta tanto en la expresión como en el tratamiento temático, por lo que se puede hablar de una feminización del discurso y, en ocasiones, de temática específicamente femenina.

La asunción de la identidad femenina en la escritura era casi obligada en una sociedad en la que estaban delimitados con rigidez los papeles que correspondían a cada sexo. No obstante, la tradición del "romanticismo feminizado" se fue abandonando a medida que se avanzaba hacia el final de la centuria en favor de una escritura menos marcada genéricamente. Todo ello ha de tenerse en cuenta, según Kirkpatrick, al valorar las obras de estas autoras.

La *Antología poética de escritoras del siglo XIX* anima a profundizar en la lectura y el estudio detallados de algunas de sus integrantes. Invita al mismo tiempo a reflexionar sobre los conceptos de literatura, escritura y autor. ¿Hay que distinguir entre literatura femenina y literatura escrita por mujeres? ¿Qué entendemos por literatura femenina? ¿La escrita por mujeres o la que presupone un lector femenino? No hay que olvidar que todo texto literario se inserta en un proceso de comunicación, y que escribir implica instaurar un punto de vista (**Mª. Mercedes SANCHEZ**).

Pedro Alfageme Ruano, *El romanticismo sevillano. Valeriano Bécquer, ilustrador*, Sevilla, Padilla Libros, 1989. Prólogo de E.J. Sullivan.

Precedido de un prólogo elogioso debido a la pluma de E.J. Sullivan, profesor en la New York University, este trabajo del historiador Pedro Alfageme Ruano se nos presenta hoy como una pieza bibliográfica de notable interés para el conocimiento de Valeriano Bécquer. Y es que Alfageme Ruano ha acertado de lleno al situar a Bécquer, el pintor, "en ese lugar impreciso [que existe] entre el escape y el compromiso", como afirma en su Conclusión (p. 117).

Es evidente desde las primeras páginas del libro que en la concepción del mismo ha primado un aspecto, el contextual. Capítulo a capítulo, Alfageme Ruano se ha ido aproximando al objeto central de la obra: la figura del pintor romántico sevillano, que él considera un maldito y un precursor. Así pues, cobran sentido las páginas dedicadas a una visión del XIX español (un siglo desastroso), o a la Sevilla de entonces (otro caos), un panorama, en fin, dominado -según el autor- por la mezquindad.

La misma función cumplen las líneas dedicadas al fenómeno romántico, entendido éste, más que nada, como una 'actitud' rebelde; y también, las que nos informan tanto de los precursores del romanticismo pictórico andaluz (Fernández Cuadrado y Rodríguez Panadero) como de las características de la escuela sevillana, en la que, salvo en el caso de Bécquer, no se dio asomo alguno de denuncia o de crítica.

Ofrece además Alfageme Ruano una extensa nómina de los componentes de la escuela. Entre ellos descuellan los Bécquer. Aparte de Valeriano, tenemos a su padre y a su tío, José y Joaquín Domínguez Bécquer, respectivamente. Otras figuras representativas de la citada escuela son: Escacena y Daza, Rodríguez de Losada, Cano de la Peña, Aramburu (autor de *Apaga y vámonos*), etcétera.

De quien es para Sullivan el romántico andaluz por excelencia, Bécquer, afirma Alfageme Ruano que fue -y tal vez siga siéndolo- un incomprendido, a la par que uno de los primeros representantes "del romanticismo más progresista" (p. 80), en tanto en cuanto "utiliza el grabado como medio para incidir en el cambio de la historia" (p. 98).

Tras un repaso por lo más significativo de su obra pictórica (cuadros de costumbres, naturalezas muertas, paisajes, fantasías poéticas y retratos), nos encontramos con un estudio de las ilustraciones de Bécquer, aparecidas desde 1862. Diversas revistas de la época, tales como *El Kiosco*, *Gil Blas*, *El Museo Universal* o *La Ilustración de Madrid*, son las que difundieron los grabados del maestro sevillano.

Alfageme Ruano aborda su estudio siguiendo un orden en el que encajan los temas siguientes: folklórico-costumbristas (*El tiro de barra*, de 1865), monumentos (*El sepulcro de los condes de Mélito en Toledo*, de 1870), contemporáneos (*Combate en las barricadas de Jerez*, de 1869) y otros, entre los que sobresale, sin duda, el satírico. Si en unos destaca los valores campesinos y en otros, el lirismo o el estricto deseo de vencer una situación económica adversa, es en el satírico donde se aprecia cómo el artista observa directamente la realidad más palpitante. *Los elegantes pobres*, de 1867, *Ventajas de los que salen a veranear*, de 1868, o *La política bajo el punto de vista femenino* [*sic*], de 1869, son buena muestra de ello y forman parte, según el autor, de la producción más «moderna» del pintor Bécquer. Es posible que se hallen en la línea de las publicadas en la revista *Gil Blas* (1865-66) bajo el seudónimo de SEM, así como de las ochenta y nueve acuarelas y de los comentarios satíricos correspondientes reunidos en *Los borbones en pelota* (Madrid, Ed. El Museo Universal, 1991), álbum conjunto de los hermanos Bécquer, también con la firma de SEM.

El trabajo de Alfageme Ruano se ve completado con el análisis de *La feria de Sevilla* (1869) y de *Escena de guerra* (1870), grabados que reprodujeron *El Museo Universal* y *La Ilustración de Madrid*, respectivamente. Por último, se recogen veinte láminas del artista y una selección de textos de los que acompañaban a las ilustraciones, algunos firmados por el hermano poeta.

Un hermoso detalle debido al librero y editor Padilla -la reproducción del *Retrato de Josefa A. Fraile* (postal de 19'60 x 14'70 cms., en color)- sirve de contrapunto al descuido tipográfico del texto, excelente a simple vista (**Alfonso SÁNCHEZ**).