ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 7, 1991

Juan CANO BALLESTA
Utopismo pastoril en la poesía dieciochesca: la *Égloga* de Tomás de Iriarte

José CHECA BELTRÁN
El concepto de *imitación de la Naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII

Brian J. DENDLE
The Romance of War, or The Highlanders in Spain: the peninsular war and the British novel

Eva F. FLORENSA
El Niño de la Bola y la fisiología de la novela decimonónica (I)

Mª Jesús GARCÍA GARROSA
El comerciante inglés y *El fabricante de paños*: de la traducción a la adaptación

Solange HIBBS-LISSORGUES
La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (I)

Luis MARISTANY
Entorno cultural y significación de un título: *Ocnos*

Diego MARTÍNEZ TORRÓN
Alberto Lista, director de *La Gaceta* (1833): documentos

Victoriano PUNZANO
Pensamiento bibliográfico de Menéndez Pelayo

Ludwig SCHRADER
Octavio Paz y el Surrealismo francés (sobre *Noche en claro*)

Adolfo SOTELO VÁZQUEZ
Poesía desnuda y sucesiva (Nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)

Noël M. VALIS
Dos poesías de almanaque, por Leopoldo Alas

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Anales de la Universidad de Alicante
Literatura Española

Director: Guillermo CARNERO ARBAT
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES
Consejo de Redacción: Departamento de
Literatura Española
de la Universidad
de Alicante

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito Legal: A-537-1991

Imprime Gráficas ANTAR, S.L., Capricornio, 1 - 03006-ALICANTE

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 7, 1991

ÍNDICE

Pág.

Juan CANO BALLESTA
Utopismo pastoril en la poesía dieciochesca: la *Égloga* de Tomás de Iriarte 9

José CHECA BELTRÁN
El concepto de *imitación de la Naturaleza* en las poéticas españolas del siglo XVIII 27

Brian J. DENDLE
The Romance of War, or The Highlanders in Spain: the peninsular war and the British novel 49

Eva F. FLORENSA
El Niño de la Bola y la fisiología de la novela decimonónica (I) 65

Mª Jesús GARCÍA GARROSA
El comerciante inglés y *El fabricante de paños*: de la traducción a la adaptación 85

Solange HIBBS-LISSORGUES
La prensa católica catalana de 1868 a 1900 (I) 99

Luis MARISTANY
Entorno cultural y significación de un título: *Ocnos* 121

Diego MARTÍNEZ TORRÓN
Alberto Lista, director de *La Gaceta* (1833): documentos . . . 139

Victoriano PUNZANO
Pensamiento bibliográfico de Menéndez Pelayo 147

Ludwig SCHRADER
Octavio Paz y el Surrealismo francés (sobre *Noche en claro*) . 165

Adolfo SOTELO VÁZQUEZ
Poesía desnuda y sucesiva (Nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez) 183

Noël M. VALIS
Dos poesías de almanaque, por Leopoldo Alas 195

UTOPISMO PASTORIL EN LA POESÍA DIECIOCHESCA: LA *ÉGLOGA* DE TOMÁS DE IRIARTE

Juan CANO BALLESTA
University of Virginia

Desde antiguo solían decir los retóricos que los poetas mienten o fingen. Para ellos la verdad poética venía a significar copia o imitación de una realidad exterior y previa. Mentira o ficción era la creación de una realidad propia y autónoma, fruto de las facultades imaginativas y de la fantasía. Verdad y mentira venían a ser las dos grandes vetas de todo arte: imitación más o menos fiel e imaginación más o menos desbordada, realismo en sus varios grados y creación total.

En los retóricos renacentistas el tópico de la mentira literaria era parte integrante de toda una red preceptiva que trataba de regular los elementos imaginativos de la obra poética estableciendo jerarquías y salvando siempre su propiedad y verosimilitud. Antonio García Berrio lo ha formulado así:

> La literatura, el arte en general, se mueve en una escala de valores en la que el valor máximo es la belleza; de aquí que entre lo verdadero imperfecto y limitado, y lo falso perfecto, se prefiera siempre lo segundo, siempre que el poeta sea capaz de dotarlo de la necesaria dosis de verosimilitud (174).

La preceptiva renacentista está con todo ello haciendo dos cosas: a) justificando la fantasía y dándole alas, si bien un poco recortadas, en sus vuelos de ficción, y b) considerando la mentira poética o ficción como una verdad más profunda y universal que la de la historia, con la cual no obstante conserva un lazo interior irrompible. Está elevando la categoría estética de todo elemento imaginativo, precisamente porque esas mentirosas ficciones que se forja la imaginación —de las cuales el género bucólico es un ejemplo destacado— pueden ser portadoras de visiones más hondamente verdaderas, más universales y trascendentes. Pero aún en este caso

se está tratando de justificar la creación poética por su relación más o menos intensa con un mundo de realidades más profundas. Hans Blumenberg lo anota con perspicacia:

> En la historia de nuestra teoría estética nunca se ha abandonado seriamente el intento de legitimar la creación estética a partir de su relación con la realidad (10).

El género pastoril es, por definición, la creación de una utopía. Así lo entiende Luzán cuando dice en su *Poética*:

> La materia y asunto de esta especie de Poesía son las costumbres de los Pastores, sus amores, sus contiendas, sus ganados y su vida feliz, libre de ambición y de fausto (lib III, cap XVI,427).

Pero este mundo ideal, construido con las frágiles telas de araña de la fantasía, conserva siempre vigente y tenso ese "cordón umbilical" que lo une al mundo de la realidad y de la historia. Es esta dialéctica entre realidad y ficción, entre mundo objetivo y utopismo arcádico, lo que intento estudiar.

En la ya numerosa investigación sobre la poesía del siglo XVIII se ha venido poniendo de relieve la importancia de la faceta utilitaria, el interés por el progreso económico, las ciencias, las artes, la industria, la agricultura, el lenguaje científico especializado. Hay toda una serie de motivos que prueban la atención muy particular que se prestaba a la realidad próxima cotidiana, al monumento que se acababa de inaugurar, al edificio recién construido, a la evocación de un arquitecto renombrado, etc. Esto ha estado alejando todo posible interés por un tipo de composición que, al presentarse como égloga, se situaba, de principio, en la vertiente evasiva de las letras y tendía a pintar los mundos idílicos de un viejo género. Un análisis cuidadoso creo que nos puede dar una imagen bastante distinta.

La Égloga de Tomás de Iriarte "La felicidad de la vida del campo", presentada a la Real Academia en 1779, podría ser considerada como paradigma de este juego entre ficción utópica y realidad, en que se mueven ciertos géneros de la poesía dieciochesca. Es cierto que durante décadas esta égloga ha sido ignorada por la crítica como obra de menor importancia. Cotarelo y Mori incluso la considera inferior en calidad poética a la silva "La felicidad en el campo", compuesta hacia 1773, de donde Iriarte adopta varios pasajes para este poema (221). En el esfuerzo generalizado de los últimos lustros por revalorizar la creación artística dieciochesca, no podía quedar olvidada esta obra de Tomás de Iriarte, poeta canario conocido y celebrado en varias lenguas y países europeos como excelente fabulista. La Egloga recibió un *accessit* de la Real Academia Española y fue publicada por la misma en 1780.

Utopismo pastoril

La literatura pastoril había gozado durante siglos del favor generalizado de los lectores, como con abundancia de datos ha sabido exponer Francisco López Estrada, pintando bellas escenas que significaban la fuga de la realidad hacia una región arcádica. En el movimiento de los Ilustrados salmantinos con su intento restaurador de un nuevo Siglo de Oro, "lo neoclásico — dice De la Flor—, entendido aquí como el estilo que pone en circulación la Ilustración, constituye un haz de *revivals*" (135).Entre éstos el renacer de la bucólica es uno de los más destacados. El poema que nos ocupa es una égloga, pero se enriquece con cuestiones candentes de la investigación crítica de su tiempo. Tiene mucho de ensayo filosófico, de visión crítica del campo y de la polis, e incluso de investigación sociológica, confirmando, en parte, algunos de los hallazgos de la crítica. Alberto Navarro González considera la Égloga "escrita con mentalidad de economista y sociólogo" (14) y Quintana la describe como "una lección de economía doméstica y aún de moral" (Cotarelo y Mori 226). Estos juicios formulados generalmente con la connotación de rebajar la calidad lírica y poética de Iriarte, los aceptamos como índices de un hecho, mientras que, siguiendo valoraciones de expertos como Russell Sebold y Guillermo Carnero, creemos que los temas científicos, económicos, el progreso, la técnica, no estaban reñidos con la poesía: "la ciencia —[lejos de ser un elemento antipoético]— es poesía en el siglo XVIII. Mas a la vez la poesía es ciencia" (Sebold, *Descubrimiento* 20). Saint-Lambert escribía en su *Discours préliminaire* a *Les Saisons*:

> Le langage de la philosophie, reçu dans le monde, a pu l'être dans la poésie; on a pu entreprendre des pöemes qui demandent une connaissance variée de la nature (De Nardis 128)

Será el siglo XIX con su positivismo y cientifismo y, sobre todo, los poetas simbolistas y bohemios con su búsqueda de lo misterioso, lo irracional, lo vaporoso y lo enfermizo, los que crearán esta pertinaz contraposición entre poesía y ciencia como conceptos irreconciliables, en que hoy nos movemos. Pero el siglo XVIII disfruta todavía de la ingenuidad de considerar poético todo lo bello, lo verdadero y lo útil. Recordemos los tratados de agricultura en verso, como las *Geórgicas* de Virgilio, cuya huella humanística tan de cerca se seguía. La verdad es el blanco final de toda ciencia y también de la poesía del siglo XVIII. El racionalismo dieciochesco no podía entregar su creación poética a los impulsos ciegos de la inspiración; la poesía es, como se ha dicho, un rapto de la mente, pero racional.

El poema "La felicidad de la vida del campo"[1] se desarrolla dentro del

1. Cito la Égloga de Tomás de Iriarte indicando los versos y refiriéndome a la edición de Leopoldo Augusto de Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, II, Madrid, BAE, vol. 63, 1871, 46-50.

marco bucólico, beneficiándose de su prestigio y ateniéndose a las fórmulas del género pastoril. El diálogo entre dos pastores, cuyos nombres Albano y Sileno no pueden responder más de lleno a esta tradición bucólica, se inicia al amanecer:

> El rostro de la aurora
> anuncia que de Febo la venida
> acaso tardará más de una hora (vv. 79-81)

Y se cierra a la hora del atardecer siguiendo la vieja convención del género:

> Pero ya soy molesto, y la sombría
> tarde en este lugar nos hallaría,
> si inútil no creyera... (vv.501-03)

Muchas son las viejas fórmulas, de raigambre clásica o renacentista, que nos suenan a conocidas:

> ¿Adonde presuroso te encaminas,
> Sileno amigo? (vv. 1-2)

> ¡Oh, salgan falsas las sospechas mías! (v. 16)

Es injusta la feroz crítica de Juan Pablo Forner cuando acusa a Iriarte de no saber lo que es una égloga (Cox 32). El poeta canario conoce perfectamente el género y orienta su poema hacia el enfrentamiento campo-ciudad forzado por la Academia, que había elegido este tema para el concurso y que encaja bien en el género pastoril y en su horizonte de expectativas. Cuando los autores griegos y latinos querían imaginarse una existencia paradisíaca, no pensaban en las ciudades, a pesar de que las había muy bellas en la Grecia antigua o en el vasto imperio romano. Hesiodo (siglo VIII a. C.) al tratar de imaginarse en *Los trabajos y los días* el mundo ideal de la Edad Dorada, lo sitúa "en los confines de la tierra", en las Islas de los Benditos, lugar alejado de los centros de civilización, y lo describe de este modo:

> ...disfrutaban toda clase de bienes:
> pues la fértil tierra les daba sin esfuerzo
> fruto abundante y sin límite.
> Vivían tranquila y pacíficamente en su tierra
> dueños de abundantes ganados
> y amados por los benditos dioses (Giamatti 18)

Ejemplos parecidos podríamos aducir en toda la tradición desde Teócrito, Píndaro, Virgilio, Horacio, Ovidio, Prudencio, San Isidoro, Sannazaro, Garcilaso y Fray Luis de León, que buscan inquietos las delicias de un rincón feliz, de armonía y paz, y lo sitúan inequívocamente lejos de los

centros urbanos, que consideran poseídos por la ambición del poder, las envidias y la sed de dinero.

Este viejo utopismo, recogido por la tradición pastoril, queda plenamente incorporado a la Égloga de Iriarte a través de un complejo sistema de signos y alusiones que iremos desmenuzando. Es Albano, "sujeto distinguido", que tras conocer la ciudad decidió volver al campo, quien se recrea en describir las delicias de contemplar las fértiles campiñas y el pequeño jardín junto a la rústica vivienda:

> Un cultivado huerto, en que florecen
> la delicada rosa y el jacinto,
> y los jazmines entre murtas crecen,
> mezclándose con salvias y alhelíes,
> blancos lirios, claveles carmesíes (v. 126-30)

Evoca la bella estación primaveral con sus cumbres nevadas que se derriten para regar los umbrosos valles, el canto del ruiseños, o el retozar de los blancos corderillos. Pero Sileno se encarga de desaher el viejo tópico (las "gratas imágenes") de la utopía pastoril, creada por "el ingenioso coro de los poetas" que siguen soñando con la edad áurea:

> A quien no se figura
> que espiró la feliz edad del oro
> en que del campo, fértil sin cultura,
> se hallaba el hombre dueño
> al despertar de un reposado sueño,
> y, sin salir de incógnitas florestas,
> pasaban con sus ninfas los pastores
> enteros días en alegres fiestas,
> en versos, danzas, músicas y amores...(vv. 194-202)

Las delicias de la utopía pastoril son evocadas con bellas pinceladas y con abundancia de datos. La prestigiosa cultura clásica, reinterpretada y revivida por el Renacimiento, impregna inevitablemente nuestra percepción de este viejo mito. No podemos hablar, ni hoy ni en el siglo XVIII, de tranquilidad campestre sin que, de alguna manera, no nos resuene el eco del "Cuán bienaventurado / aquel puede llamarse" de Garcilaso, o recordemos el "Qué descansada vida" de Fray Luis, o nos vengan a la memoria los versos de Lope: "De mis soledades vengo / a mis soledades voy". Con ellos va toda una poderosa carga de emociones y recuerdos. Iriarte lo logra con unas pocas pinceladas, pero esenciales, al evocar: a) un lugar en medio de la naturaleza y en armonía con ella; b) una economía agrícola en un clima ideal; c) la abundancia de frutos naturales sin necesidad de trabajo ("fértil sin cultura"); d) el ser humano disfrutando de un tranquilo y no perturbado reposo ("al despertar de un reposado sueño"); e) la entrega al ocio y al

disfrute feliz de la danza, la música, la poesía y el amor, en un mundo que escapa a la realidad para fundirse con las míticas ninfas.

Pero no olvidemos que Sileno evoca todo este bello ambiente pastoril para calificarlo de "ficciones hechiceras" (v. 204) y rechazarlo como "pomposas descripciones, hijas de la fecunda fantasía" (v. 209-10). La inmediata respuesta de Albano no insiste en la vertiente utópica del mito, sino que acentúa la faceta pragmática y práctica de la realidad campestre. Pero no sin refutar antes, pasando de lleno al plano estético, la osada afirmación de Sileno de que "la poesía / de la verdad los límites excede" (v. 213). ¡No! dice Albano, las maravillas de la naturaleza son tales que la poesía apenas si se les acerca, ya que son inefables ("pintar milagros que pintar no puede" v. 215). ¿No está Iriarte suscitando una emoción de la naturaleza de matiz semirromántico, mientras define una poética casi simbolista al recordar los misterios de la naturaleza como algo inefable, que la poesía en vano intenta captar? Resulta sorprendente el tropezarnos en estos versos con sensaciones que no nos parecían concebibles en el siglo ilustrado. La maravillosa belleza visual de un ocaso con sus matizados colores ¿no preludia visiones o cuadros impresionistas?:

> ¿Finge o pondera acaso
> cuando del claro sol nos representa
> el majestuoso aspecto en el ocaso?
> ¿Describirá los bellos tornasoles
> que le ocultan la faz, y que su ausencia
> suplen con encendidos arreboles?
> ¿Ni aquella inimitable diferencia
> de figuras que forman los cejales
> cuando con mil extraños maridajes
> de colores se esmalta el horizonte,
> y de pálidos rayos alumbrado,
> ya no parece verde el verde monte,
> y el río, que era plata, ya es dorado (vv. 217-29)

Yo diría que Iriarte está evocando un ocaso muy próximo a los que solían pintar un siglo después los impresionistas: la ilusión de movimiento y los objetos desfigurados por la luz ("aquella inimitable diferencia / de figuras que forman los celajes"); las fugaces y efímeras mezclas de colores ("Cuando con mil extraños maridajes / de colores se esmalta el horizonte"); la difuminación de los colores primarios en infinitos matices y tonos cromáticos: "Ya no parece verde el verde monte, / y el río, que era plata, ya es dorado". Las ilusiones ópticas creadas por la luz al atardecer, que los impresionistas llevaron al lienzo, ya son percibidas por un poeta sensible y culto del siglo XVIII.

Llamada a la realidad

Pero estos mundos de evasión lírica y pastoril se engarzan en la Égloga con urgentes llamadas a la realidad próxima, a ideales filosóficos precisos, a la exaltación de valores prácticos e inmediatos que sentía muy vivamente el hombre de la Ilustración. Lejos de moverse en el mundo de la ficción y de la fantasía, son versos que contienen —en frase del mismo Iriarte— "tanta verdad como si fueran prosa". Con ello está descendiendo del plano imaginativo al real y poniendo de relieve una faceta muy valiosa de su poesía y de esta égloga en particular.

Albano se declara dispuesto a abandonar esas exageraciones ("ideas... abultadas o falaces") de la utopía pastoril para descender a argumentos "más serios y eficaces" (v. 239). Lo interesante es que, superando la falacia utopista, considera la realidad de la vida rústica en su urgente actualidad. Por encima del lugar común sabe el poeta percibir la belleza del paisaje en sí mismo. Eso es lo que encontramos en la Égloga de Iriarte como veíamos hace un momento en la impresionista puesta de sol. Por encima del tópico, de la fórmula estereotipada, hallamos también descripciones del paisaje real, emoción de la naturaleza, pintura de unos montes y valles directamente observados. Junto a la alusión convencional y abstracta al sucederse de las estaciones nos tropezamos con la visión objetiva y plenamente vivida de una experiencia próxima:

> Verás alegre el cielo y despejado,
> y el terreno quebrado
> en colinas, barrancos y laderas,
> como cuando en las eras,
> puestas al desabrigo
> a trechos te recogen las porciones
> del abundante trigo,
> y forman desiguales los montones (vv. 260-67)

O la visión del Guadarrama con sus nieves, pinos y maleza, los bajos valles embellecidos con árboles y "verde hierba", y el aroma del tomillo, retama, cantueso y romero:

> Mira cómo del alto Guadarrama
> ya por toda la falda y asperezas,
> entre los pinos y húmedas malezas,
> dividido en arroyos, se derrama,
> siguiendo un desigual despeñadero,
> el cúmulo de nieve
> que endureció en la cumbre el frío Enero,
> y el suave Abril liquida, mientras mueve
> el sol los ejes de oro

hacia la celestial mansión del Toro.
Ya el pie de la montaña
y los profundos valles inmediatos
que deslizado aquel torrente baña,
mostrándose a tal riego nada ingratos,
tienden aquí de verde hierba alfombra;
allí visten sus árboles de ramas
que más fresca y opaca den la sombra.
Más allá los tomillos y retamas,
cantuesos y romeros,
por llanuras y oteros
exhalan aromáticos olores (vv. 148-68).

El poeta está desarrollando el gusto por las colinas, montañas y valles cubiertos de verdor, por la naturaleza misma, que ya no es símbolo o alegoría, sino que percibe envuelta en aromáticos olores y en suave canto de aves. Se siente un optimismo que "ilumina todo por igual, anega todo en esa luz aporcelanada que hace de las cosas algo poéticamente concreto e individual" según formula Casalduero (52).

Albano, que disfruta de una experiencia directa, describe vívidamente las ventajas materiales de la vida rústica que ofrece, a menos costo, deliciosas bebidas y manjares abundantes y sustanciosos. Recuerda los ricos almuerzos con nata, leche, miel y fresas "recién cogidas" (v . 313-17) y pinta el sueño reposado que aleja las preocupaciones del día.

El poeta se acerca generalmente a la naturaleza para disfrutar de su belleza y lograr un placer predominantemente estético. El estereotipo del paisaje descrito en fórmulas literarias muy conocidas no impide que a veces se rompan los tópicos convencionales para ofrecernos la pincelada fresca y novedosa de una visión directa de la naturaleza:

Un deleite recibe cuando tiende
la vista por las fértiles campiñas,
o de olivos pobladas o de viñas;
otro, cuando suspende
su atención en la margen festonada
del arroyuelo manso,
que desciende a regar una cañada,
formando aquí un islote, allá un remanso,
y lavando en sus aguas cristalinas
el musgo, el césped y menudas chinas (vv. 115-24).

Cuando Albano trata de encontrar argumentos "más serios y eficaces" para convencer a Sileno de permanecer en la aldea, recurre a una reflexión de carácter religioso en que afirma la mayor proximidad de Dios en que viven los campesinos comparados con los hombres de la ciudad. Se trata de

una concepción y sentimiento que podríamos llamar deísta, en que , tras admirar "la omnipotencia / del soberano Autor del universo" (v. 246), halla la mejor prueba de su existencia en la contemplación de las maravillas de la naturaleza:

> ¿No sientes cómo en él la omnipotencia
> del soberano Autor del universo
> respeto bien diverso
> y gratitud más tierna nos inspira
> que en las grandes ciudades? ¿Quién no admira
> la sabia providencia
> con que envía alternadas estaciones,
> que al curso de los astros obedientes
> vegetales renuevan a millones,
> ocultos minerales y vivientes?
> Elévate a las cumbres eminentes,
> y desde allí, con delicioso arrobo,
> un compendio verás de los portentos
> que suministra el espacioso globo
> al influjo de acordes elementos.
> Verás alegre el cielo despejado,
> y el terreno quebrado
> en colinas, barrancos y laderas (vv. 245-62).

Desde su "rústico albergue" el labrador siente más inmediata la presencia y grandeza de Dios. La lógica de este argumento se funda en la consideración de que las verdades de la razón o de la naturaleza, como la percepción de Dios propia de los deístas, son universales y se revelan mejor al hombre primitivo y menos sofisticado que a las mentes más oscurecidas de prejuicios de los hombres cultos y civilizados (Lovejoy 86). Iriarte aplica apropiadamente el raciocinio a los habitantes de la aldea y de la ciudad. Guillermo Carnero interpreta de modo parecido un pasaje paralelo de Meléndez Valdés en "El filósofo en el campo", que pudo ser escrito en fechas próximas:

> El deísmo instintivo es una de las razones de la superioridad moral de los campesinos que, por vivir en contacto directo con la Naturaleza, tienen una vivencia más intensa y limpia de la religiosidad (*La cara oscura* 81).

Si bien es cierto que ideas rousseaunianas están en el fondo de esta alta valoración moral de la vida campestre[2], no es menos seguro que una cierta religiosidad difusa de origen deísta halla en el cambio de las estaciones, en las cumbres elevadas, en el cielo despejado y en los accidentes del

2. Paul Mérimée constata la temprana difusión de las ideas del *Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes* (1754) de Rousseau, como se constata en varias publicaciones tempranas de la época (73).

paisaje tantos testimonios portentosos del "Autor del universo". Esta visión de la extrema vastedad y de la fuerza abrumadora de la naturaleza contemplada desde las cumbres nos da una percepción de lo sublime como sensación de desbordamiento y de avance hacia la infinitud, a tono con la definición de Kant, que tan hondamente sobrecogía al hombre del siglo XVIII. Creo que pasajes como éste no hacen sino confirmar que el sentimiento de la naturaleza, liberado de los tópicos y expresiones consagradas de la tradición pastoril, "es uno de los rasgos más característicos de ese siglo XVIII emocional" de que habla Guillermo Carnero (*La cara oscura*, 83).

Pero la vida en plena naturaleza no sólo es bella y agradable. La Ilustración tiene de ella una visión utilitaria y el poeta subraya las comodidades, en cierto modo burguesas, que ésta aporta. Albano recuerda la confortable vida del campo en compañía de su consorte y en la abundancia de bienes materiales (vv. 5-8) y el solaz que cuerpo y alma encuentran en la soledad de la aldea (vv. 181-84). Alude a los ricos y sustanciosos manjares que la campiña ofrece, pero, de modo chocante, se queda (¿falta de viveza descriptiva? ¿Desconocimiento real del campo?) en meras formulaciones abstractas ("el manjar opulento y sustancioso") privándonos del placer estétitco de una pintura hecha con viveza y colorido. No obstante logra a veces cierta gracia en la presentación:

> Allí no se escasea
> la nata que separan
> de la espumosa leche los vaqueros,
> ni blanca miel de abejas, mantenidas
> con la olorosa flor de los romeros,
> ni fresas faltarán recién cogidas,
> que una labradorcilla de quince años,
> agradable y modesta,
> traiga cubiertas de hoja en una cesta (vv. 312-20).

Una cierta aureola de belleza y hedonismo envuelve esta pintura de los objetos mencionados.

El poeta sigue describiendo el "plácido reposo" en "el catre dorado", el frescor de las mañanas al levantarse de madrugada y la robustez con que los niños se crían en el campo, por lo que las ilustres damas dan sus hijos para ser amamantados por las serranas (vv. 324-66). Pero tengo que confesar que Iriarte, en este largo pasaje y en otros en que pretende dar una tentadora visión de la vida de aldea, no logra sacudir cierta pesadez de estilo y tono abstracto, ni consigue la agilidad, colorido y viveza que piden tantos objetos bellos y útiles de la existencia rústica.

El poeta recuerda también otras "económicas tareas" como la cría de animales: cabras, ovejas, caballos, palomas y abejas, resaltando con orgullo su importancia capital como fundamental fuente de riqueza y base económica del orden social:

Ni estos cuidados tengas por vileza,
pues no blasona el mundo
de otra mayor riqueza
que la que nace de un establo inmundo (vv. 471-74).

Precisamente esta faceta utilitaria de la visión de la naturaleza es una contribución muy propia del siglo XVIII. Jean-François de Saint-Lambert, que a su vez, como él mismo reconoce, se mueve en la tradición de James Thomson y Salomon Gessner, en sus poemas *Les Saisons* (1769) ayuda al despegue de la clásica tradición arcádica de pura ficción hacia una naturaleza real y útil a los hombres, percibida con enfoque científico, humanitario y filosófico. Saint-Lambert dice en su *Discours préliminaire* que la poesía debe proponerse conmover y "graver dans le coeur et la mémoire des hommes des verités et des sentiments utiles ou agréables" (De Nardis 128) y en la estación *Le printemps* formula en versos rotundos su principio:

Le beau ne plait qu'un jour, si le beau n'est utile...
Oh! que j'aime bien mieux cet utile jardin
où l'art, en se cachant, subjugue le terrain,
prodigue la richesse...(De Nardis XI-XII).

Se puede suponer que el poeta canario, buen desgustador de la cultura francesa, conoció *Les Saisons* de Saint-Lambert[3].

Valoración: La Égloga y su tiempo

Para mejor entender nuestras observaciones sobre la Égloga del poeta canario, conviene aclarar que la composición bucólica no es el género que mejor responde a los intereses de los Ilustrados. Los temas filosóficos, científicos y éticos, son las grandespreocupaciones de la poesía dieciochesca en la época de Carlos III. Jovellanos, en su epístola a sus amigos de Salamanca, escrita en 1776, se confiesa fatigado de la canción personal y lírica ("Y no extrañéis que del eolio canto / cansada ya su musa") y se convierte "al compás lento y numeroso" de la poesía didáctica (IV, 205). Si anima a Delio a consagrar su inspiración "a la moral filosofía" y a cantar "los estragos del vicio", a Batilo (Meléndez Valdés), el gran poeta bucólico, lo invita a abandonar "el caramillo pastoril" ya adoptar un tono más ejemplar y épico: "la sonante / trompa para entonar ilustres hechos" (IV,

3. Tal vez haya un indicio de ello en la coincidencia de ambos en designar los tiempos del año por la alusión a las doce regiones del zodíaco: "A Cáncer da las lluvias de Acuario / y el calor del León al Sagitario" (vv. 34-35); "mientras mueve / el sol los ejes de oro / hacia la celestial mansión del Toro" (vv. 155-57). Algo parecido hace frecuentemente Saint-Lambert: "Dejà près du cancer le soleil est monté" (De Nardis XV); "Mais voici le moment où l'astre des saisons / arrive du cancer au Lion de Némée" (De Nardis XXVII).

211). Por ello no nos extraña que el juego elegante de la vida pastoril que evoca Iriarte no se quede en pura frivolidad, sino que se impregne de sentimientos morales, filosóficos y religiosos, y se convierta en marco donde se encuadran preocupaciones muy propias de aquel momento de la Ilustración. La expresión poética de un acercamiento a la naturaleza, matizado con ideas filosóficas rousseaunianas o religiosas de resonancias deístas, se funde con propósitos utilitarios y patrióticos.

Iriarte está condenando, por boca de Albano, a aquellos que se dejan deslumbrar por "el ostentoso porte", "la brillante apariencia de las galas", "la superflua compostura", "la vana exterior magnificiencia" y "el desmedido lujo" de la corte, marchándose a las ciudades y exponiendo sus familias a la ruina: "¡A qué desorden tu familia expones!". Exhorta a que no abandone el traje y la honrada profesión de sus mayores, que siempre aquí residieron: "Esta aldea fue siempre su morada" (vv. 367-98). Le invita a consagrarse a la labranza, la siembra, la siega, la poda, la vendimia, la cría de animales y al trabajo, precepto que impuso el Criador a los mortales: "Y en que de una nación la dicha estriba" (vv. 433-74). Iriarte, en cuya conciencia actúa la preocupación por los vastos problemas de la agricultura y de la nación, proclama la importancia de criar "hijos, laboriosos / y útiles a la patria" (vv. 386-87), y de consagrarse a la producción agrícola, la mayor fuente de riqueza de que disponen los pueblos (vv. 473-74). Tal afirmación, vagamente, se hace eco de las ideas de la escuela fisiocrática y del *Tableau Economique* de François Quesnay, aparecido en 1758, que logró gran difusión y éxito hasta la aparición de la *Inquiry into the nature and causes of the wealth of the nations* de Adam Smith en 1776.

El historiador y economista Pedro Voltes subraya ese protagonismo que se concedía a la agricultura. Junto con la libre circulación de productos, todos la exaltan como panacea de todas las penurias:

> Del Rey abajo, España entera está galvanizada por el anhelo de multiplicar la riqueza del país [...] Todos los españoles echan cuentas y están transidos de preocupaciones económicas (Carlos III 143, 147).
>
> Las sociedades de Amigos del país, los centros de estudio, los intelectuales y los funcionarios, rivalizarán en entusiasmo por exaltar la agricultura y proponer medios para mejorarla (*Historia* 332).

Jovellanos considera evidente la función básica de la agricultura en el proceso económico:

> ¿Puede dudarse que en todos sentidos sea la agricultura la primera base de la industria, del comercio y de la navegación? ¿Quién, sino ella, produce las materias a que da forma la industria, movimiento el comercio y consumo la navegación? ¿Quién, sino ella, presta los brazos que continuamente sirven y enriquecen a otras profesiones? (*Informe* 149-50).

Así piensa también Campomanes cuando asegura que "aunque son necesarios los oficios, es más provechosa la agricultura" (Voltes, *Historia* 332). Se trataba de un "movimiento de retorno a la tierra, de interés por el campo, donde se conjugaban, en apagado eco, las novedades agrarias británicas, la fisiocracia francesa y el naturalismo de Rousseau" (Domínguez Ortiz, *Sociedad* 410).

En esta postura progresista e ilustrada se mueve Iriarte. El poeta canario, sensible a hondas preocupaciones de su siglo, está aludiendo a un serio problema que va a denunciar en páginas brillantes: la huida del campo y el absentismo de ciertos propietarios, endémicos males económicos y agrícolas tan vivamente evocados por Jovellanos en su *Informe sobre la ley agraria* cuando habla de los cerramientos:

> ¡Y qué! ¿Pudiera el gobierno hallar un medio más sencillo, más eficaz, más compatible con la libertad natural, para atraer a sus tierras y labranzas esta muchedumbre de propietarios de mediana fortuna, que amontonados en la corte y en las grandes capitales perecen en ellas a manos de la corrupción y el lujo; esta turba de hombres miserables e ilusos que, huyendo de la felicidad que los llama en sus campos, van a buscarla donde no existe, y a fuerza de competir en ostentación con las familias opulentas labran en pocos años su confusión, su ruina y la de sus inocentes familias? (*Informe* 56-57).

Iriarte no se ha entregado a un evasivo utopismo pastoril. Y quiero con ello mostrar mi desacuerdo con la generalización que formula De la Flor:

> La pastoral de este tiempo vehicula en consecuencia más ideología vinculada al humanismo agrícola, a la *pia rusticitas*, a la *santa Agricultura* de los tratadistas renacentistas, que al espíritu del Informe librado por Jovellanos (138).

El poeta canario está situando su égloga en esferas próximas a la realidad socio-económica. Señala el frecuente abandono de tierras cultivadas que hacía exclamar a Jovellanos: "Tantas tierras sin hombres y tantos hombres sin tierras" (Domínguez Ortiz, *Sociedad* 411). La huida de los campos hacia los centros urbanos, donde tantas familias se hundían en la pobreza y miseria moral creando un serio problema económico, merece su llamada de atención. "Los economistas del siglo XVIII —dice G. Anes Álvarez— seguían quejándose de la despoblación de las zonas rurales" (*Economía* 15). Así lo percibía también el gobierno. Iriarte recuerda al "magnánimo Carlos" y su política de liberalización y supresión de tasas que culmina en el "reglamento promulgado por Carlos III en el 12 de octubre de 1778 para el comercio libre de España con sus Indias" (Voltes, *Carlos III* 148), del cual espera grandes beneficios para los labradores, ya que fomentará la industria, la navegación y las exportaciones, dando más fácil salidad a los productos del campo:

Hoy, con su estado el labrador contento,
verá cómo a sus frutos
valor aumenta el hábil fabricante,
que a premiadas labores ya se anima,
y libre de tributos
el diestro navegante
en el remoto clima
de la industria las dádivas derrama,
y de su rey benéfico la fama... (vv. 515-23).

La Égloga se ha convertido en caja de resonancia de cuestiones económicas urgentes y de preocupaciones muy propias de su tiempo.

Y no nos debe extrañar esto, ya que Iriarte está siendo consecuente con las concepciones estéticas que él mismo define en esta obra (v. 211-16). El criterio de la verdad es predominante en toda su creación poética. Los ambientes de la vieja tradición pastoril se han convertido en bello entorno para prestar relieve a los valores más reales y hondos de la Ilustración:

> La obsesión de Iriarte —dice Joaquín Arce— es la verdad y la claridad: la verdad adornada se convertirá en una reiteración del *utile dulci*, manifiestamente expresado en la fábula XLIX, *El jardinero y su amo*... "Si al pleno acierto aspiras / une la utilidad con el deleite" (Arce 266).

Verdad, sobre todo, deseo de instruir e inquietud por promover la utilidad y el bien público como altos ideales de la Ilustración[4].

Es cierto que Tomás de Iriarte no muestra en su obra verdadera conciencia de la situación mísera del campesino, ni propone una reforma social de tipo rousseauniano. En el único pasaje en que a ello alude lo hace por boca de Sileno, aldeano fascinado por los encantos de la ciudad. Denuncia más bien lo penosa e ignorada que es la vida de aldea, las duras labores del campo bajo los climas más severos y la inseguridad de la cosecha por causa de las inclemencias atmosféricas:

¿Ignoras tú del mísero aldeano
cuán penosa es la vida, cuán obscura?
¿Quién le conoce, dime, quién le estima
después que, resistiendo
a la intemperie del variable clima,

4. A pesar de que según Krömer (151), lo único que se discutía en el siglo XVIII era si "la utilidad es incondicionalmente necesaria" ("ob der Nutzen unbedingt nötig ist"), él mismo reconoce la gran importancia que en general se le prestaba. Algunos (Le Bossu, Forner) querían convertir al poeta en un filósofo y moralista; Forner cree que la poesía siempre es enseñanza y Luzán dice que hay también poesía "que no entretiene,sino sólo enseña" (die nicht unterhält, sondern nur belehrt).

riega con su sudor la tierra dura,
y cuando espera frutos, el horrendo
estrépito del trueno le amedrenta
amenazando estragos a las mieses,
o el infeliz al cielo se lamenta
de que, alterando el orden de los meses,
a Cáncer da las lluvias del Acuario
y el calor del León al Sagitario?...
Sí, Albano; recibieron del destino,
la aldea afanes, y la corte gustos (vv. 23-46).

Pero el mismo Sileno, tras escuchar las sabias razones de Albano, cierra la égloga recordando "al monarca piadoso / por quien felices son los labradores" (vv. 556-57), e invocando, optativamente, la visión de una agricultura sin problemas bajo el rey reformador, muy lejos de las denuncias de Jovellanos y de Mélendez Valdés.

La Égloga de Iriarte pertenece al género pastoril por decisión del mismo autor. De los dos elementos que De la Flor considera esenciales a la estructura de la poesía bucólica, la "recuperación de la clasicidad" partiendo de un género de tendencia utópica y la ambientación en "los nuevos tiempos" (145), el poeta canario, en una línea que nos recuerda a James Thomson, Salomon Gessner y Saint-Lambert, logra una inserción del hombre sensible, social y filósofo en el paisaje y consigue captar aspectos sustanciales y decisivos del momento histórico que está viviendo. Russell Sebold observa que Iriarte, "hombre de una fina sensibilidad histórica" se *daba perfecta cuenta de la imposibilidad de triunfar en el género épico*, ya que las grandes aventuras de su siglo no eran militares sino científicas. También debía ser consciente "del agotamiento artístico de la égloga" (*El rapto* 235-36). Por ello se dirige a problemas reales que el espíritu ético y utilitario dieciochesco le hace sentir como urgentes y que él logra formular con vigor y viveza. La imagen que Juan L. Alborg nos ofrece de Iriarte como "un gourmet del arte, un delicado catador de excelencias, que ridiculiza el mundo de la gente vulgar" y el autor de un tipo de sátira "suave y correcta" (ya que "un cortesano nunca se descompone") la completa con los cumplidos de su estilo: "tersura, elegancia, matices delicados, agudeza crítica, precisión, lenguaje implecable, dominio completo del instrumento que se maneja" (529). Pero quedaría desdibujada la imagen de Tomás de Iriarte si no recordáramos, además de su deseo de enseñar, que le lleva a la fábula, esta conciencia y preocupación por el bienestar y progreso de la nación y esta función ilustradora y científica que también sabe prestar a su poesía como ampliamente logra probar en esta Égloga.

OBRAS CITADAS

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*, III.*Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1972.

Anes Álvarez, Gonzalo. *Economía e 'Ilustración' en la España del siglo XVIII*, Esplugues de LLobregat, Ariel, 1969.

Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

Blumemberg, Hans. "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans". *Nachahmung und Illusion*, ed. H. R. Jauss, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969.

Carnero, Guillermo. *La cara oscura del siglo de las luces,* Madrid, Cátedra, 1983.

Casalduero, Joaquín. "Las nuevas ideas económicas sobre la agricultura en el siglo XVIII y el nuevo sentimiento de la naturaleza", *La Torre* 61 (1968), 45-60.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

De Cueto, Leopoldo Augusto. *Poetas líricos del siglo XVIII*, II. Madrid, BAE, vol. 63, 1871.

De la Flor, Fernando R. "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca", *Anales de Literatura española*, 2, (1983), 133-53.

De Nardis, Luigi. *Saint-Lambert: scienza e paesaggio nella poesia del settecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

Domínguez, Ortiz, Antonio. *Sociedad y estado en el siglo XVIII español,* Barcelona, Ariel, 1976.

García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, Cupsa, 1977.

Giamatti, A. Bartlett. *The Esrthley Paradise and the Renaissance Epic,* Princenton University Press, 1969.

Iriarte, Tomás de. Obra poética, Leopoldo Augusto de Cueto, ed., *Poetas líricos del siglo XVIII*, II, Madrid, BAE, vol. 63, 1871.

Jovellanos, Gaspar Melchor. *Informe sobre la ley agraria*, ed., J. C. Acerete, Barcelona, Ed. de Materiales, 1968.

——— *Obras*, vol. IV, Madrid, Mellado, 1846.

Krömer, Wolfran. *Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*, Münster Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1968.

López Estrada, Francisco. *Los libros de pastores de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.

Lovejoy, Arthur Oncken. "The Parallel of Deism and Classicism" en *Essays in the History of Ideas*, New York, G. Braziller, Inc., 1955, 78-98.

Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, 1737.

Mérimée, Paul. *L'influence française en Espagne au dix-huitième siècle*, Paris, Les Belles Lettres, s. a.

Navarro González, Alberto. "Temas humanos en la poesía de Iriarte", *Revista de Literatura*, 1 (1952), 7-24.

Sebold, Russell P. *El rapto de la mente,* Barcelona, Anthropos, 1989.

——— *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español,* Madrid, Cátedra, 1985.

Voltes, Pedro. *Carlos III y su tiempo*, Barcelona, Juventud, 1964.

——— *Historia de la economía española hasta 1800*, Madrid, Ed. Nacional, 1972.

EL CONCEPTO DE *IMITACIÓN DE LA NATURALEZA* EN LAS POÉTICAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVIII

José CHECA BELTRÁN
Instituto de Filología. CSIC. Madrid.

Las poéticas españolas del siglo XVIII[1] ofrecen una definición del término "poesía" que suele incluir como requisitos esenciales de ésta la "imitación" y la "versificación". Además de estos dos conceptos, exigidos por la práctica totalidad de nuestros tratadistas, las distintas definiciones y ampliaciones que sobre los constitutivos de la poesía ofrecen dichos teóricos, incluyen también como elementos esenciales de ésta, aunque con menor unanimidad, el "entusiasmo", también denominado "furor" o "numen", la "imitación de la naturaleza", con lo que se precisa la exigencia más general de imitación, la "ficción" y, por último, se suele incluir en la definición de "poesía" su finalidad, que, según los tratadistas, puede ser *docere* o *delectare*, o bien *docere* y *delectare*, interpretación, esta última, más común. Todos estos elementos requeridos como constitutivos de la poesía son, en definitiva, los que la tradición preceptiva clásica ha ido estableciendo con el paso del tiempo, con distintos énfasis y ligeras modificaciones, según la época o el autor de que se trate. Estos mismos principios son los defendidos por la

1. Los tratados de Poética fundamentales se encuentran relacionados en la bibliografía de Juana de José Prades, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954. Un estudio sobre nuestros tratadistas del dieciocho en Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974. A pesar de que opiniones acerca del concepto de "imitación de la naturaleza" pueden encontrarse en otras muchas obras españolas del dieciocho, para la elaboración del presente artículo me he basado fundamentalmente en los escritos que más estrictamente pueden considerarse tratados de poética, concretamente los libros de Luzán, Burriel, Díez González, Jovellanos, Arteaga, Masdeu y Sánchez Barbero, los dos últimos pertenecientes cronológicamente al siglo XIX (de 1801 y 1805 respectivamente). De cualquier modo, la mayor importancia de los libros de Luzán y Arteaga hacen que mis reflexiones de las próximas páginas giren, principalmente, en torno a estos dos teóricos. En mis citas de textos dieciochesco actualizo sus signos de acentuación.

generalidad de los tratadistas europeos de poética del referido período. Por ejemplo, a mediados de siglo, el artículo "poésie" de la *Encyclopédie* francesa, firmado por De Jaucourt, recoge las diferentes opiniones que circulaban entonces acerca de la esencia de la poesía. Jaucourt señala que, según los críticos, dicha esencia ha sido identificada en la "fiction", "versification", "enthousiasme" e "imitation"[2].

Es indudable y bien conocida, por tanto, la importancia de la imitación en el hecho poético; prescrita ya desde los más antiguos tratadistas y reconocida por todos sus seguidores. Es precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII cuando algunos tratadistas comienzan a poner en duda la validez de la imitación, oponiéndola ahora al criterio de la "invención" del poeta[3]. Pero esta opinión tendrá dificultades para imponerse y, cuando menos, habrá de convivir con la tradición clásica sobre la imitación. Nuestros preceptistas aceptan, y repiten una vez más, las conocidas ideas de Aristóteles al respecto: el poeta es poeta gracias a la imitación, ésta es connatural al hombre, la imitación es fuente de placer y de conocimiento, etc. Asimismo, se ocupan también de reflexionar sobre las afirmaciones del filósofo griego en las que defiende que el poeta "necesariamente imitará siempre de una de las tres manera posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser"[4]. Sin embargo no siguen con fidelidad la opinión del estagirita que señala como motivo de imitación las "acciones humanas". La generalidad de los preceptistas españoles de dicho siglo, haciéndose eco de ideas ya bastante difundidas en el Renacimiento, difieren de esta restrictiva interpretación aristotélica

2. Diderot-D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772, XII, págs, 100-102. Tal y como señala Marc Buffat, este artículo firmado por De Jaucourt es un "montage de passages des *Beaux-Arts* de Batteux, extraits notamment du chapitre VI de la première partie et du chapitre I de la troisième partie". Marc Buffat, "Sur la notion de poésie dans l'*Encyclopédie*" en *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 5, Octobre, 1988, págs. 91-103. La cita en pág. 91. Por otra parte, el concepto de "poesía" en el siglo XVIII, como es sabido, correspondería aproximadamente, pero no exactamente, a lo que hoy entendemos como "literatura". Sin entrar en más consideraciones al respecto, ya que no es el fin de estas páginas, para una mayor información sobre este asunto véase Guillermo Diamante Colado, *"Literatura" y conceptos afines en el siglo XVIII*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Complutense, Junio 1980. Inmaculada Urzainqui, "El concepto de historia literaria en el siglo XVIII", en *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Universidad de Oviedo, ed. Gredos, III, págs. 565-589. Consúltese también Robert Escarpit, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, 1974.

3. Francesco Binni, refiriéndose a los teóricos ingleses del dieciocho, reconoce la importancia de la imitación como hilo conductor del arte hasta la segunda mitad de dicha centuria: "A ben vedere, la stessa vivacissima polemica condotta nella seconda metà del Settecento augusteo contro l'instituto dell'imitazione in nome della "invention" e del "true genius", insomma dell "Original younghiano", attesta che il criterio dell'imitazione è uno dei motivi conduttori della cultura e della civiltà artistica ancora tra Seicento e Settecento" (Francesco Binni, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, Urbino, Argalia editore, 1970, pág. 172).

4. Mis citas de Aristóteles proceden del libro de Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974. El texto citado corresponde a los versos 60b 8-11.

y establecen que el motivo u objeto de imitación es la naturaleza[5].

Además de las reglas que se deberían observar en la práctica de la imitación, desde siglos atrás los teóricos de la poética estudiaban la imitación no sólo como imitación de la naturaleza, sino también como imitación de modelos literarios, discutiéndose sobre cuestiones como la elección de modelos (entre autores antiguos o modernos), la conveniencia de tener un solo modelo o varios etc.[6]. Dejaremos de lado la interesante cuestión de la imitación de modelos literarios para centrarnos en las ideas que nuestros preceptistas del dieciocho tuvieron acerca de la "imitación de la naturaleza", para lo cual comenzaremos por delimitar qué entendían por naturaleza.

Ya hemos anticipado que los teóricos del siglo ilustrado habían aceptado en la definición de poesía la ampliación de "imitación de acciones humanas" propuesta por Aristóteles. Ahora se admite la imitación de la naturaleza en general. Pero no una naturaleza entendida como un paisaje o como el simple mundo de los objetos y seres existentes, sino una naturaleza entendida en una acepción mucho más extensa. Entre los teóricos españoles encontramos la excepción de Díez González, que es más comedido en su definición de poesía, "imitación de las acciones humanas en verso, y con ficción", aunque un poco más adelante explica que "quando decimos que imita las *acciones humanas* no intentamos excluir otros objetos existentes o posibles; sino poner como su objeto primario las *acciones humanas*"[7], con lo cual ratifica su anterior definición. El resto de nuestros preceptistas expresa su desacuerdo con la restrictiva interpretación de Aristóteles.

Burriel dice que la poesía "se llama *ciencia de las cosas divinas y humanas*, para dar a entender la vasta materia en que puede emplearse la Poesía"[8]. Luzán, siguiendo el tratado *Della perfetta poesia italiana* de Muratori, propone un concepto de naturaleza en el que cabe "un número infini-

5. Sobre el tópico de la imitación de "acción humana", véase mi artículo "Acción humana, prosa frente a verso y *retractatio*: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII", en *Castilla*, 15, 1990 (en prensa).

6. David H. Darst ha escrito sobre la imitación de los antiguos en el Renacimiento español; David H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985. Sobre la cuestión antiguos-modernos, tan relacionada con la elección de modelos, véase José A. Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza, 1986. Acerca de las opiniones y polémicas que sobre la imitación de modelos literarios se produjeron en el Renacimiento italiano, véase Cesare Vasoli, "Estetica e letteratura fra Quattrocento e Cinquecento", en Dufrenne-Formaggio, *Trattato di estetica*, Milán, Mondadori, 1981, págs. 111-164. Vasoli explica que todavía a principios del siglo XVI las referencias a la *imitatio* eran entendidas, sobre todo, en relación con la tradición literaria, y señala cómo Marco Girolamo Vida, en su *Ars Poetica* (1527), después de recomendar la *imitatio naturae* se apresura a añadir que "gli antichi erano stati ottimi imitatori della natura e che, pertanto, le loro opere contenevano un *tesoro* di *caratteri* e di *condizioni*"(pág. 128). Más tarde, con el redescubrimiento de las doctrinas aristotélicas, interpretadas como más cercanas a la imitación de la naturaleza, y con el influjo del concepto platónico de belleza como Idea pura, inmutable y eterna, el concepto de imitación como imitación de determinados modelos literarios perdió importancia.

7. Santos Díez González, *Instituciones Poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793, pág. 2.

8. Antonio Burriel, *Compendio del Arte Poética*, Madrid, s.i., 1757, pág. 12.

to de objetos", concretamente todos los "entes criados o increados" pertenecientes a cada uno de los tres mundos, el celestial, el humano y el material; por mundo material, que puede también llamarse mundo inferior, entendemos todo lo que es formado de materia o de cuerpo, como los elementos, el sol, las estrellas, los cuerpos humanos, etc. El mundo celeste, que también puede llamarse mundo superior, comprehende todo lo que carece de cuerpo y de materia, esto es, Dios, primera causa de todas las cosas, los ángeles y las almas humanas libres de la prisión de la carne. El mundo humano, finalmente, a quien podemos llamar mundo de medio, abraza todo lo que tiene cuerpo y alma racional, esto es, todos los hombres que viven sobre la tierra. Estos tres mundos o reinos de la naturaleza contienen un número infinito de varias verdades que todas son, o pueden ser, objeto de la poesía o de la imitación poética"[9]. El escritor aragonés, después de rechazar que la poesía tenga por objeto "solamente las acciones humanas, como algunos en su definición han dado a entender", en clara alusión a Aristóteles, se pregunta "¿quién duda que la poesía no puede tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un ente infinito? Los ángeles y todas sus afecciones y propiedades, nuestras almas y todas las verdades especulativas y reflexiones de nuestro entendimiento, no hay duda que también pueden ser objeto de poesía, sin que haya razón ni fundamento alguno para negarlo"[10].

Arteaga también sostiene un concepto de "naturaleza" de la amplitud expresada, "yo entiendo por *naturaleza* en la presente investigación el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos; ya substancias, ya accidentes; ya cuerpos, ya espíritus; ya Criador, ya criaturas". Incluso acude a la filosofía empirista para apoyar su argumentación, "y porque no hay idea o concepto en el alma, por espiritual o abstracta que nos parezca, la cual no traiga o mediatamente o inmediatamente su origen de los sentidos, como entre otros lo han demostrado Locke y Condillac, por eso no hay objeto que no pueda revestirse de imagen corpórea y que por consiguiente no sea capaz de imitación más o menos perfecta"[11]. Luzán, refiriéndose a la imitación de la naturaleza, nos hablaba de un "objeto dilatadísimo" y de un "número infinito de objetos" imitables. Arteaga, valiéndose de los mismos términos que antes usara Luzán, dice que "todo este número dilatadísimo y casi infinito de objetos puede servir de materia a la imitación de las artes"[12]. Con este "casi infinito", Arteaga está excluyendo

9. Ignacio de Luzán, *La Poética*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, pág. 167. Citaré esta obra según el texto de 1737. El no hacer indicación en contra supone que la edición de 1789 permanece fundamentalmente idéntica a la de 1737.

10. *Ibídem*, pág. 168.

11. Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, cito por la edición de Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, págs. 19 y 20.

12. Luzán, *La Poética*, *op. cit.*, y Arteaga, *Investigaciones*, *op. cit.*, págs. 167 y 19 respectivamente.

"los argumentos que pertenecen a la matemática pura o a varias partes de la metafísica, los cuales en su misma inmaterialidad y extremada precisión incluyen la incapacidad de ser expresados con los colores de la fantasías. Así éstos no son ni pueden ser comprehendidos en la esfera de la imitación"[13].

En parecidos términos se manifiesta Masdeu, quien divide la naturaleza imitable en objetos inanimados, animados y personalizados. Sánchez Barbero entiende por naturaleza no sólo el amplísimo mundo existente en la realidad, sino también el mundo fabuloso e ideas, y explica que se trata tanto del mundo actual como histórico, "por naturaleza entiendo este gran conjunto de seres y las leyes que los gobiernan: el mundo actual, físico, moral y político; el histórico, el fabuloso, y el ideal donde los seres existen únicamente en sus generalidades. A saber, no solamente el estado actual de las cosas, sino el pasado; las revoluciones que han concurrido o podido concurrir a variar el espectáculo del universo; la materia, el espíritu y sus leyes, lo verosímil, lo maravilloso y lo posible"[14].

Una vez establecido que la generalidad de los preceptistas españoles del siglo XVIII entendían como "naturaleza" todo lo existente en el mundo de los objetos, de lo humano y de lo divino, y que incluían en ella tanto lo que poseía existencia material como espiritual y tanto lo que pertenecía al pasado como al presente (Sánchez Barbero incluye explícitamente el mundo fabuloso), pasemos ya al objeto principal de nuestras reflexiones: ¿de qué manera podía y debía llevarse a cabo esa imitación de la naturaleza? y ¿cuáles eran las maneras recomendadas o defendidas por nuestros tratadistas? Por el momento, podemos suponer que el abanico de posibilidades en la imitación de la naturaleza iría desde una imitación realista, naturalista, hasta una imitación idealizadora, pasando por estados intermedios que comprenderían una generalización o selección del mundo imitable. Veámoslo con detalle.

"Imitación particular" e "imitación" universal" es la más frecuente división que establecen nuestros tratadistas como posibilidades de reproducción de la naturaleza. La primera representaría el objeto o la acción imitable tal como es en sí o tal como ha sucedido en la realidad; la segunda haría su representación según "aquella idea universal que nos formamos de las cosas", según afirmaba Luzán. Burriel estima que con la imitación de la naturaleza en lo universal "no ha de retratar el Poeta lo que los hombres son por lo común, sino que ha de copiar la idea que él se forma, recogiendo en uno las virtudes de muchos y separando los vicios, y entonces abstrayendo o prescindienddo de los particulares, se dice que imita la naturaleza en lo universal"[15].

---

13. *Ibídem*, pág. 20.

14. Juan Francisco de Masdeu, *Arte Poética fácil*, Gerona, Antonio Oliva, 1826, págs. 230-231, y Francisco Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, s.i., 1805, pág. 159.

15. Luzán, *La poética*, *op. cit.*, pág. 169 y Burriel, Compendio, *op. cit.*, pág. 20.

A juicio de nuestros preceptistas, el origen de esta división está en Platón y Aristóteles. La escuela platónica distinguía las posibilidades de imitación en "icástica" y "fantástica", que nuestros teóricos hacían corresponder, respectivamente, con la imitación particular y universal. Estos citan también a Aristóteles como fuente de la mencionada división, apoyándose en la diferenciación que éste propuso entre historia y poesía. En efecto, el filósofo griego opinaba que "la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular"[16]. Así, comenta Luzán, "unos dicen que la icástica es propia de la historia y la fantástica de la poesía", puesto que, señala, la icástica tiene como objeto la verdad, mientras que la fantástica se ocupa de la ficción[17]. La citada división está también relacionada con el tópico de la "enargía", "representación viva de la cosa", según Quintiliano, el cual opina que "es grande virtud el proponer la cosa con unos colores tan vivos como si la estuviéramos viendo"[18]. Este tópico se encuentra presente en la retórica renacentista, así como en el siglo XVIII. Luzán, siguiendo a Monsignani, escribe sobre este argumento, "dos son las imitaciones que debemos hacer: una todo parto de la invención, otra de la *enargía* (voz que en griego suena lo mismo que *evidencia* o *claridad*) [...] Con la invención debemos, principalmente, asemejar a las historias de las acciones humanas sucedidas otras acciones que pueden suceder; con la 'enargía' debemos imitar las cosas ya hechas por la naturaleza o por el arte, haciéndolas no sólo presentes con menudas descripciones, sino también vivas y animadas"[19]. El escritor aragonés vuelve a referirse a la "enargía" cuando a propósito de las "imágenes simples o naturales" (que opone a las "fantásticas artificiales"), explica que aquéllas deben hacer una "viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que puede imitarse o representarse con palabras. Esta acción, o este acierto en pintar vivamente los objetos, se llama evidencia o "enargía"[20].

El uso de este tópico, recogido por otros tratadistas españoles (Burriel, Arteaga, Sánchez Barbero, etc.) en algunos casos bajo la denominación de

16. Aristóteles, *Poética*, *op. cit.*, versos 51b6-7.

17. Luzán, *La Poética*, *op. cit.*, pág. 170

18. M. Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, VIII, 3, 60-62. Cito por la traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1944, pág. 359. Sobre este tópico, véase, Mario Puppo, *Critica e linguistica del Settecento*, Verona, Fiorini, 1975, págs. 142-143.

19. Luzán, *La Poética*, *op. cit.*, pág. 166

20. *Ibídem*, pág. 249. En cuanto a las imágenes fantásticas artificiales, Luzán opina que la fantasía del poeta "forma una nueva caprichosa imagen, que por ser toda obra de la fantasía del poeta la llamamos imagen fantástica artificial" (pág. 261). Según Puppo, estas opiniones de Luzán proceden de Muratori, Mario Puppo, *Critica*, *op. cit.*, pág. 238. Sobre las fuentes de Luzán, véanse, entre otros, Russell P. Sebold, *El rapto de la mente. Poética dieciochesca*, Madrid, Prensa Española, 1970, y Luigi di Filippo, "Las fuentes italianas de la *Poética* de Ignacio de Luzán", en *Universidad*, Zaragoza, 1956, XXXIII, págs. 207-239.

"hipotiposis", iba acompañado de la ejemplificación, igualmente tópica, con Homero y Virgilio. *La Iliada* y *La Odisea* eran asociadas al tipo de imitación particular, mientras que *La Eneida* era considerada ejemplo de imitación universal. En efecto, Luzán, entre otros, recoge este tópico basándose en Castelvetro, que distinguió "dos maneras de pintar las cosas", la "particularizada", que consiste en una minuciosa descripción de todos los particulares del objeto imitado, y la "universalizada", que pinta sólo las partes más importantes del objeto. A continuación, el teórico español hace uso de repetido ejemplo, señalando que Homero, Ovidio y Ariosto usaron más la manera particularizada, mientras que Virgilio casi siempre practica la otra manera[21].

Finalmente, las explicaciones sobre la "enargía" y sobre la imitación universal y particular se ponían en relación con el tópico del *ut pictura poësis*, según el cual, y reinterpretando a Horacio, los teóricos del arte pretendían establecer analogías entre la pintura y la poesía, ya afirmando que la poesía podía representar la naturaleza de un modo particular (con atención a los detalles) o universal (eligiendo algún detalle para realzarlo o metaforizarlo) al igual que hacía la pintura, ya comparando los estilos de poetas y pintores, ya juzgando una obra literaria con terminología pictórica y viceversa, etc. Así lo hicieron también nuestros tratadistas, siguiendo las opiniones de Du Bos y Batteux, fundamentalmente. Sin embargo, es necesario destacar la opinión contraria de Arteaga, que muestra su desacuerdo con algunos de los defensores del citado principio (Batteux y Mendelsshon concretamente), opinando que el error de éstos y de sus seguidores consistió en suponer principios idénticos para las distintas artes, equivocándose al pensar que la imitación "debía guardar las mismas leyes en todas las artes, sin reparar en la notable diferencia que introduce en la manera de imitar la diversidad del instrumento, y la de la potencia que percibe la imitación" [22].

Hemos pasado rápidamente sobre estas cuestiones ("enargía", "maneras de pintar las cosas" y *ut pictura poësis)* sólo para señalar sus implicaciones con el tema que fundamentalmente nos ocupa, las distintas posibilidades de imitación de la naturaleza según nuestros tratadistas, que, como hemos visto, son unánimente divididas en dos: imitación particular y universal. La definición del primer tipo es clara y no admite interpretaciones contradictorias; los preceptistas coinciden en identificar la imitación particular con lo que entendemos como imitación naturalista.

21. Luzán, *La Poética*, *op. cit.*, pág. 256. Son varios los pasajes de este libro en los que Luzán se sirve de este tópico; véanse las páginas 156-157, 168, 174 y 176.

22. Arteaga, *Investigaciones*, *op. cit.*, págs. 47 y 48. Eva Rudat explica, justamente, que Arteaga "coincide con Harris, Diderot y Lessing en su oposición a la fórmula horaciana *ut pictura poesis* sostenida por la estética neoclásica, especialmente Batteux, quien identificaba poesía y pintura" (Eva Mª Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*, Madrid, Gredos, 1971, pág. 106). También Menéndez Pelayo se refirió a la oposición de Lessing, en su *Laocoonte*, al "lugar común repetido por todos los preceptistas, y erigido en sistema por Batteux y el abate Du-Bos: *Ut pictura, poesis*: la poesía pintura para el oído, la pintura poesía para los ojos" (M. Menéndez Pelayo, *Historia, op. cit.*, pág. 1067.)

Por lo que se refiere a la imitación universal, Luzán explicaba que ésta representa el objeto como es "en aquella idea universal que nos formamos de las cosas", y pone como ejemplo el valor, el cual, como virtud humana y según la idea de la filosofía moral, no debe estar mezclado con el temor o con la temeridad, y no debe proceder de la ira o de la venganza, con lo cual será muy difícil encontrarlo en algún individuo existente. Pues bien, la representación artística de un individuo poseedor del valor en su estado más puro, constituiría el tipo de imitación universal. Como tantos otros preceptistas, Luzán se sirve a continuación del conocidísimo ejemplo de Zeuxis, que en su intención de pintar a Helena lo más bella posible tomó como modelos las más hermosas jóvenes crotoniatas, pintando de cada una de ellas la parte de su cuerpo más favorecida, formando así un retrato de Helena en el que se compendiaban las partes más bellas de las distintas modelos.

Burriel, que en gran parte de su libro sigue la *Poética* de Luzán, tal como él mismo a veces reconoce, acepta también la bipartición particular-universal[23], pero añade una segunda división, más precisa aunque poco relevante, en la que utiliza conjuntamente los términos icástico-fantástico y universal-particular. Resultan así cuatro tipos de imitación de la naturaleza: icástica-particular, icástica-universal, fantástica-particular y fantástica-universal. Para explicar mejor el significado de su cuádruple división, Burriel se sirve de cuatro ejemplo literarios; en el primero se describe un jardín con unas características que se pueden encontrar fácilmente en la realidad; se trata, pues, de una descripción icástica-particular ya que todo es perfectamente real. La representación de la cólera de Dido, cuyo estado anímico descrito no se encuentra comúnmente en una persona sola, sino repartido en varios sujetos, sirve al jesuita para ejemplificar la descripción icástica-universal. La pintura de un arroyuelo poseedor de sentimientos (fantástico), los cuales se podrían encontrar en un solo sujeto (particular) constituye el tercer tipo. Finalmente, el retrato de la patria con unos sentimientos (fantástico) que sólo podrían encontrarse en la suma de varios sujetos (universal), cierra la división.

Díez González, parafraseando más literariamente a Aristóteles, explica que la poesía "imita las acciones humanas en *universal* y en *particular*; esto es, imita unas no como realmente fueron sino como debieran ser; y otras como realmente fueron"[24]. También Arteaga, que cita a Platón, acepta la división en imitación icástica, "o sea de lo particular, que abraza las acciones y cosas verdaderas, según se hallan en la naturaleza, en el arte o en la

23. Burriel, *Compendio*, *op. cit.*, págs. 104-110. Burriel comienza con una poca afortunada división de la imitación en "dramática", "fantástica" e "icástica" (págs. 15 y 16), para más adelante afirmar, contradiciéndose con sus anteriores palabras, que la imitación puede ser "icástica" y "fantástica" (págs. 104-110).

24. Díez González, *Instituciones*, *op. cit.*, pág. 3. Asimismo, Díez ejemplifica con la idea de "justicia", idea "universal", porque no se refiere a los individuos singulares, sino que es "común a todos ellos por su aptitud a hallarse en todos" (pág.3).

historia", e imitación fantástica o universal, la cual "contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo particular, recibe forma y ser de la fantasía del artífice, el cual se forja un modelo imaginario, mas no posible, y semejante al natural, aunque no existente en la naturaleza"[25]. Sánchez Barbero sigue en esta cuestión las opiniones de Arteaga, de cuya obra sobre la belleza ideal transcribe largos párrafos en su libro.

Hasta aquí las opiniones de nuestros preceptistas acerca de las formas de imitación de la naturaleza; pero, según ellos, ¿qué forma era más recomendable? ¿Estaban más cerca de una imitación de tipo naturalista o, por el contrario, consideraban más poética una imitación universalizadora? Luzán es un indudable partidario de la imitación universal. Uno de los capítulos de su *Poética* se titula "razones y reflexiones varias que prueban deberse admitir en la poesía una y otra imitación, de lo particular y de lo universal". En él se admite la imitación particular, pero se defiende con mucho más énfasis la universal. Para hacerlo, comienza mostrándose contrario a las opiniones del teórico italiano Gravina, quien, en su tratado *Della ragion poetica*, se presentaba como un decidido defensor de una imitación realista de la naturaleza. Luzán responde diciendo que si Gravina "pretende solamente que la imitación de lo universal no haya de pasar los límites de lo verosímil [...] es preciso confesar que tiene razón; pero si intenta condenar enteramente la imitación de lo universal o *fantástica*, no puedo aprobarle su opinión"[26]. Por este motivo Luzán interpreta que las tragedias de Gravina no tuvieron éxito, al contrario que los dramas de su discípulo Metastasio, que gozaron de una gran aceptación por estar escritos, según el escritor aragonés, bajo el tipo de imitación universal, al que su autor era favorable.

Los motivos que aduce Luzán para apoyar la imitación universal son varios. En primer lugar su mayor didactismo y utilidad, ya que el hombre, al ver reflejados en la poesía tipos perfectos de vicios o virtudes, podrá cotejarlos consigo mismo y "apurar cuánto distan éstas de la perfección, y cuánto se acercan aquéllos al extremo"[27]. Este didactismo se consigue más fácilmente con la imitación universal, ya que ésta, al poder modificar la realidad, puede presentarla, así, de una forma más deleitosa, con lo cual la instrucción, acompañada del deleite, conseguirá "causar en los ánimos de los hombres un efecto muy bueno y provechoso, que es el inspirar sensiblemente un interno, oculto amor a las grandes y heroicas hazañas, y un menosprecio de las cosas bajas y viles", y puesto que "la sola utilidad sin el

25. Arteaga, *Investigaciones*, *op. cit.*, págs. 53-54.

26. Luzán, *La Poética*, *op. cit.*, págs. 171-172. También Arteaga critica a Gravina por su opinión favorable a la imitación particular, y estima que dicha opinión "ha sido examinada y tan victoriosamente destruida por el abate Cesarotti en sus *Observaciones* sobre la traducción italiana de Osián, y antes de él por nuestro don Ignacio de Luzán en su excelente *Poética*, que han quitado la esperanza a todo otro escritor de poderse distinguir retocando de nuevo la misma materia" (Arteaga, *Investigaciones*, *op. cit.*, págs. 131-132).

27. Luzán, *La Poética*, *op. cit.*, pág. 173.

deleite mueve muy poco nuestros ánimos, es preciso que busque siempre (el poeta) lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario". Concluye Luzán que "en ninguna otra parte se halla lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario tanto como en la imitación de lo universal", añadiendo que "de todo esto carece la imitación icástica o de lo particular, porque en ella se representan los hombres y sus acciones como son en sí, esto es, según lo común y vulgar, y sin nada de extraordinario"[28].

También Arteaga es un firme defensor de la imitación universal. A esta defensa dedica, igualmente, un capítulo de su libro, "ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil"[29]. Más adelante examinaremos detenidamente las coincidencias y las diferencias entre la imitación universal y la imitación ideal. Por el momento podemos afirmar que la totalidad de nuestros preceptistas relegan la imitación particular a un segundo plano, mostrándose, todos ellos, decididamente partidarios de la imitación universal o ideal. Asimismo, es el didactismo una de las razones que argumenta Arteaga en favor de la imitación idealizadora, que "contiene más instrucción y moralidad que la imitación natural". Para sostener esta afirmación se basa en tres puntos: la imitación ideal nos descubre en la naturaleza no sólo lo que vemos cada día en ella, sino otras propiedades existentes o posibles que al ser agrupadas en un solo objeto proporcionan una enseñanza más universal y dilatada. En segundo lugar, la imitación ideal es superior ya que representa la naturaleza de un modo perfecto, sin sus defectos o vicios, alentándonos, así, a amarla en toda su belleza y virtud. Y, finalmente, es preferible la imitación ideal porque a través de ella se consigue una mayor eficacia didáctica debido a que proporciona un mayor deleite que la imitación servil[30]. En definitiva, son los mismos argumentos que ya utilizara Luzán en 1737, y que manifiestan la preferencia por la imitación universal en virtud de su mayor capacidad didáctica y deleite. Burriel también esgrime argumentaciones de tipo moralista para defender la imitación universal.

El recurso a las "autoridades" constituye un argumento más para sostener las ventajas de la imitación universal sobre la particular. Así, Luzán, después de opinar que existen "tantas y tan fuertes razones que persuaden y funden la conveniencia y utilidad de esta imitación (universal)", añade una razón más en "vista de la autoridad y del ejemplo de los mejores autores, ya teóricos, ya prácticos". Entre los autores "teóricos" cita a Aristóteles y a sus comentadores, "Francisco Utinense, Pedro Victorio, Pablo Benio, etc. y los más de los autores italianos o franceses que han escrito de esta materia están de parte de la imitación de lo universal". Por lo que se refiere a los autores "prácticos", o poetas, cita a Homero, que pintó a Aquiles con un valor que difícilmente podría existir en la realidad; igualmente sucedería

28. *Ibídem*, pág. 175.

29. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.*, págs. 126-146.

30. *Ibídem*, págs. 129-132.

con la belleza de Helena y la astucia de Ulises. Cita también a Virgilio y a Tasso, que con sus respectivos personajes Eneas y Goffredo pintaron unos perfectos héroes que tampoco habrían podido tener existencia real [31].

Arteaga añade la "novedad de sensaciones" como ventaja de lo ideal sobre lo natural, "novedad que es una consecuencia de la libertad que aquél (lo ideal), y no éste (lo natural), permite a la fantasía, y de la facultad que tiene de recoger en un solo original las maravillas esparcidas en la naturaleza"[32]. Asimismo opina que la imitación ideal infunde en el artífice una gran confianza en sus propias fuerzas, al no sentirse esclavo de una imitación servil que sólo es capaz de retratar algunas perfecciones individuales. Sin embargo, la imitación ideal puede mostrar "en compendio las perfecciones de toda la especie", con lo que el artista advierte que posee una imaginación a través de la cual dispone "en un cierto modo de todo el universo"[33]. Finalmente, el jesuita exiliado presenta un argumento más cuando estima que la expresión de lo sublime es "más fácil y más frecuente en la imitación de lo ideal que en la de lo natural"[34]. Sánchez Barbero, que frecuentemente sigue las opiniones de Arteaga, estriba su defensa de la imitación universal en virtud de la diferencia entre elocuencia y poesía (orador y poeta), "aquél imita simplemente a la naturaleza; éste a la naturaleza bella... el orador no sale del mundo real; el poeta se espacia por la inmensa región de lo verosímil y de los posibles que realiza cuando le parece oportuno"[35].

Si bien todos nuestros tratadistas se muestran decididos partidarios de la imitación universal, fantástica o ideal, y consecuentemente consideran menos aconsejable la imitación particular por ser menos poética, didáctica y deleitable, algunos de ellos imponen limitaciones al ejercicio de dicha imitación universal. Estos límites que exigen nuestros teóricos vienen marcados, principalmente, por la amplitud de la naturaleza objeto de esa imitación universal, por la verosimilitud y por las características de los distintos géneros literarios. Así, después de la evidente defensa que Luzán hace en su *Poética* de la imitación universal, encontramos una fuerte limitación a la amplitud del uso de ésta, cuando afirma que sólo podemos ponerla en práctica cuando se trata de imitar acciones humanas, no debiendo usarla en la imitación del mundo material e intelectual. Aunque se trata de un párrafo extenso considero conveniente reproducirlo íntegro: "para evitar toda equivocación acerca de lo que queda dicho, débese advertir aquí que el imitar lo universal, el consultar a las ideas perfectas, el pintar las cosas no como son sino como debieran ser, y finalmente el mejorar y perficionar la naturaleza, se ha de entender solamente de las acciones humanas, cuya bondad o mali-

31. Luzán, *La Poética, op. cit.*, págs. 172 y 176.

32. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.* pág. 128.

33. *Ibídem*, pág. 136.

34. *Ibídem*, pág. 139.

35. Sánchez Barbero, *Principios, op. cit.*, pág. 280.

cia, perfección o imperfección pende de nuestro libre albedrío; pero no se ha de entender de alguna de las demás cosas del mundo material o intelectual, que no está en mano del poeta el mejorarlas o empeorarlas, debiéndolas representar como son en sí, porque ya el Autor de la naturaleza las ha hecho como deben ser; antes bien cuanto más parecida y más natural fuere la pintura de tales cosas, será tanto más apreciable. Así, si el poeta hubiere de pintar la aurora o el sol, o el arco iris, o el mar embravecido, o el curso de un río, o la amenidad de un prado, o cualquier otra cosa que no toque en las costumbres ni pertenezca a la moral, no está obligado entonces a echar mano de las ideas universales ni a perficionar la naturaleza, sino a copiarla lo más fielmente que pueda, si bien es verdad que puede hacer la copia hermosa sin que deje de ser natural; porque nadie le irá a la mano en las flores con que pretenda matizar el prado, ni en los colores con que quiera arrebolar la aurora, como sean naturales"[36]. A pesar de que Luzán sostiene en este pasaje que el poeta debe copiar la naturaleza (no perteneciente a la moral y a las costumbres) del modo más fiel posible, posteriormente admite que éste pueda seleccionar las flores y hermosear los colores que representará en su obra, con lo que está admitiendo una selección y una manipulación en el objeto material imitado, aceptando así, también para este tipo de objetos, un tipo de imitación que se puede considerar como universal. De cualquier modo, es evidente la intención de Luzán de limitar en alguna medida el alcance de la imitación universal, por lo que se refiere, concretamente, a la amplitud de la naturaleza imitable. Burriel, como en tantos otros pasajes de su obra, sigue fielmente esta opinión de Luzán[37].

Arteaga también se hace eco de esta opinión, procedente de "un crítico muy acreditado", según sus palabras, pero sus comentarios son críticos para con Luzán, con el que se muestra en desacuerdo: "esta opinión me parece falsa [...] y por consiguiente la regla de mejorar la naturaleza debe extenderse a las cosas físicas lo mismo que a las morales"[38]. Es indudable que Arteaga es un defensor de la imitación fantástica más entusiasta que Luzán y el resto de nuestros tratadistas del dieciocho, lo cual demuestra ampliamente en su exposición de las ventajas y desventajas de uno y otro tipo de imitación, opinando, en síntesis, que "en la imitación servil se obliga el artífice a expresar no sólo las virtudes de la naturaleza, sino también sus defectos, pues de otro modo no sería representación exacta"[39].

La verosimilitud es otro de los límites que nuestros teóricos imponen a la imitación universal. Luzán se plantea el problema de la verdad poética: "nadie ignora que la poesía es una continua fragua de mentiras" y "no la

36. Luzán, *La Poética, op. cit.*, pág. 177.

37. Burriel, *Compendio, op. cit.*, pág. 21.

38. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.*, pág. 151.

39. *Ibídem*, pág. 126.

verdad, sino la mentira es el fundamento de la belleza de la poesía"[40]. Unas líneas más adelante, el crítico aragonés ofrece la solución explicando que hay dos tipos de verdades: "una es la verdad que de hecho es o realmente ha sido; otra es la verdad que verosímilmente es o ha sido o ha podido ser según las fuerzas y el curso regular de la naturaleza"[41]. La primera verdad es la buscada por teólogos, matemáticos, etc., y la segunda pertenece a los poetas, retóricos y "a veces a los historiadores". A la primera la llama "verdad necesaria", y a la segunda "verdad posible, probable o creíble, que comúnmente se dice verosímil"[42]. De este modo justifica Luzán su defensa de la imitación universal y al mismo tiempo le impone el límite de la verosimilitud. Esta imitación además de poder expresar verdades reales, admite "verdades verosímiles", que, según sus palabras, no son mentiras, sino ficciones. Así, opina que todas las fábulas poéticas de los antiguos encierran "verdades de provechosa enseñanza"[43].

Así pues, Luzán limita la práctica de la imitación universal o fantástica a la exigencia de que ésta sea verosímil. Pero su concepto de verosimilitud es amplio y flexible. Siguiendo a Muratori distingue dos tipos de verosimilitud, la "popular" (la que parece tal al vulgo) y la "noble" (la que parece tal a los doctos). Admite, también, que una cosa puede ser imposible en sí y, al mismo tiempo puede ser posible en nuestra opinión, concluyendo que "son cosas muy distintas la esencia y naturaleza de los objetos y la opinión que de ellos tenemos"[44]. Acudiendo a este principio y a la verosimilitud "popular", Luzán justifica las representaciones poéticas maravillosas, en las que "el ave fénix renazca de sus cenizas, que el viborezno rompa al nacer las entrañas de su propia madre, que el basilisco mate con su vista, que el fuego suba a su esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejantes que las ciencias contradicen e impugnan", afirmando que "es preciso que el poeta se aparte muchas veces de las verdades científicas por seguir las opiniones vulgares"[45]. En definitiva, no se puede decir que, con su amplio criterio de verosimilitud, Luzán pretenda imponer fuertes trabas al ejercicio de la imitación universal.

Burriel sigue, una vez más, las explicaciones de Luzán con respecto a la verosimilitud. Opina que el principal enemigo de ésta es "lo maravilloso", que define como "todo aquello que es contra lo que comúnmente sucede en las cosas naturales, y contra el orden y conexión que regularmente tienen", a pesar de lo cual admite y recomienda su uso ya que "si la fábula

40. Luzán, *La Poética, op. cit.*, pág. 225.

41. *Ibídem*, pág. 225. Luzán toma de Muratori esta doctrina sobre la verdad, aunque la paternidad de ésta tampoco corresponde al teórico italiano. Véase Mario Puppo, *Crítica, op. cit.*, pág. 230.

42. Luzán, *La Poética, op. cit.*, pág. 225.

43. *Ibídem*, pág. 227.

44. *Ibídem*, pág. 232.

45. *Ibídem*, pág. 233. En sus razonamientos acerca de la verosimilitud, Luzán se muestra explícitamente de acuerdo con la opinión de Aristóteles, según la cual "se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble" (Aristóteles, *Poética, op. cit..*, verso 60a 27).

no es maravillosa, o no son admirables las cosas que se refieren en una Poesía, no pueden herir ni mover el ánimo", concluyendo que "toda la dificultad consiste en saber templar lo maravilloso con lo verosímil"[46]. Díez González, que admite como materia de la poesía tanto lo verdadero como lo verosímil, opina que "a un poeta le es indiferente decir cosas verdaderas o falsas, con tal que sean verosímiles", admitiendo como tales sucesos prodigiosos como la bajada de Eneas al infierno y otros "que los Idólatras creían de sus falsos Dioses y Héroes"[47].

En la misma línea, Masdeu sostiene que el poeta no ha de prestar atención a la veracidad o falsedad de lo que dice, sino sólo a su verosimilitud, "y como el *verosímil* a veces es verdadero y a veces falso debe decir sin escrúpulo y sin dificultad alguna tanto el *verosímil falso*, como el *verosímil verdadero*, con tal que sea *verosímil*". Continúa Masdeu distinguiendo dos especies de verosimilitud, una natural y "fácilmente creíble", y otra prodigiosa y "difícil de creerse", recomendando el uso de la "prodigiosa"; "el Poeta a su arbitrio no solamente puede hacer uso tanto del verosímil natural como del prodigioso, antes bien, por regla general, cuanto más admirable y extraordinaria es la cosa que se dice, tanto la poesía es más noble y más sublime"[48]. La defensa por parte de Arteaga de una imitación idealizadora comporta el rechazo de una imitación naturalista basada en lo verdadero, y, por el contrario, supone la aceptación de una imitación que no se detiene en estrechos criterios de verosimilitud. También Sánchez Barbero admite como imitable no sólo lo verosímil, sino también "lo maravilloso y lo posible", pero exigiendo, como sus antecesores, el requisito aristotélico de la credibilidad[49]. Como hemos visto, esta general exigencia de verosimilitud por parte de nuestros preceptistas no significa una auténtica limitación de la fantasía creadora del artista, ni una condena al uso de elementos maravillosos o irreales, los cuales, por el contrario, son admitidos en la obra de arte.

La preferencia por el tipo de imitación universal en la práctica artística, demostrada por nuestros tratadistas, venía puntualizada también en función de los distintos géneros literarios. Nos referiremos muy brevemente a

46. Burriel, *Compendio, op. cit.*., pág. 58.

47. Díez González, *Instituciones, op. cit.*, págs. 11 y 5 respectivamente.

48. Masdeu, *Arte poética, op. cit.*, págs. 3 y 7-8.

49. Sánchez Barbero, *Principios, op. cit.*, pág. 160. Añade Sánchez Barbero, "porque si es imposible o increíble, se destruye la ilusión, el interés y el placer" (pág. 183). Wellek, en su excelente libro sobre la crítica literaria moderna, decía que el concepto de verosimilitud se utilizaba en la época neoclásica para "reforzar los patrones naturalistas", y explica que este término, en Aristóteles, servía para "justificar la ficción frente a la realidad, pero en la crítica neoclásica, o en gran parte de ella, más bien se usaba para reducir el arte a la realidad cotidiana para excluir lo maravilloso y sobrenatural" (Rene Wellek, *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1969, I, págs. 26-27). Hemos podido comprobar que, si bien nuestros teóricos del dieciocho usaron dicho término para poner un freno a la imitación fantástica, más bien lo utilizaron como justificación de este tipo de imitación, dentro del cual admitían elementos maravillosos o irreales.

ello. Luzán opinaba que la imitación universal era más apropiada en la epopeya y tragedia, ya que en éstas "es más verosímil y menos violento lo heroico", mientras que consideraba la imitación icástica o particular más conveniente para la comedia, "como más adaptada a la calidad de las personas que en ellas se introducen"[50]. Posteriormente el teórico aragonés precisa, siguiendo a Aristóteles, que lo maravilloso es más propio de la epopeya y "lo verosímil para la dramática poesía"[51]. El jesuita Burriel sigue a Luzán en estas opiniones[52]. Sin embargo, Díez González opina que la materia del poema épico y trágico debe ser verdadera "en el fondo", mientras que la comedia admite materia falsa[53]. Arteaga, refiriéndose a las cuatro partes que en la poesía se deben idealizar (acciones, costumbres, sentencia y dicción), opina que "sólo el poema heroico por ser de mayor trabajo y artificio que los demás, es el que las comprehende todas"[54].

Una vez comprobadas las preferencias de nuestros teóricos por la imitación universal y las limitaciones que imponían a este tipo de imitación, tratemos de definir y esclarecer las fronteras entre los distintos tipos de imitación de la naturaleza, particular o icástica, universal o fantástica e ideal.

La estética neoclásica en general proponía una imitación de la naturaleza que, en opinión de Wellek[55], podía organizarse según una progresión en el que el primer escalón estaría constituido por una imitación de tipo realista, que supondría una mera repetición de la realidad; el segundo vendría definido por una imitación que intentara encontrar unos principios generales o universales de la naturaleza real, y el tercero aceptaría una modificación o perfeccionamiento de la naturaleza existente, es decir, supondría la idealización de ésta.

Pero la subjetividad implícita en la búsqueda de los aludidos principios generales de la naturaleza anulaba su pretendida validez universal, ya que dichos principios habrían de contener, ineludiblemente, una gran dosis de idealización. De ahí que las fronteras entre imitación "universalizadora" e "idealizadora" se superpongan inevitablemente. De ahí, también, que nuestros teóricos sólo distingan dos tipos de imitación, la particular y la universal, ya que con esta última admitían la posibilidad de modificar, perfeccionar y, en una palabra, idealizar la naturaleza.

Esa supuesta triple gradación en la imitación de la naturaleza, que podemos definir como "naturalista", "universalizadora" e "idealizadora",

50. Luzán, *La Poética, op. cit.*, pág. 177.

51. *Ibídem*, pág. 452.

52. Burriel, *Compendio, op. cit.*, págs. 21-22.

53. Díez González, *Instituciones, op. cit.*, pág. 4.

54. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.*, pág. 69.

55. Rene Wellek, *Historia, op. cit.*, I, págs. 26-30.

era, así pues, organizada por nuestros tratadistas según la división particular-universal, distinción hecha, igualmente, en función de su mayor o menor fidelidad a la naturaleza. Con el primer tipo proponen una copia naturalista del modelo, una imitación basada en elementos o sucesos reales y llevada a cabo de una manera fotográfica. Esta sería la imitación particular, que suponía en definitiva una repetición de la realidad. A continuación proponen una imitación que intenta reproducir los principios universales (en el tiempo y en el espacio) de la naturaleza. Dejando aparte el indudable relativismo de estos supuestos principios universales, este segundo tipo de imitación admite, según nuestros tratadistas, la selección de los elementos más bellos de la naturaleza que, unidos, suponen la consecución de un conjunto artístico con una belleza superior a la obtenida en caso de haberse imitado cada elemento por separado. Aquí incluyen el conocido ejemplo, ya referido, de Zeuxis. Este sería el tipo de imitación universal, que, además de permitir elementos maravillosos, con tal de que sean verosímiles, admitía entre sus posibilidades la de llevar a su grado más extremo las virtudes y vicios existentes en la realidad. Esta imitación universal supone, evidentemente, una modificación y un perfeccionamiento de la naturaleza tomada como modelo. Es decir, este tipo de imitación comporta una idealización, motivo por el que nuestros preceptistas no tienen necesidad de organizar un esquema teórico acudiendo a la tripartición antes propuesta, ya que su división particular-universal comprende las tres posibilidades a que nos referíamos.

Arteaga es el único que, aun aceptando el binomio particular-universal, se extiende a lo largo de su libro en consideraciones sobre la imitación ideal, proponiendo una clasificación valorativa en cuatro escalones, según la cual el primer escalón o grado, inferior a todos los demás, es el que "imitando la naturaleza no llega a expresarla como ella es. El segundo, el que copia como es, ni más ni menos. El tercero, el que recoge las propiedades de varios objetos para reunirlos en uno solo. El cuarto, el que perfecciona su original, dándole atributos ficticios sacados de fábulas recibidas o de la propia imaginación"[56]. Las preferencias de Arteaga van hacia el escalón más "ideal", el cuarto.

Se puede afirmar que los dos primeros grados estarían incluidos en lo que Luzán y los otros tratadistas entienden como imitación particular, mientras que los dos siguientes estarían comprendidos en la imitación universal de Luzán y el resto. Evidentemente Arteaga ha afinado más desde el punto de vista teórico y ha sabido diferenciar lo que más estrictamente se puede entender como imitación universal (su tercer grado), de lo que sería la imitación ideal (el cuarto grado). Pero exceptuando este pasaje clasificatorio de su libro, el resto de éste nos habla de la imitación ideal en general, sin diferenciarla expresamente de la imitación universal. De ahí que, aparte de esa mayor precisión clasificatoria de Arteaga, su concepción de imita-

56. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.*, pág. 54.

ción ideal coincide en gran medida con el concepto de imitación universal en Luzán y el resto de los preceptistas, lo cual no quiere decir que esa coincidencia sea total.

Esquematizando, podríamos decir que Arteaga piensa la imitación ideal como la resultante de aplicar la "idea" o "modelo de perfección" presente en la mente del artista[57], mientras que la imitación universal es vista, por ejemplo en Luzán, como la posibilidad de perfeccionar la naturaleza, sin entrar en consideraciones teóricas acerca de la "idea" arquetípica existente en la mente del creador. Esa es la diferencia entre Arteaga y Luzán, pero lo que más nos interesa ahora es señalar su fundamental coincidencia en la opinión de que a través de la imitación, llámese como se llame, el artista puede, y debe, perfeccionar la naturaleza.

En relación a dicha diferencia, efectivamente, a medida que avanza el siglo XVIII se va atribuyendo una menor importancia a la teoría de la imitación de la naturaleza, tal y como ya anticipábamos, y se va concediendo una mayor entidad al impacto que la naturaleza produce en el creador. La consecuencia de este hecho consiste en que ahora se tiende a centrar la atención en la mente, idea o imaginación del artífice, como factor primordial en el proceso de creación artística. Es decir, se comienza a defender un modo de creación o imitación "ideal", en la que se atribuye una especial importancia a la "idea" del artista. En el caso de Arteaga, el único de los tratadistas que estudiamos que teoriza extensamente sobre esta cuestión, ello no supone una idealización de tipo platónico, ya que para él la "idea" no se encuentra en el artista "a priori", sino que procede de la contemplación de la naturaleza. De este modo, a partir de la importancia fundamental que tanto Luzán como Arteaga atribuyen a la naturaleza, les separa la especial atención que el segundo, siguiendo los pasos del sensualismo concede al modelo mental que el artista se forma a partir de su experiencia de esta naturaleza, mientras que Luzán, más racionalista, dirige su atención directamente a la naturaleza, sin detenerse en la impresión que ésta produce en el creador[58].

Arteaga postula, así, una creación artística resultante de la idea que el creador se forma una vez que ha conocido empíricamente la realidad. Esa idea, evidentemente no estaría en posesión del artista de un modo apriorístico, infuso, como reflejo de un espíritu eterno, en consonancia con la Idea

57 Arteaga define la belleza ideal, objetivo de la imitación ideal, como "el modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes" (*Ibídem*, pág. 55).

58 Paralelo al proceso dieciochista según el cual se va concediendo una mayor importancia teórica al impacto de la naturaleza en la mente del creador, podemos observar el proceso mediante el cual se tiene en mayor consideración la reacción del lector. Todo ello está basado en el empuje del sensualismo, y está relacionado con el paso desde una poética "preceptiva" a una concepción "estética", como muy bien explica Eva Kahiluoto Rudat, "From Preceptive Poetics to Aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth- Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga", en *Dieciocho*, 11, 1, págs. 37-74.

platónica, sino que, según Arteaga, la idea del artista sería fruto de su experiencia y conocimiento de la naturaleza; "no hay idea o concepto en el alma, por espiritual o abstracta que nos parezca, la cual no traiga o mediatamente o inmediatamente su origen de los sentidos, como entre otros lo han demostrado Locke y Condillac"[59]. Arteaga está en contra de los que entienden el vocablo *ideal* "no como una deducción del entendimiento, sacada de las ideas sensibles, de la manera que largamente hemos explicado arriba, sino como un producto infundado del capricho o de la fantasía"[60]; por eso estima que es impropio el distinguir entre naturalistas o idealistas, "porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal a sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural"[61].

Como vemos, Arteaga hace perfectamente compatible su defensa de la imitación ideal y su "modelo mental" del artista con su opinión acerca de la fundamental y necesaria experiencia de la naturaleza por parte del creador, estimación esta última que, igualmente, constituye el punto de partida que en sus reflexiones acerca de la imitación llevaron a cabo la generalidad de nuestros tratadistas del dieciocho. En la relación sujeto-objeto (artista-naturaleza), Arteaga no olvida la impresión que la última produce en el creador, pero sus reflexiones en la búsqueda de la belleza ideal toman siempre como punto de referencia inicial a la naturaleza. Son abundantes los pasajes de su libro en los que el jesuita demuestra su eclecticismo ideal-natural. Así, después de mostrar su desacuerdo con los que piensan "que la belleza ideal contradiga a la imitación natural"[62], recomienda que el artista debe apartarse "lo menos que pueda de lo natural"; sólo podrá hacerlo cuando no encuentre en "las cosas naturales lo que ha menester para lograr lo que pretende, entonces debe suplir con el arte los defectos del original, ya trasladando a su objeto y reconcentrando en él sólo las bellezas esparcidas en otros objetos de la misma especie, ya añadiéndole de propia fantasía perfecciones ficticias, pero que se acomoden a la naturaleza del objeto que imita"[63]. Por este motivo, Arteaga justifica a los pintores "naturalistas"

59. Arteaga, *Investigaciones*, *op. cit.*, págs. 19-20. Este sensualismo no es incompatible con el clasicismo. Arteaga es un clasicista si aceptamos con Panofsky, que "al igual que la doctrina artística del Renacimiento, la doctrina artística del clasicismo también afirma que la Idea no es sino una visión de la naturaleza *purificada* por nuestro espíritu" (Erwin Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 98).

60. *Ibídem*, pág. 147.

61. *Ibídem*, pág. 56. En consonancia con estas palabras, Arteaga hace otra definición de la belleza ideal como "arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos" (*Ibídem*, pág. 55). También es evidente que Arteaga propugna el levantarse por encima de la naturaleza, "un poeta, un pintor, un escultor o un músico pueden decirse cada uno a sí mismo: Yo no soy esclavo de la imitación (...), poseo una imaginación con la cual dispongo en un cierto modo de todo el universo, hago visibles los pensamientos más abstractos, doy cuerpo a las ideas, perfecciono la naturaleza, me levanto sobre ella..." (*Ibídem*, pág. 136).

62. *Ibídem*, pág. 147.

63. *Ibídem*, págs. 52-53. Con estas palabras Arteaga se está refiriendo a los dos tipos de imitación

Velázquez, Murillo y Ribera, opinando que si en alguna ocasión se les culpa de "demasiado naturalistas, la buena crítica exige que deba entenderse sólo de aquellos casos en que la imitación de lo ideal debiera anteponerse a la del natural"; del mismo modo se refiere a las censuras que Mengs, Winckelmann, Azara, Algarotti y otros hacen a los pintores flamencos, estimando que éstas no se deben a su imitación "naturalista", sino porque no "habían conocido bastantemente el arte de levantarse sobre la naturaleza ordinaria"[64]. En definitiva, Arteaga piensa que "el primero y principal blanco de las artes es imitar la naturaleza; el segundo hermosearla; y no puede llegarse a éste sin haber pasado antes por aquél"[65].

De la misma manera que Arteaga no olvida la importancia fundamental de la naturaleza en sus reflexiones sobre la belleza ideal, tampoco el resto de nuestros preceptistas descarta totalmente la "idea" del creador, a pesar de que, repetimos, su atención se dirige fundamentalmente a la naturaleza, sin detenerse en teorizaciones sobre la mente del artífice. De cualquier modo, las alusiones de éstos a la "idea" son esporádicas y carentes de intencionalidad teórica en el esquema global de su pensamiento[66].

Tampoco la propuesta de Arteaga de imitar sólo la "bella naturaleza" difiere del resto de nuestros teóricos, porque, con esta proposición, Arteaga no está defendiendo imitar sólo una parte de la naturaleza, la parte bella, sino que su concepto de "bella naturaleza" incluye lo feo; "las artes no imitan la naturaleza así a secas, sino la naturaleza bella, lo que no se debe

---

de la naturaleza quer en su clasificación ocupan el tercer y cuarto grado. Uno se correspondería con la imitación universal (concentrar en un solo objeto las bellezas esparcidas en otros) y otro con la imitación ideal (añadiendo con la propia fantasía perfecciones ficticias).

64. *Ibídem*, págs. 153-154. Idéntico razonamiento sigue con Shakespeare, "naturalista" por excelencia, de enorme ingenio pero criticable por "la representación de una naturaleza tan cargada de imperfecciones y bajezas" (pág. 156). Por otros motivos parece criticar a "nuestros dramáticos españoles", que sí supieron hacer uso de la imitación ideal pero con poco fruto por no haber sabido fundarse ni sobre la "naturaleza universal" ni sobre las reglas de la buena crítica (págs. 156-157).

65. *Ibídem*, pág. 148

66. Así, Luzán afirma que "las cosas se pueden pintar o imitar, o como ellas son en sí, que es imitar lo particular, o como son según la idea y opinión de los hombres, que es imitar lo universal" (Luzán, *La Poética. op. cit.*, pág. 161), añadiendo que "el poeta, pues, queriendo representar a nuestros ojos la virtud en su mayor belleza (...) consulta a la idea más perfecta que ha concebido en su mente de aquel carácter o genio que quiere pintar..." (pág. 174). A propósito de la "enargía" y parafraseando a Monsignani, el crítico aragonés afirma que al igual que los pintores explican en sus lienzos "los conceptos de su idea", la excelencia de los poetas "consiste en representar también sus conceptos con tal invención y evidencia..." (pág. 166). Según Burriel la perfección de la poesía depende de si el poeta sabe "levantar su vuelo por los ayres, siguiendo sus propias invenciones e ideas" (Burriel, *Compendio, op. cit.*, pág. 75), y refiriéndose a la imitación universal en la épica, opina que el poeta debe "trazar toda la acción según que en su idea la concibe" (pág. 20). Díez González, cuando estudia la "ficción", dice que "todo poeta tiene libertad de usar de la ficción también en el sentido vulgar de fingimiento, o cosa puramente ideal, que sólo existe en su mente" (Díez González, *Instituciones, op. cit.*, pág. 7). Pero, repito, las anteriores citas no significan que sus autores concedan una especial relevancia en su teoría de la imitación, ni a la "idea" en el sentido platónico, ni a lo ideal en el sentido arteaguiano.

entender por lo mismo que si se dijese que las artes imitan siempre lo bello y jamás lo feo, pues muchas veces sucede lo contrario, sino que su fin es hermosear todo lo que imitan"[67], y añade: "muchos objetos hay que, siendo desagradables y aun horrorosos en la naturaleza, pueden, no obstante, recibir lustre y belleza de la imitación"[68]. También Luzán afirma que gracias a la imitación artística "nos deleitan pintados los monstruos más feos y espantosos que nos horrorizarían vivos, y nos agrada la copia de los objetos más viles cuyo original nos movería a risa y a desprecio"[69].

En definitiva, la naturaleza es vista por la generalidad de nuestros teóricos del dieciocho como la referencia indispensable y punto de partida necesario para la construcción de la teoría de la imitación. Todos coinciden, además, en que esa naturaleza es susceptible de superación y, por tanto, además de aconsejar la pintura de sus principios universales, recomiendan que sea seleccionada, mejorada y perfeccionada en la práctica artística.

Son abundantes los pasajes en los que nuestros teóricos recomiendan el perfeccionamiento de la naturaleza. Dice Luzán que "el poeta, pues, debe perficionar la naturaleza, esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás calidades buenas o malas", y continúa explicando que este perfeccionamiento de la naturaleza puede realizarse "en las cuatro partes principales del poema según la división de Aristóteles, esto es, en la fábula, en las costumbres, en la sentencia y en la locución"[70]. Idéntica es la argumentación seguida por Arteaga: "la belleza ideal de la poesía consiste en perfeccionar la naturaleza"; así, es necesario actuar sobre "las cosas principales que (la poesía) imita", a saber, "las acciones, las costumbres, la sentencia y la dicción"[71]. Asimismo, "el Arte enseña que el Poeta ha de perficionar la naturaleza" es una frase de Burriel representativa de su pensamiento[72]. También nuestros preceptistas recomiendan una selección de los objetos imitados, así como una elección de determinadas partes del objeto a imitar. Luzán, refiriéndose a las "pinturas y descripciones", recomienda al poeta "detenerse en las circunstancias más hermo-

67. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.*, pág. 18.

68. *Ibídem*, pág. 35.

69. Luzán, *La Poética, op. cit.*, pág.166.

70. *Ibídem*, pág. 240. Estos y otros pasajes me permiten puntualizar las opiniones de José Jurado cuando escribía que el concepto de imitación en Luzán "en manifiesta oposición a los grandes pensadores helenos, toma el sentido realista más descarnado" Sin embargo, Luzán, como estamos comprobando, es favorable a un tipo de imitación que admite la modificación, selección y perfeccionamiento de la naturaleza, aunque no desecha, igualmente, un tipo de imitación realista, particular, a la cual se refería Jurado en un interesante artículo: José Jurado, "La imitación de la Poética de Luzán", en *La Torre*, año XVII, 63, 1969, págs. 113-124. La cita en pág. 120.

71. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.*, pág. 58.

72. Burriel, *Compendio, op. cit.*, pág. 84.

sas, más agradables y placenteras del objeto que describe"[73]. En la exposición de las ventajas que la imitación ideal tiene sobre la imitación servil, Arteaga también defiende, lógicamente la selección, "una imitación que represente a la naturaleza en su aspecto más ventajoso, ocultando a la vista sus ordinarios defectos, agradará mucho más a quien contempla que la imitación servil"[74]. La selección, que, al igual que el perfeccionamiento de la naturaleza, implica una creación artística basada en el concepto subjetivo de belleza de cada artífice, y no basada en la belleza objetiva de la naturaleza, es también admitida por Sánchez Barbero, quien propone que el poeta recoja "los rasgos más hermosos dispersos en la naturaleza"[75].

Recapitulando, la imitación es un requisito imprescindible en la definición de poesía ofrecida por la poética clásica. A juicio de nuestros preceptistas del siglo XVIII, la poesía ha de basarse en la imitación de la naturaleza. Ésta es entendida como la suma de todos los elementos pertenecientes a los mundos material, humano y divino, y comprende las acciones reales y las ficticias, los objetos y los pensamientos, el mundo existente y el fabuloso, así como el mundo presente y el pasado. En definitiva, la naturaleza abarca todo lo que posee existencia material y espiritual. Según nuestros teóricos, esa naturaleza puede imitarse, o representarse artísticamente de dos modos, "particular" y "universal". La imitación particular se corresponde con un tipo de representación naturalista, mientras que la imitación universal, tal y como hemos explicado, comprende una representación "universalizadora" e "idealizadora" de la naturaleza. Todos nuestros preceptistas se muestran favorables a la imitación universal. Arteaga defiende la imitación ideal, que, como hemos visto, coincide en gran medida con la imitación universal del resto de nuestros teóricos, ya que las dos suponen la "universalización" e "idealización" en la imitación de la naturaleza. Asimismo, las dos exigen el previo conocimiento empírico de la naturaleza como punto de partida para la creación literaria, si bien Arteaga enfatiza en la impresión que aquélla produce en la mente del artista.

La indudable defensa que los tratadistas españoles del dieciocho hacen de la imitación universal se ve mermada por las limitaciones que imponen al uso de ésta. El primer condicionante consiste en que dicha imitación universal siempre ha de llevarse a cabo con "verosimilitud" (pero ya hemos

73. Luzán, *La Poética, op. cit.*, pág. 258. A propósito del estilo, afirma Luzán, "cuando la materia es tal que requiere un estilo grande y elevado, debe el poeta, en primer lugar, presentar los objetos por la parte mejor y la más noble, escondiendo al mismo tiempo, con arte todo lo que tuvieren de feo, de bajo y despreciable" (pág. 317).

74. Arteaga, *Investigaciones, op. cit.*, pág. 127.

75. Sánchez Barbero, *Principios, op. cit.*, pág. 160. Esta defensa de la selección y perfeccionamiento de la naturaleza según criterios subjetivos del artista, implica un reconocimiento, más o menos consciente, de la teoría idealista, que más que una imitación de la naturaleza propugna una imitación de la mente del artífice, es decir, el concepto de imitación cede su primacía al concepto de "invención", tal y como antes apuntábamos.

comprobado el criterio tan flexible de verosimilitud que demuestran nuestros teóricos); asimismo, Luzán, entre otros, exigía que esa imitación universal se aplicara sólo a las acciones humanas, es decir al mundo de la moral y de las costumbres, debiendo representarse el mundo "material e intelectual" tal como es en sí, o sea, de forma "particular" (pero también hemos comprobado como Luzán corrige en parte sus propias afirmaciones al admitir cierta selección y manipulación en la representación del mundo material). Por último, la imitación universal debe ejercitarse preferentemente en determinados géneros literarios y debe evitarse en otros. De cualquier modo, todos nuestros preceptistas del dieciocho relegan la imitación particular, la cual consideran menos recomendable desde un punto de vista artístico que la imitación universal, la cual defienden razonadamente y con la cual entienden, repito, una manipulación artística en la naturaleza que implica una selección, modificación y perfeccionamiento que, en definitiva, no es más que una idealización de ésta. Se ajustan así nuestros tratadistas a la teoría estética del clasicismo dieciochesco, que rechaza el excesivo naturalismo y defiende una representación "perfeccionadora" de la realidad[76].

76. Así pues, no es correcto relacionar la teoría literaria dieciochista con la estricta defensa de un tipo de imitación naturalista. Estamos de acuerdo con Guillermo Carnero, quien supo ver la importancia que para los neoclásicos tuvo el dogma de la *Imitación de la Naturaleza*: "Imitación de la Naturaleza no quiere decir reproducción realista de cualquier cosa que exista en el mundo natural o humano" (Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983, págs. 19-20). Por otra parte no hemos de olvidar que nuestras conclusiones se refieren a la teoría literaria, que no necesariamente ha de coincidir con la práctica literaria del momento, ya que la teoría y la práctica de la literatura pueden recorrer contemporáneamente caminos distintos.

THE ROMANCE OF WAR, OR, THE HIGHLANDERS IN SPAIN: THE PENINSULAR WAR AND THE BRITISH NOVEL

Brian J. DENDLE
University of Kentucky

Wellington's Peninsular campaigns aroused considerable interest among British historians and reading public throughout the nineteenth century and even into the present decade of the twentieth century. The most recent historian of the war, David Gates, in *The Spanish Ulcer* (1986), counts some three hundred published personal memoirs and diaries, mainly British, in his bibliography. The war in the Iberian Peninsula was savagely fought by British, Spanish, Portuguese, and French troops, as well as by Spanish and Portuguese irregular forces (the *guerrilleros*). When not fighting, British and French troops at times fraternized and observed a chivalrous respect for each other. The sufferings caused by the war were immense, including the looting and devastation of French-occupied Spain, the starvation of many Spaniards and Portuguese, and a very high casualty rate among the troops involved. Indeed, British soldiers frequently collapsed and died under the excessive loads they were compelled to carry[1]. For the British, the campaign represented the success of a small and previously despised army, under the remarkable leadership of Wellington, over Napoleon's veterans. Spanish historians, on the other hand, stress the Spanish contribution to the successful outcome of the war[2].

1. For a vivid first-hand account of the savage discipline enforced in Wellington's army and the atrocious sufferings of British soldiers, especially during the retreat to Vigo, see Christopher Hibbert, ed., *Recollections of Rifleman Harris*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1970.

2. The American literary scholar Roger L. Utt has recently commented a clear case of historical deformation. The novelist Benito Pérez Galdós, in his *episodio nacional La batalla de los Arapiles* (1875), following the example of Spanish historians, suppresses all mention of the contribution of the Portuguese to the allied victory in the Battle of Salamanca ("Batalla de los Arapiles"). To demonstrate the non-participation of Spanish troops in this battle, Utt quotes the calculations of British historians: the

One historical work, Colonel (later Major-General) Sir Willian Francis Patrick Napier's *History of the War in the Peninsula and the South of France*, published in six volumes between 1828 and 1840, enjoyed a remarkable success, 39 editions being published between 1828 and 1921. Napier (1785-1860) had served in the Peninsula and had received a serious spinal wound at Cazal Nova, was present at the storming of Badajoz, commanded a regiment at the Battle of Salamanca, won a victory for the allies at the Battle of the Nivelle, and took part in the later actions in the South of France[3]. Meticulously researched Napier enjoyed the active assistance of Marshal Soult and had access to Joseph Bonaparte's secret correspondence, of which his wife broke the cypher—his narrative, as fast-paced as many a novel, gives details not only of every campaign but of the varying political situations in Great Britain, Spain and Portugal. His work was in large part written to counter Spanish claims that the deliverance of Spain was due to Spanish efforts. Rather, Napier forcefully asserts, Napoleon was beaten by Wellington and his disciplined army. The Spaniards, as portrayed by Napier, were weakened by imbecilic and corrupt rulers, by "the despotism springing from the union of a superstitious court and a sanguinary priesthood, a despotism which suppressed knowledge, contracted the public mind, sapped the foundation of a military and civil virtue, and prepared the way for invasion". Despite Spanish courage in resisting Napoleon, the Spaniards lacked discipline, were prey to sudden enthusiasms and despair, and behaved barbarously toward French prisoners and the wounded.

To the student of Spanish literature, the term "novel of the Peninsular War" (*novela de la Guerra de la Independencia*) would immediately suggest the name of Benito Pérez Galdós, who wrote ten *episodios nacionales* on this theme between 1873 and 1875. On the other had, modern scholars whether British or Spanish, have remained totally unaware of the existence of novels written in English on the campaign in the Iberian Peninsula during the war against Napoleon. These novels are often of considerable literary merit and were sufficiently numerous to form a sub-genre of nineteenth-century British fiction. Some of the novels were written by British army officers who had served during the Peninsular campaigns. The novelists offer a realistic, at times caustic, view of their experiences, very different from the "Romantic" approach of many foreigners to nineteenth-century Spain. Their comments oh Spanish customs and religion are of considerable interest, conveying not

British suffered 3.000 casualties, the Portuguese 1.500, the Spanish 7! See Roger L. Utt, "Sic vos non vobis: herencia historiográfica y coherencia estructural de *La batalla de los Arapiles*" in Peter Bly, ed., *Galdós y la historia*, Ottawa Hispanic Studies, 1, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, pp. 81-98.

3. The Napiers were a remarkable military family. Sir William Napier's brother, Sir Charles James Napier (1782-1853), was the conqueror of Sind and won one of the most amazing victories in the history of the British Army in 1843, when he attacked and defeated a Baluchi army of 30.000 men with a force of 2.800. Another Napier, Baron Napier of Magdala, after a distinguished Indian career, commanded the expedition to Ethiopia in 1868, and was commander-in-chief in India (1870-76).

only information about Spain but also the prejudices of the British authors. In their factual style and concern for military detail, the British novels offer a marked contrast to Galdós, impressionistic and at times overexcited treatment of the war[4].

The first of our novels,[5] published in three volumes in London in 1825, is *Don Esteban; or, Memoirs of a Spaniard, Written by Himself*[6]. "Himself" is Valentín de Llanos Gutiérrez (1795-1885), who had left Spain in 1814, befriended Keats in Rome, and married Fanny Keats, the poet's sister, in 1826. In the introduction to *Don Esteban* Llanos states that he wrote to efface the pain of exile, that he "endeavors to present a faithful picture of the manners, habits and customs of his countrymen" (I, iii), and that his aim to show Spaniards "*as they really are*" (author's italics).

The novel is written in the first person in impeccable English. The plot of the novel is trivial but, fortunately, for most of the novel disappears under the weight of Llanos' far more interesting account of Spanish customs and national vicissitudes. The hero Esteban, a foundling raised by an enlightened couple, saves the beautiful and shyly blushing Isabella Torrealva and her family from bandits. After overcoming numerous obstacles placed in their way by Isabella's evil uncle Facundo, the couple finally marry many years later. (Don Facundo commits suicide; Esteban, it is discovered, is of noble birth). Not only is the plot inane; the dialogues of the sentimental lovers are highly stilted. All too often, characters load their conversations with pieties, thus: "Patriotism and virtue are the dreaded enemies of tyrants" (II, 235). Despite the exemplary sentimentality of the hero and heroine, however, Llanos shows an especial relish in relating numerous scenes of rape and torture when treating the war against the French.

The account of "customs" reveals Llanos' delight in the ways of his countrymen. The novel contains descriptions of grapeharvesting, a picnic (in which all social classes freely and harmoniously mix), a *romería* (pilgrimage) and bullfight. The constancy and beauty of Spanish women are proclaimed. Cádiz is presented as an earthly paradise. The typical daily routine of a genteel family (II, 100) and the customs of the aristocracy and of the Royal Guards after the Fernandine Restoration of 1814 are described in passages of considerable historical interest. Llanos gives examples of Spanish proverbs and of picturesque speech, including the comic exaggeration of an Andalusian. The text is loaded with Spanish words and expressions,

4. For a recent discussion of Galdós's first series of *episodios nacionales*, see Brian J. Dendle, *Galdós. The Early Historical Novels*, University of Missouri Press, 1986.

5. I have been unable to locate a copy of Miss [Alicia] Le Fanu, *Don Juan de las Sierras, or, El Empecinado. A Romance*, London, 1823, 3 vols.

6. Valentin de Llanos Gutiérrez, *Don Esteban*, or *Memoirs of a Spaniard*, 3 vols., London, Henry Colburn, 1825. A second edition was published in 1826. A German translation appeared in the following year. For more detailed information on Llanos, see Vicente Lloréns, *Liberales y románticos*, Madrid, Castalia, 1968, pp. 260-67.

all—save for the obscenities— translated into English.

Llanos also recognizes the negative side of Spanish life: the venality of Spanish justice, the vices of the wealthy, the pride of grandees, the fanaticism and superstition of the people, the corruption and abuse of power by the clergy, and the inadequate education of women.

The ideology of *Don Esteban* is that of the Enlightenment. The hero's adoptive father is an incorruptible lawyer, who encourages agricultural development, founds schools and, as a result of his benevolence and virtue, has a perfect marriage. In a manner typical of the eighteenth century, Llanos draws moral lessons from what he observes. Thus, the fertility of the Basque region is explained by the industry of the Basques and by their love of freedom. Good morale is essential: lack of resolution condemns the Parliamentary movement of Cádiz to failure; loss of morale explains the French defeat.

The novel is strongly anticlerical. Llanos offers numerous examples of clerical corruption and brutality —Esteban is imprisoned for a while in the cells of the Inquisition—, and denounces popular superstitions, which, he claims, are frequently deliberately encouraged by the clergy[7]. Despite the anticlericalism of the novel, Llanos regards sincere prayer as the mark of the superior man; he also praises simplicity in worship.

The novel traces in detail —in paragraphs and even whole chapters barely linked to the novelistic intrigue— Spanish history from the corrupt regime of Charles IV prior to 1808, through the horrors of the war against the French and the despotism of the Fernandine Restoration, to the joyous moment when the Constitution is proclaimed in 1820. Llanos makes no attempt to whitewash the defenders of the Spanish cause. The Spanish mob is superstitious and indisciplined, murdering its leaders on baseless accusations of treachery[8]. The Spanish army, consisting of ill-led and untrained peasants, often behaves with cowardice, as at the Battle of Cabezón. Hideous atrocities are committed by both sides. The horrible privations of refugees and of country dwellers are traced in detail. The guerrilleros are savage monsters; the guerrillero leader the priest Merino is "a cruel bloodthirsty coward" (I, 299). The British, however, are referred to as "our brave and generous allies" (II, 166). The French behave on occasion with chivalry (I, 271; II, 163) and assist Spanish refugees after the Battle of Vitoria.

In *Don Esteban*, Llanos establishes the fundamental characteristic of

7. For a discussion of Llanos anticlericalism, see Brian J. Dendle, "Valentin de Llanos Gutiérrez' *Don Esteban* (1825): An Anticlerical Novel", in Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herraiz, and L. Teresa Valdivieso, eds. *Estudios en Homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Erie, Pennsylvania, ALDEEV, 1990, pp. 142-48.

8. Cf. the vivid description of the murder of Mañara in Chapter XV of Benito Pérez Galdós' *Napoleón en Chamartín*. Llanos treats the murder of Cevallos in Valladolid. Accounts of the murders of leaders by the Spanish mob abound also in Vol. I of Napier's *History of the War in the Peninsula*.

the "novel of the Peninsular War", namely, that the accurate rendering of history is of far greater importance than novelistic intrigue. Llanos not only attemps to rival the historian; he also wishes to understand the role of his fellow countrymen in a wider European context. In a poignant note, Llanos regrets Spain's hard-won victory for it led to the enslavement of the Fernandine Restoration: "Would to God we had failed in our attempt! Spain would not now be the prey of civil dissensions, and of the darkest ignorance and misrule" (I, 255).

In the same year as Llanos' *Don Esteban*, Francis Glasse published anonymously *Ned Clinton; or, The Commissary* (London, William Marsh, 1825). The first of the three volumes of this ribald, often scatalogical, picareque tale relates the adventures in Spain and Portugal of a commissay's clerk in the British Army. The novel evokes the hardships suffered by the British in the retreat following the Battle of Talavera; it also contains numerous, often amusing, anecdotes of army life. The French are treated with hostility, as vandals who treat their prisoners with brutality. The Portuguese are unfavorably compared with the Spanish. Spaniards show great kindness to British soldiers. Spanish women are clean and elegant; Portuguese women are "dirty, slovenly, awkward, unpolished, and generally illmade" (I, 177). Glasse's description of Lisbon typifies his dislike of the Portuguese:

> But my admiration was embittered by disgust; for though the houses are beautiful, the streets are filthy; and with a climate that is heavenly, the people are addicted to the grossest vices. The whole country swarms with priests, beggars and assassins. A magnificent river flows in vain by the dirtiest of cities, the streets of which are in a state of putrefaction for want of being purified by water. Horribly maimed and shockingly disgusting objects of deformity are exposed in every thoroughfare, who loudly solicit charity from every passenger; some of these wretches twisting their broken limbs about, and others exposing naked sores, while even dead bodies are laid out in the public streets, until a sufficiency of money is collected on the corpse, from charitable people, to pay for the interment. In short, this place, which might be a sort of Paradise upon earth, is the scene of everything disgusting and abominable to nature. —It is the very sink of depravity. (I, 49-50)

Ned Clinton is remarkable also for the extent of its hostility to Catholicism, whether Portuguese, Spanish, or Irish. Priests, such as the Irish toper Father Murphy O'Carroll, are pimps and swindlers. Nuns are unchaste. The Inquisition —"that cursed instituion which far exceeds all former inventions of mankind for the practice of cruelty and injustice" (I, 260)— is responsible for the degradation os Spain.

In 1825, George Robert Gleig published in *Blackwood's Magazine* a serial novel of the Peninsular War entitled *The Subaltern* (The novel appeared in book form in the same year, published by William Blackwood of

Edinburgh and T. Cadell of London). Gleig (1796-1888), a Scotsman, had served as a lieutenant in the Peninsular War in 1813 and 1814; he had been present at the siege of San Sebastián, the passage of the Bidasoa, the Battles of the Nivelle and of the Nive, and the investment of Bayonne. In his later career he became a clergyman and was chaplain-general of the armed forces (1844-75). He wrote numerous historical works, his specialty being military history. He also wrote a biography of Wellington (1862), with whom he was personally acquainted.

The Subaltern, written in the first person, relates the adventures of a British officer who went to Spain in 1813, witnessed the siege of San Sebastián, and took part in the campaigns in the south of France. *The Subaltern* is, in fact, Gleig's memoires, thinly disguised as a novel. Writing in a sparse, factual style, Gleig offers numerous details of military life: the pay and equipment of the soldier, the excessively heavy loads carried by infantrymen, the suffering of the wives left in England, the auctions of the personal effects of dead officers, his personal homesickness, the shooting of deserters. He is greatly affected by the agonies of the wounded; he notes the stench of decomposing corpses and the ignorance and prejudices of Spanish surgeons (p. 64).

Gleig comments frequently on the defects of Spanish and Portuguese troops. On French soil, they disobey orders and, motivated by vengeance, commit numerous atrocities (pp. 143-44). He later notes examples of Spanish cowardice in action (p. 222), of Spanish incompetence (and Portuguese bravery) (pp. 294-95), and of the sullen hostility shown by the inhabitants of Irún toward the British. A troop of *guerrilleros*, however, impresses Gleig with their martial manner (p. 220). The British have their share of censure, when Gleig indignantly describes the drunken looting of San Sebastián by British troops in August 1813. The French are portrayed with respect. They fight bravely; British and French troops readily fraternize.

Gleig, recognizing the bravery of many Spanish soldiers, seeks to understand the reasons for their failure in action, which he attributes to the low calibre of their officers: "Not that the Spanish peasantry are deficient in personal courage, (and their soldiers were, generally speaking, no other than peasants with muskets in their hands), but their corps were so miserably officered, and their commissariat so miserably supplied, that the chief matter of surprise is, how they came to fight at all" (p. 100). Again, referring to Spanish troops: "But they were, one and all, miserably officered. Their inferior officers, in particular, were mean and ungentlemanly in their appearance, and they seemed to possess little or no authority over their men. Yet they were full of boasting, and gave themselves, on all occasions, as many absurd airs as if their valour had delivered Spain, and dethroned Napoleon; such is the foolish vanity of human nature" (p. 370).

Gleig's novel, or rather *mémoires*, can, with its eyewitness accounts of military campaigns written in simple, fast-moving prose, be read with plea-

sure even today. Gleig shows considerable sympathy for those he describes and is entranced by the beauties of the Pyrenean countryside, He also wisely recognizes the impossibility that one in his position should gain an intimate knowledge of a foreign people: "No man who journeys through a country, in the train of an invading army, ought to pretend to an intimate acquaintance with the manners and customs of its inhabitants. Wherever foreign troops swarm, the aborigines necessarily appear in false colours. The greater part of them, indeed, abandon their homes, whilst such of them as remain are servile and submissive through terror; nor do they ever display their real characters, at least in the presence of a stranger" (pp. 256-57).

In 1834, Telesforo de Trueba y Cosío published a three volume work entitled *Salvador, The Guerilla* [sic] (London, Richard Bentley). Born in Santander, Trueba (1799-1835) had been educated in England (1812-1818) and again resided in England between 1824 and 1834[9]. Besides writing numerous plays, in both English and Spanish, Trueba devoted himself to writing historical novels in the manner of Sir Walter Scott. Among these are *Gómez Arias* (1828) and *The Castilian* (1829).

Salvador, The Guerilla lacks literary merit. The dialogue is stilted to the extreme; the plot is trivial and relies on such hackneyed devices as the heroine's disguising herself as a man to rescue the man she loves, the chivalric and romantic chief of the *guerrilleros*, Salvador de Montalván. French soldiers are conventionally portrayed as womanizers and looters. The only interest in the book lies in the brief historical accounts of the role of the *guerrilleros* (Introduction, I, i-xxvi) and the "Notes" on individual historical figures which follow the novel (III, 263-69). This historical section was written in indignant reply to Napier's criticisms of Spanish conduct during the war.

In 1837, the Irishman William Hamilton Maxwell published the three-volume *The Bivouac; or, Stories of the Peninsular War*. Maxwell (1792-1850) had served in the 88th regiment in the Peninsular War and at Waterloo. He was the author of numerous historical novels, of books on sports, and of a *Life of the Duke of Wellington* (1839-1841).

The Bivouac is, like *The Subaltern*, a work of history, with various interpolated tales; unlike Gleig, Maxwell has no interest in Spanish customs. He describes the campaigns of Corunna, Vitoria, the Pyrenees, the fall of San Sebastián, and the Battles of the Bidasoa and the Nivelle and gives a retrospective account of the fall of Badajoz. The behavior of Spanish army officers is strongly criticized: General Cuesta is portrayed as an imbecile; Spanish cowardice at the Battle of Talavera is noted. Although *The Bivouac* exalts above all the courage of the British, Maxwell notes the savage beha-

9. For information on Trueba, see Lloréns, pp. 267-84, and Salvador García Castañeda, *Don Telesforo de Trueba y Cosío* (1799-1835), Santander, Diputación Provincial, 1978. I wish to thank Professor García Castañeda for providing me with a text of *Salvador, the Guerilla*.

vior of the Irish (and of the Portuguese) toward Spanish civilians. Apart from Trueba, Maxwell is the first of our novelists to give more than passing attention to the *guerrilleros*. He stresses not only their ruthlessness, cruelty, and banditry, but also their daring, their patriotism, and, in the case of the two Minas, their superb leadership.

The next and by far the most important nineteenth-century novel of the Peninsular War is James Grant's *The Romance of War, or, The Highlanders in Spain*, published in 1845 (London, George Routledge). James Grant (1822-1877), "the novelist of war", was the son of a captain in the 92nd Gordon Highlanders who had served with distinction in the Peninsular campaigns and whose recollections formed the basis of *The Romance of War*. James Grant entered the Army as an ensign but resigned his commission at the age of twenty one to devote himself to writing historical novels. His novels, all meticulously researched, dealt mainly with military episodes and characters, frequently taken from Scottish history. Grant, a partisan of the Stuarts, considered Scottish history "romantic". The Scotland he recreates is one of brutal chieftains, superstition, blood feuds, and treachery[10].

From the outset, *The Romance of War* [11] is a novel of Scotland and of Scotsmen. The title page bears the verse:

> In the garb of old Gaul with the fire of old Rome,
> from the heath-covered mountains of Scotia we come;
> our loud-sounding pipe breathes the true martial strain,
> and our hearts still the old Scottish valour retain.

The closing lines of the Preface proudly proclaim that the Gordon Highlanders, with "their striking garb, national feelings, romantic sentiments, and *esprit de corps*, are essentially different from the generality of our troops of the line".

The novel opens with an account of the murderous eighteenth-century feuds of the Stuart and the Lisle families, feuds which rule the conduct of their descendants. The author lovingly evokes the wild Scottish scenery of the Highlands of Perthshire. Ronald Stuart, the hero of our text, is described in terms of his romantic, Scottish nature: "Still more were they charmed with the peculiarity of his disposition, which was deeply tinged with the gloomy and romantic, —a sentiment which exists in the bosom of every Highlander, imparted by the scenery amidst which he dwells, the lonely

10. For a comprehensive discussion of Grant's Scottish novels see: Sophie S. S. Veitch, "The Scottish Historical Novels of James Grant", *Scottish Review* 11 (1888), 117-35. I wish to thank Professor Nicholas G. Round of Glasgow University and Dr. Catherine Davies of St. Andrews University for providing a text of this article.

11. Page references in this article are to *The Romance of War*, London, George Routledge, 1888. There were at least thirteen editions, British and American, of *The Romance of War* in the nineteenth century.

hills and silent shores of his lochs, pathless and solitary heaths, where cairns and moss-covered stones mark the tombs of departed warriors, pine-covered hills, frowning rocks, and solitary defiles, —all fraught with traditions of the past, or tales of mysterious beings who abide in them. These cause the Gaelic mountaineer to be a sadder and more thoughtful man than the dwellers in the low country, who inhabit scenes less grand and majestic". Indeed, despite Grant's recognition of the splendors of Edinburgh (p. 19), he consideers the lowlander —such as the lawyers Diddle and Fleece— an inferior being.

The text is littered with Gaelic phrases and words (e.g., in the introductory chapters, "*clachan*", "*piob mhor*", "*duinhe wassal*", "*skene-dhu*", "*usquebaugh*", "*cailloch*"), all untranslated. Even the English speech of the Scottish peasants is barely comprehensible to the reader; thus, the ancient piper Donald Iverach: "your honour's clory disna get twa sic muckle letters ilka day. The auld doited cailloch tat keeps the posthouse down at the clachan of Strathfillan, sent a gilly trotting up the waterside wi'them, as fast as his houghs could pring him" (p. 13). In Spain the English soldiers mistake a Scots sentry for a German (p. 115); Ronald Stuart has to translate a Scottish soldier's "English" at a court-martial; Scottish officers, when drunk, revert to Gaelic.

In Spain, Grant emphasizes that he is relating the exploits of Scottish, rather than English, troops. Spanish and Portuguese landscapes, customs, housing, and behavior are compared —for the most part unfavorably— with those of Scotland. Scottish choruses are sung in officers' messes. The Scots go to gallant death in battle, wearing kilts and to the strains of bagpipes, much to the amazement of Spaniards. At a ball in Aranjuez, the Scottish officers display their skill at the sword dance to the assembled aristocrats. Scottish soldiers treat their officers with a feudal devotion that goes far beyond the dictates of military discipline. Homesickness for Scotland is constantly iterated. Scotsmen's deaths in battle evoke the author's lament of their distance from their wild but beautiful native land. Letters from home reveal the continuing feuds of warring lairds and the consequent devastation of the Scottish countryside. Ronald Stuart's father, accompanied by his clan, is forced to emigrate to North America; the whole clan, with the exception of the piper Donald Iverach, die of shipwreck on the Newfoundland coast. Another side of Scottish life is presented toward the close of the novel when Ronald Stuart, returning home after Waterloo, meets in Edinburgh Sir Walter Scott and other literary luminaries.

Apart from the frequent references to the Scottish risings of 1745 and their heavy-handed repression, the history covered in *The Romance of War* parallels that of the military service of Grant's father during the Napoleonic War. Ronald Stuart. with a regiment of the Gordon Highlanders, arrives in Portugal in the spring of 1812; he is stationed in Alburquerque and serves with Sir Rowland Hill's division at the capture of Mérida and in the subsequent campaigns in central and western Spain. Between 1813 and 1815, he

takes part in the Battle of Vitoria, the campaigns of the Pyrenees, and the Battles of the Nive, Orthez, Toulouse, and Waterloo.

Military actions, from minor skirmishes to major battles, are described with the detailed precision of the military historian. Strategies are explained. Grant shows considerable compassion for the sufferings of civilians and the footsoldiers of the three allied armies. Ronald Stuart observes on his arrival the starving inhabitants of Portugal, the destruction of their villages, the atmosphere of gloom (p. 27). British soldiers have no tents and are forced to march and sleep without protection from the drenching sleet; many soldiers are accompanied by wives and children; a family will have no more than a single blanket beneath which to huddle. Soldiers carry back-breaking loads. Food is scarce: British army rations are a few ounces of flour and meat (from slaughtered bullocks too exhausted to drag the army wagons) per day; Portuguese soldiers receive only a few ounces of wheat. British soldiers fight each other for a few drops of muddy water. In the day preceding the Battle of Alba de Tormes, each soldier is fed only a handful of horse-beans; in the retreat from Alba officers and men share a few handfuls of unground wheat. "On reaching their winter quarters, thousands of soldiers died of sheer exhaustion, or were invalided and sent home, to become burdens to their friends, parishes, or themselves, for the remainder of their lives" (p. 291). "Toilsome forced marches —shelterless bivouacs, starvation, receiving no provisions sometimes for three consecutive days, —no clothing, and almost ever in arrears of pay— on one occasion for six months— nothing but the hope of a change, and the redoubtable spirit which animated them, could have supported the British soldiers under the accumulation of miseries suffered by them in the Peninsula, miseries which were lessened to the French troops, by their living at free quarters wherever they went" (pp. 52-53).

Losses in battle are enormous; thus, the British suffer 4.000 killed and wounded in the storming of Badajoz. Ronald Stuart describes the agony of the wounded after the storming of the forts of Almarez: "Here lay the war-worn and grey-haired grenadier of the Guard, seamed with the scars of Austerlitz and Jena, blowing the bells of froth and blood from his quivering lip, and scowling defiance with his glazing eye at the passer. Beside or across him lay the muscular Highlander, his bare legs drenched in gore, casting looks of imploring helplessness, craving 'Maister Stuart, for love o'the heevin aboon them, to bring the wee'st drop of water, or send some ane to stanch their bluid'. Here lay one Frenchman with his skull shot away and brains scattered about, —another cut in two by a round shot, and scores, otherwise torn to pieces by Campbell's terrible volley from the platform, lying in long lines, which marked the lane made by the course and radius of each discharge of grape, and the whole place swam with blood and brains— a horrible puddle, like the floor of a slaughter house. All this was as nothing to witnessing the frightful agonies of the wretched wounded and dying, goaded with the most excruciating pain, choking in their blood— their

limbs quivering in extremity of torture, while they shrieked the eternal cry of 'water!' and shrieked in vain" (pp.170-71). Medical attention is rudimentary, thus: "Stuart's wound was of too little importance to procure immediate attendance, all the surgeons being hard at work, with their shirt-sleeves turned up, hewing off legs and arms mercilessly, as was their will and pleasure in those days. On with the tourniquet, and off with the limb, was the mode then; any attempt to reduce a fracture being considered a waste of time, and style of cure troublesome alike to patient and physician" (p.323). In such circumstances it is hardly surprising that of the thousand men who landed in Portugal in 1812, only 80 are left by the time the Highlanders reach the Pyrenees.

The death of soldiers in battle leads Grant to remonstrate with the indifference of those who have stayed at home: "Little think the good folk at home, —those who for days would be haunted by the memory of some sudden death, which possibly they had witnessed in the streets, —little do these good people imagine, or perhaps care, for the mighty amount of misery accumulated on a single battle-field, and the woe it may carry into many a happy home and domestic circle. But the agony of dying men, and the tears of women, are alike forgotten and unheeded when forts fire, cities illuminate, balls are given, and mails sweep along, decorated with flags and laurels, in honour of a victory" (p. 314).

Unlike other British novelists of the Peninsular War, Grant does not accuse the Spanish Army of cowardice. Spanish courage in defending Alba de Tormes and the warm welcome given by Spanish towns to liberating allied soldiers are noted. One cause of Scottish disgust —the despoilling of corpses— is levelled equally against Spanish, Portuguese, and French troops. Furthermore, apart from casting a bandit-*guerrillero*, one Narváez Cifuentes, as the villain of the novel, Grant highly praises the patriotism of General Espoz y Mina and the Basque *guerrilleros*. Espoz y Mina appears in the novel, exotically dressed —to Scottish eyes— with a picture of the Virgin Mary pasted upon his shoulder belt and a golden image of the Virgin around his neck. The twenty-five-year-old Espoz y Mina's military skills, astounding courage, and enforcement of a savage discipline duly impress Ronald Stuart (pp. 346-48). Although the French plunder mercilessly in the Pyrenees (p. 339), their courage and gallantry are praised throughout the novel. Indeed, when not in battle British and French troops fraternize readily. Portuguese bravery in battle is frequently acknowledged. Wellington's great skills as a strategist and leader are admiringly portrayed. In a manner akin to that used by Galdós in his *episodios nacionales* to portray national figures, Wellington's personal appearance is briefly described, with stress on his simplicity of attire (p. 329).

Grant is fascinated by the customs of "romantic Spain, the land of bright eyes, of the mantilla, of the dagger, and the guitar" (p. 397). He notes the gravity, pride, daring, and idleness of Spanish men, the beauty and dignity of Spanish women. Assassination, by means of the stiletto, is rife.

Spanish and Portuguese inns are as filthy as those of Cervantes' time; those who sleep in the beds of Portuguese inns contract *sarna* (the itch). The Scottish soldiers constantly accuse the Spaniards of ingratitude, of failure to appreciate the sacrifice Scotsmen are making to free Spain. On the other hand, frequent examples of Spanish generosity, such as the willing sharing of food without demanding payment (p. 147), are given. When Spaniards and Scots have the chance to get to know each other, as when the troops take up winter quarters in Baños, marriages result. Spanish nobles behave with chivalry. But Spaniards also mistreat prisoners; Spanish justice is venal; and banditry is rife. Spanish indifference to good government is sorrowfully described: "But it has been truly remarked by someone that, give the Spaniard his cigar, his sunshine, his *querida*, and amusements, and it is all one to him whether Spain is ruled by a Solon or a Caligula" (p. 319).

Spanish culture interests Grant greatly. He describes a Spanish Sunday, a bullfight (which is favorably compared with the disgraceful English custom of bullbaiting), Spanish furniture, a theatrical performance, Spanish fear of the Scots as "heretics", Spanish costume, Spanish food (too garlic-ridden for the Scottish palate), and the diet of gypsies. The text abounds in Spanish words, phrases, and songs (often, unfortunately, erroneously transcribed by the printers). Cultural references —to Pizarro, Alonso Cano, Spanish ballads, Amadís de Gaula and similar chivalric works, the Cid, the Counts of Carrión, Lazarillo de Tormes, Cervantes, Fray Gerundio, etc.— are common. Grant describes the antiquities and present attractions of such towns as Mérida, Truxillo, Toledo, and Aranjuez with the detail of a Baedeker. He notes the desolate countryside of Extremadura, ravaged by war, but is generally delighted by the beauty of the Spanish countryside, which reminds the Scots of their native land. Grants's general admiration for Spaniards is manifest. One character, Don Alvaro, becomes Ronald Stuart's blood-brother; Ronald Stuart loves and wishes to marry Don Alvaro's sister; Louis Lisle finds a fitting bride in a lovely Spanish noblewoman. By way of contrast, Ronald Stuart, while admiring the vivacity and deploring the infidelity of French women, states that no Scotsman would marry one (pp. 477, 481).

References to religious beliefs and customs abound in *The Romance of War*. The Scottish peasantry and soldiers are highly superstitious. At the outset of the novel, an old crone sees spirits in the mist and hears the death-song in the wind when her sons are killed at Corunna. Major Campbell, as a lad, saw uncanny things in the dark. A *fey* Scotsman foresees his own death (p. 333). A soldier who is a *taischatr* (one who possesses second sight) and fought with the *lham-dearg* (a bloody-handed woodland spirit) explains to a sceptical officer: "I daursay, he doesna believe noo that deidlichts burn on the piper's grave in the auld kirk-yard at hame; or that spunkies and fairies hide in the glen o'Auchnacarry, kelpies in Loch-Archaig or that the *daoine shie* haunt the dark holes, cairns, round rings, and unco places o' the Corrie-nan-gaul in Knoydart, where I mysel hae seen them dancing tullochgorm in the bonnie moonlicht" (p. 304).

The Scottish reaction to Spanish Catholicism is mixed. Much in Spanish religion disgusts the Presyterian Scots who, the author remarks, would sooner hearken to the devil than to a Catholic priest (p. 174) and who consider the Pope as a "pagan fu' o'pride" (p. 175). To the amazement of the Scots, Spanish girls dance on the sabbath; priests preach political sermons (against the French); Spanish peasants bargain with the local Virgin for favors to be rendered; peasants curse their enemies, using the names of saints and of the Virgin; bandits and murderers wear religious images; a Spanish nobleman assumes that priests impregnate female devotees of a miraculous shrine (p. 278). Ex-votos arouse Ronald Stuart's astonishment: "Many mouldy portraits of saints adorned the walls; around the lighted shrine were hung certain strange memorials, placed there by the piety of those whom the saint was supposed to have cured. Crutches, even wooden legs, and many stuccoed casts of deformed limbs, were there displayed, all doubtless the work of cunning priests, to impose upon the credulity of Spaniards. But what chiefly raised his wonder was some hundred little images of children, with which the place was absolutely crowded" (p. 277).

But Ronald Stuart's reaction to Spanish religion is not only negative. Assisting at mass in the cathedral of Mérida, Ronald Stuart experiences "an indescribable emotion of deep religious veneration, inspiration almost of holy awe" (p. 71); his "enthusiastic soul" is raised "from the grossness and bitterness of earth almost, as it were, to heaven, so grand and impressive, in form and ceremony, is the religious service of the Church of Rome, as it exists on the Continent in all its ancient glory" (p. 72). The abbess and priest of the Convento de Santa Cruz de Jarciejo urge Ronald Stuart to forgive the vile murderer of Catalina, the Spanish noblewoman he loves. During her requiem mass he is moved to ecstasy, being forced almost involuntarily to his knees "from excess of veneration and a holy feeling, with which the sublime service of the Roman Catholic Church had inspired him" (p. 189). On other occasions, Ronald Stuart recognizes the charitable work of the nuns and praises the friars, who "pray with true Catholic fervour" (p. 299) at the execution of a Protestant deserter. It is worth noting that twenty years after writing *The Romance of War*, in 1875, James Grant converted to Catholicism; his son Roderick became a Catholic priest.

The literary qualities of *The Romance of War* are many. The rapid, nervous style, the adventurous and somewhat romantic plot, the realistic description of the sufferings of the allied soldiers, the evocation of the savagery of Highland life, Grant's emotional identification with the Scottish cause, and his obvious delight in Spanish customs and admiration for the chivalry of many Spaniards all combine to hold the reader's interest.

The writer of juvenile tales, George Alfred Henty, wrote three novels dealing with the Peninsular War: *The Young Buglers. A Tale of the Peninsular War* (1879), *With Moore at Corunna* (1897), and *Under Wellington's Command* (190?). Henty (1832-1902) had visited most parts of the globe as a war correspondent (including Spain, when he covered the Third Carlist

War) before taking to writing three or four juvenile novels per year. His works were highly successful. There were, for example, twenty editions of *The Young Buglers*, which was by no means his best-selling work.

His three novels of the Peninsular War rely heavily on Napier. *The Young Buglers*, for example, reproduces Napier's maps and page after page of Napier's narrative, often without attribution. (Henty claimed that after reading *The Young Buglers* one could pass an examination on the Peninsular War). All three novels have similar plots, in which English or Protestant Irish teenagers of good social class, by dint of courage, intelligence, discipline and hard work (Henty is especially keen that his heroes learn languages), rise from the ranks to occupy senior military positions within the space of a few years. Foreigners, except for aristocrats and those willing to submit to British discipline, are regarded as inferior beings. References to Spanish and Portuguese cowardice, treachery, incompetence, fanaticism, and barbarity are frequent[12]. To even the score, however, Henty reproduces examples given by Napier of the savagery of British troops in Spain (the sacking of Ciudad Rodrigo, Badajoz and San Sebastián). Copying Napier, he recalls the bitter hatred which existed between the Spanish and British "allies". The French, on the other hand, are portrayed as chivalrous and trustworthy. Indeed, in one remarkable episode of *The Young Buglers*, British prisoners and their French captors join to fight Spanish *guerrilleros*. Henty admits, however, that when Spaniards have adequate leaders, as at the sieges of Zaragoza and Gerona, they fight bravely; he also readily acknowledges examples of Spanish generosity. Despite the marked prejudices of class and nation revealed in Henty's works, certain of his values —the need for courage and responsibility, his contempt for those who abuse the helpless or who break their bond—are far from reprehensible.

The next writer to treat the Peninsular War was the poet and lady of letters Margaret L. Woods (1856-1945) in *Sons of the Sword (A Romance of the Peninsular War)* (London, William Heinemann, 1901). The plot of the novel is romantic: the heroine Angela Dillon, an Englishwoman in Spain in the winter of 1808 to 1809, undergoes numerous adventures, at times in the company of a French officer (Henri Vidal); when Vidal dies in Austria, Angela, at sunset prayer in a Spanish convent, is granted a vision of her platonic lover. Despite its romantic nature, *Sons of the Sword* contains a wealth of historical detail, not only of the campaigns but also of the faults of the British government in wasting so much money on subsidizing the juntas while neglecting to supply Moore's army. The novel also has scenes of a quite startling emotional and visual impact: the crossing by Napoleon's army of the frozen Guadarrama Pass; a vengeful and fanatical female mob in Zamora; and the Goyesque horrors suffered during the retreat by the British and Spanish armies after the Battle of Talavera.

12. A further novel by Henty, *With the British Legion*, New York, Scribner's, 1902, a tale of the First Carlist War, is equally hostile to Spaniards.

Margaret Woods idealizes neither the British, the French, or the Spanish in her portrayal of the terrors of war. The French murder the wounded, hang peasants, loot, and vandalize; gallows with their victims are found everywhere in Valladolid; French officers contemplate the butchery with curiosity. Demoralized drunken British soldiers sack Astorga. The typhus-ridden Spanish Army under the Count of Romana degenerates into a rabble. French soldiers commit suicide rather than face torture at the hands of Spanish peasants. The mob of Zamora is fiendishly cruel in its pursuit of a supposed heretic.

But Margaret Woods also finds nobler characteristics in the warring nations. Henri Vidal behaves with chivalry. British officers assist their fevered Spanish colleagues (p. 257). British camp followers ("Boadiceas") refuse to bow to Napoleon, who hails these savage slatterns for producing children, rather than "witticisms" as do Frenchwomen (p. 270). Some Spanish priests are vengeful fanatics; others behave with charity and love. Woods explains that the Spanish character —generous, cruel and vindictive— is beyond the comprehension of North Europeans (p. 182). She notes the courtesy, grace, and piety of simple Spaniards. She shows understanding for the situation of Spanish peasants who are "savagely brave, boundlessly ignorant, and hating all foreigners alike" (p. 239).

Sons of the Sword not only protests the horrors of war; it also conveys an almost mystic sense of "English" values. When Napoleon makes "infamous advances", Angela Dillon prefers death to dishonor (p. 43). The reaction of the "ungentlemanly" Napoleon is excessive: "his countenance swollen and convulsed, his eyes bloodshot and foam upon his lips"(p. 45). Angela Dillon, with "the stubborn pride of the Briton" (p. 156), will not lie to save her life. The deeply religious British general Sir John Moore has "a face full of calm intelligence, of inalterable benevolence ... a magnetic quality" (pp. 209-210). Angela Dillon respects, but cannot accept for herself, the values of the Catholic Church. In the final scene of the novel, Angela's brother (who was serving with the *guerrilleros*) arrives to meet his sister: "It was home, it was England he beheld there" (p. 393).

A later novel by Margaret Woods, *The Spanish Lady* (London, Jonathan Cape, 1927), is little more than a trivial tale of intrigue. The Duke of Wellington, in Cádiz during the Cortes of 1812, narrowly escapes assassination at the hands of the corrupt aristocratic family of his proud Spanish mistress. Historical details are few and are mainly limited to brief character sketches of British generals.

Our last novelist is C. S. Forester (1899-1966), who in 1933 published two novels of the Peninsular War: *Death to the French* (also published in the United States under the title *Rifleman Dodd*) and *The Gun*. In the first novel, Forester follows the adventures of a rifleman who, isolated from his regiment, joins the Portuguese *guerrilleros* in actions against the French troops halted by the Lines of Torres Vedras. Forester portrays the enormous sufferings of

French soldiers and Portuguese peasants and the atrocities committed by both sides. Forester, who always carefully researched the background to his historical novels, offers numerous details of uniforms, arms, and even diet. As in the Hornblower series, *Death to the French* has the ring of historical truth.

In *The Gun* Forester relates the finding of an 18 -pound gun and its use by Spanish peasants in their struggle against the French. The novel convincingly evokes the ill- disciplined *guerrilleros*, with their rivalries, their cruelty, and their skill at irregular warfare. Their ruthlessness is exemplified in the final episode when a Franciscan priest, proclaiming that it is God's will that the French be killed, poisons the bread of a besieged garrison.

Perhaps the outstanding feature of the British "novels of the Peninsular War" is their "realism". The novels are based either on direct observation or on careful historical research. The novelists seek to understand Spain and the Spaniards and in many cases possess a genuine love of Spain; they also show a remarkable frankness in acknowledging the hostility which at times existed among the "allied" forces. The nineteenth-century novelists are also obsessed with problems associated with Catholic rule in Spain. Glasse abhors the grip of the Catholic Church and the Inquisition; Llanos seeks a liberal, enlightened Spain; Grant is attracted to and bemused by Spanish religion;Henty portrays Catholics unfavorably. The novels also reflect stages in the formation of British nationalism in the nineteenth century. The early novelists stress British courage and the superior discipline of British troops. Grant's *The Romance of War* reflects a Scottish nationalism which, while maintaining a separate identity, is subordinating itself to the greater good of a United Kingdom. By the end of the century, Henty expounds an imperial vision; his novels proclaim Anglo-Protestant superiority, based on values of bravery, intelligence, discipline, responsibility, and decency. Margaret Woods, writing in 1901, reveals an almost mystic sense of "Englishness", while at the same time attacking the horrors of war. Finally, C. S. Forester, while exemplifying English resourcefulness in *Death to the French* (*Rifleman Dodd*), stresses individual virtues which are equally possessed by Spaniard and Portuguese.

EL NIÑO DE LA BOLA Y LA FISIOLOGÍA DE LA NOVELA DECIMONÓNICA (I)

Eva F. FLORENSA
University of Pennsylvania

A Russell P. Sebold,
con admiración y amistad

Tras varios años de viajes por Europa y América, vuelve a su ciudad natal Manuel Venegas, conocido por todos con el sobrenombre de "el Niño de la Bola". Regresa para contraer matrimonio con Soledad, hija del usurero que causó la ruina y muerte de Don Rodrigo Venegas, padre de Manuel. Al llegar a la población, la joven se encuentra ya casada y es madre de un hijo. Manuel —a causa de este hecho— cree enloquecer y promete venganza, pero Don Trinidad Muley, el cura que le recogió cuando muriera su padre, le desengaña de tal idea y consigue que su ahijado abandone el lugar. "Vitriolo", farmacéutico, librepensador y ateo, en otro tiempo rechazado por Soledad, ve en Venegas el medio de vengarse del pasado desprecio de ella; logra que el loco enamorado regrese de nuevo y provoca así un fin trágico: Manuel mata a su amada y el marido de ésta a "el Niño de la Bola".

A simple vista, *El Niño de la Bola* de Don Pedro Antonio de Alarcón es una historia romántica de amor imposible y trágico. La novela presenta todos los elementos de este tipo de narraciones: joven héroe en conflicto consigo mismo y con el mundo, amor frustrado por restos de antiguas rencillas entre la familia de los enamorados, acción movida por un destino adverso y absurdo, y final sangriento. Sin embargo, ¿es *El Niño de la Bola* una novela romántica?

El segundo Romanticismo y el Postromanticismo[1] se extienden aproximadamente desde 1830 hasta 1870. El llamado Realismo hunde sus raíces incluso antes de 1860 y el Naturalismo penetra desde 1877, dándose su plena efervescencia de los años 1880 a 1883. *El Niño de la Bola* se publica en 1880. Desde esta perspectiva cronológica, parece lícito afirmar que nuestra novela está muy lejos del pleno Romanticismo y demasiado cerca del Realismo y del Naturalismo.

La novela permite una tercera aproximación. A pocas páginas de su inicio, el narrador se refiere a la historia que va a contar en los siguientes términos:

> Ahora bien, amigos lectores: el primer cuadro del drama romántico de chaqueta y rigurosamente histórico, aunque no político, que voy a contaros (tal y como aconteció, y yo lo presencié, entre la extinción de los frailes y la creación de la Guardia Civil, entre el suicidio de Larra y la muerte de Espronceda, entre el abrazo de Vergara y el pronunciamiento del general Espartero, en 1840, para decirlo de una vez)...[2]

Así pues, según el propio redactor de los sucesos, *El Niño de la Bola* es un "drama romántico de chaqueta"; y, si tal como él mismo afirma ("que voy a contaros tal y como aconteció, y yo lo presencié") , su intención es reconstruir fielmente ("cuadro rigurosamente histórico") los acontecimientos y el marco en que se desarrolló el "drama", entonces la novela tendría que reproducir la vida social y psíquica del Romanticismo, ya que toda la acción tiene lugar "en 1840".

La opinión crítica de los contemporáneos de Don Pedro Antonio (Manuel de la Revilla, Leopoldo Alas, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, etc.) oscurece todavía más la dilucidación de la naturaleza romántica o realista de *El Niño de la Bola*. De los numerosos estudios que en su momento se dedicaron a Alarcón y a su obra, quizá el más avispado sea el que, en *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán saca a la luz[3]. La escritora gallega

1. Los conceptos "segundo Romanticismo" y "Postromanticismo" siguen la interpretación historiográfica establecida por Russell P. Sebold en "La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del Romanticismo español" (especialmente, las páginas 102-105) y en "Introducción: El desconsolado sentir romántico" (en concreto, las páginas 38-40), ambos artículos pertenecientes a *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983.

2. Pedro Antonio de Alarcón, *El Niño de la Bola*, Madrid, Imprenta central a cargo de Víctor Saiz, 1880, pág. 6.

3. La ilustre escritora gallega en varias ocasiones analizó la personalidad y obra del novelista, siempre en términos laudatorios, como —por ejemplo— en los números 9, 10, 11 y 13 de su *Nuevo teatro crítico* (1891-1892), posteriormente reeditado como folleto con el título *Pedro Antonio de Alarcón* y, en 1908, formando parte de la colección *Retratos y apuntes literarios*. Este trabajo, junto al estudio que realizara sobre Don Pedro Antonio en *La cuestión palpitante*, es uno de los más profundos entre los que los contemporáneos del escritor andaluz le dedicaron.

cree que los personajes de las novelas largas de Don Pedro Antonio (*El escándalo*, *El Niño de la Bola* y *La pródiga*) tienen "filiación romántica"[4], se pregunta si el novelista andaluz no agradará tanto "por conservar aún cierto perfume romántico"[5], y acaba concluyendo que Alarcón es "el eslabón que enlaza con la actual esa época anterior de la novela española, donde figuran 'Fernán', la Avellaneda, la Coronado, Trueba, Selgas, Fernández y González y Miguel de los Santos Alvárez"[6].

En suma, Doña Emilia no dice que nuestro novelista pertenezca al Romanticismo, tan sólo habla de "filiación" y de "cierto perfume romántico", aunque tampoco se atreve a afirmar que Alarcón sea un representante de la "actual" novela española. Esta actitud crítica de la autora gallega convierte a Don Pedro Antonio en "la soldadura de los dos períodos"[7], el romántico y el realista.

El siglo XX ha aportado también su grano de arena en torno a la definición de *El Niño de la Bola* y de la manera de novelar de su autor[8]. Quien, en 1955, más páginas dedicó a este tema fue José F. Montesinos en su libro titulado *Pedro Antonio de Alarcón*. Al inicio de este texto ("Nota Preliminar"), se asienta lo siguiente sobre nuestra novela y su autor:

> Siempre fue, quisiéralo o no, un novelista romántico —la mejor novela romántica de nuestra literatura es, posiblemente, *El Niño de la Bola*—[9].

Sin embargo, líneas antes, en la misma "Nota Preliminar", Montesinos había señalado que *El escándalo* y *El Niño de la Bola* son "libros en que Alarcón profesa abjurar del romanticismo y en que, por incidir en polémicas que enardecieron su época, hubo de esforzarse por lograr una fórmula artística, que no era ya la de sus mocedades"[10].

Momentáneamente da la impresión de que Montesinos acerca a Don Pedro Antonio a las nuevas maneras de pensar y novelísticas realistas, pero se trata de una ilusión, ya que —según el crítico— el novelista andaluz no logra "volver la espalda al romanticismo"[11] por culpa de sus lectores, que

4. Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, en *Cuentos. Crítica literaria (selección)*, t. III de sus *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, pág. 639.

5. *Ibíd.*

6. *Ibíd.*

7. *Ibíd.*

8. Destacan, junto al de José F. Montesinos, los trabajos de J.A. Balseiro ("Pedro Antonio de Alarcón", *Novelistas españoles modernos*, Nueva York, Mac Millan, 1933), de J. Romano (*Pedro Antonio de Alarcón, novelista romántico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933) o de E. Pardo Canalís (*Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Compañía Bibliográfica, 1966), entre otros muchísimos.

9. José F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Zaragoza, Librería General, 1955, s.n.

10. *Ibíd.*

11. *Ibíd.*, pág. 20

son —todavía— un "romántico público"[12]. Al final, José F. Montesinos, ante esta ambivalencia romántico-realista de Don Pedro Antonio, propone un nuevo título para su libro: "Mi estudio debería titularse *Alarcón en la encrucijada post-romántica*"[13].

Y en la misma encrucijada en la que lo dejaron Emilia Pardo Bazán y José F. Montesinos continúa en la actualidad Pedro Antonio de Alarcón, ya que —a pesar de que casi todos los críticos del siglo XX lo tildan de romántico (J. A. Balseiro, Ricardo Gullón, Julio Romano, etc.)— las historias de la literatura incluyen al novelista andaluz en los capítulos correspondientes al Postromanticismo o al Realismo, pero —nunca— bajo el epígrafe *Romanticismo*.

El presente artículo pretende ser una definición de la manera novelística alarconiana; sin embargo, sus conclusiones —desde el reducido campo del estudio de una obra concreta, *El Niño de la Bola*— desean cuestionar las fronteras hasta ahora establecidas entre el Romanticismo y el Realismo. Este propósito va a iniciarse con la demostración de la profundidad con que Don Pedro Antonio elaboró su análisis de los caracteres de Manuel Venegas y de la "Dolorosa" (Soledad), continuará con el establecimiento —a través de *El Niño de la Bola* y de comentarios críticos del período— de lo que en la segunda mitad del siglo XIX se entendía por "novela contemporánea", y concluirá con el intento de negar la barrera que la tradición ha levantado entre la novelística romántica y la del Realismo. De forma indirecta, mi estudio va a poner en evidencia la clarividente interpretación histórica que subyace bajo *El Niño de la Bola*.

Manuel o la historia clínica del hombre romántico[14]

Algunos elementos de *El Niño de la Bola* son muy extraños. Por ejemplo, Alarcón se interesa en hacernos presenciar diversas etapas vitales de la existencia de Manuel Venegas: asistimos a su infancia y educación, le observamos cuando tiene trece[15], catorce[16], quince[17] años, acudimos a su ono-

12. *Ibíd.*

13. *Ibíd*, s.n.

14. Una "historia clínica" o "fisiología" es el intento de reconstrucción "científica" de un "tipo" o "raza" (personalidad o colectivo social). Desde el siglo XVIII, estos estudios comenzaron a adquirir gran importancia, destacando la relación existente entre el medio/circunstancias y la "psicología" de un individuo, clase o pueblo. Una vez establecida esta inicial conexión bajo la idea de que el medio determina el carácter de una persona o colectividad, se analizaban detenidamente sus efectos y sus implicaciones psicológicas, morales, políticas, o -tan sólo- de naturaleza folklórica.

15. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 55.

16. *Ibíd.*, pág. 69.

17. *Ibíd.*, pág. 72.

mástica de los dieciséis[18], a los diecinueve[19] Manuel parte de viaje hacia Europa y América, y —finalmente—regresa a los veintisiete a la ciudad. Asimismo, parece existir una extraña relación entre el Niño de la Bola y la naturaleza: se educa en ella, cuando el padre de Soledad le rechaza, cura su dolor en el seno de La Alpujarra, para ganar dinero explota todas las riquezas naturales de la montaña andaluza, cuando se entera de que Soledad se ha casado y es madre de un hijo se refugia —otra vez— en dicha sierra y en ella consuela su dolor, y en América se enriquece aprovechando la rica naturaleza del Nuevo Mundo. Por otra parte, Don Pedro Antonio da la impresión de querer reconstruir la historia o génesis de la personalidad de Venegas. Sin lugar a dudas, tomando en consideración los tres aspectos arriba desarrollados, se puede afirmar que *El Niño de la Bola* está en la órbita de un texto que, en 1762, publicó Jean-Jacques Rousseau con el título de *Émile ou de l'éducation.*

En las líneas que siguen, pretendo demostrar que a Manuel Venegas, el protagonista de *El Niño de la Bola*, se le educa siguiendo —de la A a la Z— el programa docente establecido por Rousseau en su tratado educacional. Alarcón desea que se entienda la personalidad del joven Manuel a sus veintisiete años (instante en que se desarrolla la novela) como producto directo de la educación rusoniana. Dicho de otro modo, el Niño de la Bola es un nuevo Emilio "andaluz"[20].

El *Émile* de Jean-Jacques Rousseau está dividido en cinco libros que proponen una metodología docente específica para cada uno de los períodos vitales en el crecimiento del hombre, desde que nace hasta que contrae matrimonio. Las distintas etapas del desarrollo humano según el filósofo francés son las siguientes: a) Libro I: "L'âge de nature" o período del niño de pecho que comprende desde el nacimiento hasta los dos años, b) Libro II: "L'âge de nature" o infancia que abarca de los dos años a los doce, c) Libro III: "L'âge de force" o período de los doce a los quince años, d) Libro IV: "L'âge de raison et des passions" que abarca de los quince años a los veinte, y e) Libro V: "L'âge de sagesse et du mariage" que va de los veinte a los veinticinco años. En cada uno de estos libros se desarrolla el programa específico de actividades docentes propias para el período, dividiendo éstas en diferentes contenidos en consonancia con el momento vital del alumno (por ejemplo, educación moral, intelectual, sensorial, del cuerpo y de la sensibilidad en la etapa de los dos a los doce años, pero educación del ser moral y educación religiosa en "L'âge de raison et des passions", es decir, de los quince a los veinte años, etc.

18. *Ibíd.*, pág. 76.

19. *Ibíd.*, pág. 103.

20. Se comprenderá la gran importancia del adjetivo "andaluz" en la segunda parte de mi trabajo, "La novela contemporánea y el estudio de costumbres", cuando analice el papel que —según los hombres del XIX— jugaba la "raza" o sangre en la determinación psicológico-cultural de un individuo o de una colectividad.

La vida de Manuel Venegas narrada en *El Niño de la Bola* se presenta en cuatro etapas muy bien delimitadas cronológicamente y que corresponden —en realidad— a los cinco períodos vitales rusonianos que acabo de especificar:

a) La primera comprende desde el nacimiento del Niño de la Bola hasta el período de los trece años, es decir, abarca lo que en el sistema de Rousseau serían el Libro I o educación para el niño de pecho y el Libro II o infancia. La razón por la que Don Pedro Antonio reunió en uno lo que en el ginebrino eran dos períodos diferentes es obvia: ¿qué interés tiene saber quién amamantó a Manuel? Sin embargo, aun en esto —como veremos— nuestro novelista siguió a Jean Jacques Rousseau.

b) El segundo período de la educación de Manuel Venegas comprende desde la edad de trece años hasta los dieciséis, "L'âge de force" del personaje alarconiano.

c) La tercera etapa va de los dieciséis a los veinte años del Niño de la Bola, es decir, ésta es su "âge de raison et des passions".

d) El cuarto y último período abarca de los veinte a los aproximadamente veintisiete años de Manuel y corresponde punto por punto a "L'âge de sagesse et du mariage" del tratado educacional de Rousseau.

Veamos con detención cada uno de los períodos docentes que convierten a nuestro Niño de la Bola en un Emilio rusoniano-andaluz.

Del nacimiento a los dos años. "L'âge de nature ou le nourrisson" de Manuel Venegas.

La madre del Niño de la Bola, se nos dice en la novela, murió cuando éste era muy pequeño. Desde el punto de vista de la nutrición del recién nacido, este hecho no significaba problema alguno ya que en la época los bebés tenían un ama de cría. En la España del momento, ésta era costumbre consagrada. Sin embargo, en el *Émile*, Rousseau dedica abundantes páginas a desterrar esta tradición, nociva —según él— para el mantenimiento del calor y de las buenas costumbres en el seno de la familia y para la salud de la psique del pequeño. A Manuel Venegas, como hijo de noble y como hijo de su época, bien le habría correspondido un ama de pecho, pero el filósofo franco-ginebrino puso de moda las mamás lactantes[21], y al Niño de la Bola

21. Cuento con dos testimonios, uno del siglo XIX y otro del XX, que reconocen la paternidad roussoniana del hecho de que las mujeres nobles de últimos del siglo XVIII e inicios del XIX amamantaran a sus hijos, en lugar de dejarlos a cargo de un ama de cría, según había sido tradición hasta el momento. Doña Emilia Pardo Bazán, hablando sobre Rousseau, dice: "Las mujeres lo idolatraron; las madres lactaron a sus hijos para obedecerle" (*La cuestión palpitante*, *op. cit.*, pág. 598). En 1914, Miguel S. Oliver (*Hojas del sábado. La herencia de Rousseau*, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1919), asimismo lo reconoce:

> Extasiadas por tal libro [se refiere al *Émile*], las bellezas del antiguo régimen se ensayaron en las dulzuras del "retorno a la naturaleza". Cuidaron de sus hijos y pusieron en su boca el pezón deformado por largos años de desobediencia a las leyes de la maternidad (pág. 17).

le amamantó su misma madre. La novela es clara al respecto:

> Y hasta hubo alguien que se le presentó a título de *hermano de leche*, ignorando, sin duda, que el joven fue amamantado por su propia madre[22] (subrayado de Alarcón).

La madre, en el programa pedagógico del *Émile*, cumplía únicamente la función de amamantar, y la mamá de Manuel muere una vez efectuado su cometido. El Niño de la Bola —dice la novela— no conoció a su madre.

Para Jean-Jacques Rousseau, el progenitor es "le véritable précepteur"[23]. En el Libro I del *Émile*, el principio docente fundamental es el que sigue: la madre debe ser la "véritable nourrice"[24] del niño, pero al padre —aunque éste tenga que abandonar otras obligaciones— le corresponde la educación del pequeño. Manuel Venegas nunca asiste a la escuela:

> Otros se denominaron *sus condiscípulos*... (¡cuándo sabemos que nuestro héroe no había asistido a más escuela que el despacho de D. Trinidad Muley!)[25] (subrayado de Alarcón).

Manuel tuvo —sin embargo— dos preceptores muy buenos: su padre, Don Rodrigo, y el sacerdote, Don Trinidad.

De los dos años a los trece. "L'âge de nature ou de l'enfance" de Manuel Venegas.

¿Cuál es la educación que Don Rodrigo dio a su hijo? Oigámosla de la misma boca del narrador:

> Criábalo D. Rodrigo con el mayor esmero, no cifrado todavía en enseñarle nada literario, ni tan siquiera a leer y a escribir, de lo cual decía que siempre habría tiempo, sino en fortalecer y avalorar su ya robusta naturaleza física, sujetándolo a rudos ejercicios de agilidad y fuerza, aleccionándolo en la equitación y en la natación, obligándolo a andar largas jornadas en interminables cacerías y explicándole de paso los misterios de la Sierra, la botánica de los montesinos, la medicina de los cortijeros, la astronomía de los pastores, las costumbres de todos los animales, la manera de luchar con ellos y matarlos, o de cogerlos vivos y reducirlos a su obediencia, y otros muchos secretos de la vida agreste y montaraz[26].

Rousseau aconsejaba al preceptor educar a su hijo o pupilo en el cam-

22. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 235.

23. Jean-Jacques Rousseau, *Émile o de l'éducation*, Paris, Garnier-Flammarion, 1866, pág. 51.

24. *Ibíd.*

25. Pedro A. de Alarcón, *op. cit.*, pág. 235.

26. *Ibíd.*, pág. 43.

po por motivos de salud corporal y de aprendizaje[27]. ¿Y qué clase de educación debía impartirle? El filósofo es tajante al respecto: no libros antes de los doce años[28], tampoco es necesario saber leer[29] ni escribir[30] en este período vital, en cambio, debe darse al pequeño una enseñanza práctica ("il prend ses leçons de la nature et non pas des hommes"[31]), y, sobre todo, se debe hacer gran hincapié en los ejercicios físicos[32], en los preceptos higiénicos[33] y en la natación[34].

Hay otro detalle curioso que no puede tener otro origen que el *Émile* de Rousseau. Muchas páginas[35] dedica el filósofo a explicar que, desde la más tierna infancia, debe prohibirse a los niños que lloren y griten. La razón es que los gritos y los lloros son la expresión inicial de los bebés para conseguir sus objetivos, y si se desea un hombre que sepa doblegar sus pasiones, se ha de acabar con el llanto y los gemidos desde temprana edad[36]. Manuel pierde a su padre y relata la novela:

> Nadie había hecho caso del infeliz en el primer momento de angustia, ni reparado en que no gemía, hablaba ni lloraba;...¡No había, pues, derramado ni una sola lágrima[37].

27. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, págs. 66, 84-85 y 115-116.

28. *Ibíd.*, pág. 145.

29. *Ibíd.*

30. *Ibíd.*, pág. 146.

31. *Ibíd.*, pág. 149.

32. *Ibíd.*, págs. 147 y 150.

33. *Ibíd.*, págs. 158-166.

34. *Ibíd.*, pág. 166.

35. *Ibíd.*, págs. 74-80 y 89-102.

36. Los hombres del siglo XIX comprendían perfectamente el origen rusoniano de la ausencia de lloros como producto de una educación peculiar de la sensibilidad y de las pasiones recomendadas por el filósofo francés. Don Jacinto Sarrasí, discípulo del pedagogo Montesino, es una prueba contundente de ello:

> Era Virginia, hija de Montesino, niña de excesivo temperamento nervioso, excitable por tanto, y llorona en demasía. El padre, siguiendo los consejos de Rousseau, intentaba curarla de sus desagradables y abundantes lloros, no tomando el menor cuidado por ellos. Y en efecto, púsolo por obra en la primera ocasión que le pareció propicia para el experimento. Al cabo de horas de llorar en sitio retirado, calló la niña y el padre creía ya, lleno de gozo, ver confirmadas las indicaciones del autor del *Emilio*; la niña, sin embargo, había dejado de llorar porque era presa de un síncope, que puso su vida al borde del sepulcro. Desde entonces, según el relato, parece que renegó Montesino no sólo de Rousseau sino de las doctrinas pedagógicas de allende el Pirineo, y que en tal sentido hablaba a sus discípulos cuando los veía aficionados a ellas. (J. Sama, *Montesino y sus doctrinas pedagógicas*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1888, págs. 15-16).

37. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 50.

Las coincidencias del *Émile* con el programa educacional seguido desde el nacimiento de Manuel son extraordinarias. Una más. Rousseau concibe al padre como el verdadero preceptor de su hijo, pero —dado que la nobleza a menudo está demasiado ocupada para cumplir con este deber fundamental— el filósofo, extremando la importancia de la buena elección de un preceptor-no padre, convierte, en su hipótesis teórica educacional, a su pupilo en un niño huérfano[38] aunque sus padres siguen viviendo; Emilio no será educado por su progenitor, sino por un maestro extraño. Manuel Venegas, muy pronto huérfano de madre, pierde también a su padre a la edad de diez años, y en ese mismo momento pasa a depender de un tercer personaje, Don Trinidad Muley.

De los doce a los quince años. "L'âge de force" de Manuel Venegas.

Llegados a este punto, el Niño de la Bola ha perdido a su padre y ganado un nuevo preceptor. ¿Cambiará ahora su educación? Uno de los consejos que el filósofo franco-ginebrino da repetidamente es que no se inculque al pupilo prejuicio religioso alguno. Don Trinidad Muley, el nuevo padre de Manuel, es un sacerdote y un buen cristiano. ¿Traicionará a Rousseau?

No. Pedro Antonio de Alarcón ofrece una imagen del cura bastante afín a lo rusoniano: Don Trinidad prefiere la vida del campo a la civilización[39], a Don Trinidad le sobran también los libros[40], y finalmente tampoco el buen sacerdote tiene prejuicios religiosos:

> El ejemplar que tenemos a la vista era al propio tiempo tan natural y sencillo de suyo [...] que lo mismo que servía para cura párroco de Santa María de la Cabeza [...] hubiera servido para sacerdote hebreo, mahometano, protestante o chino, con gran respeto y edificación de tales gentes[41].

Según la descripción que Don Pedro Antonio da de Don Trinidad, éste bien puede educar al joven Venegas en una especie de deísmo y de religión por los sentidos, semejante al tipo de religiosidad con la que le había instruido hasta el momento su padre, Don Rodrigo Venegas[42]. Así pues, ha cambiado el nombre del preceptor, pero no cambiará la pedagogía.

Nos encontramos en el Libro III del *Émile*. El punto más innovador que se incluye en "L'âge de force" (de los doce a los quince años) es la adquisi-

38. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, pág. 57.

39. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 70.

40. *Ibíd.*, pág. 48.

41. *Ibíd.*, págs. 46-47.

42. Para observar el carácter de los principios "religiosos" inculcados por D. Rodrigo, véase *ibíd.*, pág. 53.

ción por parte del pequeño del arte de la supervivencia y de la utilidad[43]. Emilio debe tener pocos conocimientos (ninguno libresco), pero éstos han de ser verdaderamente suyos y —más importante— útiles; quizás ésta sea la razón por la que Rousseau, quien hasta el momento no había permitido educación literaria alguna a su pupilo, ahora le lee un texto muy peculiar, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe[44].

Pasando a *El Niño de la Bola*, nuestro protagonista responde de nuevo al modelo rusoniano. A la edad de catorce años y hasta los dieciséis, Manuel "comenzó a emprender largas excursiones a la Sierra"[45]. Allí se estaba días seguidos y meses enteros sin provisiones, comiendo "frutas bordes, y legumbres salvajes, y muchas caza mayor y menor"[46], que cazaba con "una honda de cáñamo,...¡y con ramas de árbol! ¡y a brazo partido! ¡y a bocados, si es menester!"[47]. Además no sólo alimento consigue el joven en estas cacerías, sino que cubre con ellas otras necesidades básicas: "y siempre vestido con pieles de sus adversarios"[48]. Sin duda, Manuel Venegas posee un pleno sentido de lo útil y de su supervivencia[49].

De los quince a los veinte años. "L'âge de raison et des passions" del Niño de la Bola.

Emilio posee ya, según Jean-Jacques, una plena conciencia de utilidad. Ahora debe aplicar a ella su razón para desplegarla al máximo, es así como en este nuevo período de su vida se espera del joven huérfano que aprenda a construir máquinas y artimañas que le permitan una total victoria sobre la naturaleza. También Rousseau cree necesaria en esta etapa de la vida de su pupilo una pequeña educación social, acompañada de los principios sexuales y religiosos básicos (que ordenen el ímpetu que las pasiones comienzan a tener en la vida del joven), y la elección de un empleo por parte de Emilio.

El día que Manuel Venegas cumple 16 años, es decir, en el momento en que pasa de "l'âge de force" a "l'âge de raison et des passions", el joven toma tres decisiones fundamentales para su vida. Una decisión tiene que ver consigo mismo: decide trabajar para ganar dinero[50]. La segunda decisión tiene que ver con la gente de su ciudad: su plan social es ir bien vestido y "hacer justicia"[51] ("destronar matones", "reprimir déspotas", "defender a

43. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, págs. 215-240.

44. *Ibíd.*, pág. 239.

45. Pedro Antonio de Alarcón. *op. cit.*, pág. 70.

46. *Ibíd.*

47. *Ibíd.*

48. *Ibíd.*, pág. 71.

49. Véase en el próximo apartado ("De los quince a los veinte años") la intención literaria que tuvo Don Pedro Antonio al dibujar con tales atributos a nuestro personaje.

50. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 95.

51. *Ibíd.*, pág. 100.

los débiles contra los fuertes" y "corregir todo abuso, toda iniquidad, toda tropelía que trajese indignados a los hombres de bien"[52]). La última decisión es respecto a Soledad: va a verla una única vez por semana, en la Iglesia, pero ello será suficiente para crear a su alrededor un vacío que la convierta en suya, evitando que nadie se la dispute.

Recordemos una vez más. Rousseau hablaba en "l'âge de raison et des passions" de elección de un empleo, de educación social y de la necesidad de dictar principios religiosos y sexuales básicos. Las tres decisiones que Manuel Venegas toma en su décimosexto cumpleaños son la expresión literaria alarconiana de los puntos pedagógicos de Jean-Jacques en este período. Todo se cumple paso por paso para que el Niño de la Bola se convierta en un nuevo Emilio, porque, al igual que al huérfano rusoniano le habla de religión y de comportamiento sexual el "vicaire savoyard" (el vicario saboyano)[53] y el propio preceptor[54] respectivamente, a Manuel le va a discursear sobre los mismos temas Don Trinidad Muley, discurriendo "la manera de conciliar con los eternos principios de la moral y de la justicia el cariño de Manuel a Soledad"[55].

Me interesa, sin embargo, desarrollar uno de los puntos de la teoría docente rusoniana en "l'âge de raison et des passions": la utilización del raciocinio en pro del principio de lo útil.

> Industrias allí olvidadas desde la expulsión de los Moriscos, o en desuso desde la muerte de D. Carlos III, y no pocos provechos y explotaciones que hasta época recientísima no han merecido la atención de las gentes, sirvieron de objeto a la pasmosa inventiva y titánica laboriosidad de Manuel, el cual, sin ayuda ajena, por no divulgar secretos que poseía él solo, fue juntamente herbolario, cazador con destino a la peletería, maderero de especies extrañas y preciosas, colector de bichos raros, cantero de jaspes y de serpentina, y lavador de oro[56].
>
> —Desvió, pues, las aguas de sus cauces, construyó presas y balsas, condensó por decantación las hojuelas y pajitas de oro, como hoy se hace en la California...—Y, para conducir rodando, sin que se quebrasen, hasta el pie de la Sierra los jaspes y la serpentina, forró de grandes hierbas y de bien trabado ramaje sus pesadas moles, y las deslizó, a riesgo de morir, por las chorreras de las nieves derretidas[57].

52. *Ibíd.*
53. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, págs. 345-410.
54. *Ibíd.*, págs. 273-286.
55. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 73.
56. *Ibíd.*, pág. 96.
57. *Ibíd.*, págs. 87-88.

Las citas son extensas, pero necesarias para presentar la imagen que Don Pedro Antonio dibuja de Manuel: un hombre enfrentado —él solo— a la naturaleza y venciéndola a través de las máquinas y artimañas que su razón y su sentido práctico le permiten construir. ¿Recuerda esta imagen a alguna otra figura literaria? A Leopoldo Alas sí se la recordó. El "ovetense universal", en su artículo titulado "*El Niño de la Bola* (Alarcón)", reconocía claramente la filiación de la figura de Manuel Venegas:

> El Niño de la Bola, Venegas, es una mezcla inverosímil y desmañada de *Gilliat*, *Robinsón* y *contrabandista*[58] (subrayado mío).

Leopoldo Alas había leído muy bien a Don Pedro Antonio cuando éste escribió sobre su personaje: "tuvo que ser... un Titán semejante al prodigioso *Gilliat* de Victor Hugo"[59] (subrayado mío). También al inicio de su novela, Alarcón había sugerido que el enigmático hombre que recorre la Sierra hacia la ciudad "parecía juntamente un feriante, un *contrabandista* y un indiano"[60] (subrayado mío). Es decir, el mismo autor andaluz identificó explícitamente a Manuel con Gilliat de Victor Hugo y con un contrabandista, pero nunca menciona en *El Niño de la Bola* a Robinsón Crusoe. La analogía entre éste y el joven Venegas[61] —sin embargo—está ampliamente desarrollada[62], de manera que Leopoldo Alas —aun sin comprender el alcance de su descubrimiento— se da cuenta de la relación existente entre el personaje de Daniel Defoe y el de Don Pedro Antonio. La profundidad de la naturaleza crusoniana de Manuel Venegas se hace evidente cuando se recuerda que la única lectura que Rousseau permitía a su pupilo de los doce a los quince años ("l'âge de force") era *Robinson Crusoe*. ¿Por qué Alarcón establece esta línea identificativa entre el texto de Defoe, el de Rousseau y su *El Niño de*

---

58. Leopoldo Alas, "*El Niño de la Bola* (Alarcón)", *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza, Libro de Bolsillo, nº 350, 1971, pág. 217.

59. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, págs. 98-99.

60. *Ibíd.*, pág. 10.

61. La imagen que de Manuel da Don Pedro Antonio corresponde a la de Robinsón, pero Don Juan Valera me inspira anotar la posibilidad de que exista alguna conexión entre el personaje del autor andaluz (nació en Guadix) y el portagonista de una novela árabe que "la escribió un mahometano natural de Guadix, que vivió en el siglo XII de nuestra Era y que tenía por nombre Abubequer Abentofail", ("El filósofo autodidacto", *Crítica literaria. Estudios críticos. Historia y política. Miscelánea*, volumen 2 de las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1942, pág. 1023). La semejanza entre el protagonista de *El Niño de la Bola* y el de *El filósofo autodidacto* radica en que ambos logran vencer a la naturaleza a través de su sentido de la utilidad y de su razón. Por otra parte, si el mismo Don Juan Valera está en lo cierto, parece existir cierta línea de continuidad e influencia entre la novela árabe y la obra de Defoe:

> *Las aventuras de Robinson Crusoe*, que tanto nos han embelesado a todos cuando niños, y cuya lectura nos deleita aún, bien podemos jactarnos de que, hasta cierto punto, han sido inspiradas por la obra del antiguo novelista de Guadix (*Ibíd.*).

62. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, págs. 70-71 y 96-99.

la Bola? Robinson significaba en el siglo XVIII[63] la imagen prototípica e ideal del hombre que, guiado únicamente por la Razón y por un sentido práctico de la utilidad, conseguía sobrevivir y vencer —él solo— a la naturaleza. Este mismo era el objetivo deseado por Jean-Jacques Rousseau en el período vital de "l'âge de raison et des passions": un individuo autosuficiente en su lucha por la vida. Por otra parte, Don Pedro Antonio, siguiendo punto por punto el manual pedagógico del filósofo franco-ginebrino, convierte a Manuel Venegas en un nuevo Robinsón porque a ello le arrastraba una lectura atenta del *Émile*.

De los veinte a los veinticinco años. "L'âge de la sagesse et du mariage" de Manuel Venegas.

El pupilo de Rousseau terminaba la etapa educacional precedente con la conciencia de que lo único que necesitaba antes de contraer matrimonio era adquirir una buena cantidad de dinero. No otra es la razón por la que Manuel Venegas parte de su tierra natal: su difunto padre todavía debe un millón de reales al viejo usurero, éste se lo reclama, y Manuel está dispuesto a conseguirlo con creces y pagar a "Caifás". Habrá, pues, una separación entre Soledad y su enamorado, pero incluso este distanciamiento está presente ya en el texto de Rousseau: Emilio —asimismo— ama a una joven, pero su preceptor le aconseja partir de viaje en busca, no sólo de dinero, sino también de un mejor conocimiento de los pueblos y de la política del mundo.

Manuel recorre muchos países, llegando incluso a América, en donde, gracias a la exuberante naturaleza del Nuevo Mundo, consigue nuestro Emilio-Robinsón andaluz la riqueza deseada; sin embargo, de sus viajes, Manuel Venegas llega cargado con otro bagaje: el Niño de la Bola regresa librepensador, ateo y convertido en una personalidad totalmente romántica. Éste —según Don Pedro Antonio— es el fruto de unos viajes prematrimoniales que, en la mente e intenciones de Rousseau, iban destinados a una mejor comprensión de las costumbres y de la política de otros pueblos.

El romanticismo del carácter del joven Venegas es —de los tres aspectos antes mencionados (librepensamiento, ateísmo y romanticismo)— el que Alarcón desarrolla en la novela. Relata con todo detalle el pasado de su personaje para afirmar que él es la causa de su presente, dicho de otro modo, que el "rusonismo" de la infancia y juventud de Manuel Venegas

63. El protagonista del libro de Defoe de tal manera representaba el ideal de hombre de la Ilustración que —en nuestra Península— uno de los máximos eruditos, Don Tomás de Iriarte, tradujo al castellano un texto de Heinrich Campe sobre este personaje, con el título de *El nuevo Robinsón, historia moral, reducida a diálogos para instrucción y entretenimiento de niños y jóvenes de ambos sexos* (Madrid, Imp. de Cano, 1789). A juzgar por el número de ediciones que contabiliza José F. Montesinos *(Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1982), catorce en concreto desde 1800 hasta 1850 de *El nuevo Robinsón* y más de seis de las *Aventuras de Robinsón Crusoe* en el espacio de quince años (1835-1850), la figura del héroe de Daniel Defoe contó con una gran aceptación, no sólo en el período ilustrado, sino también en la primera mitad del siglo XIX.

determina la personalidad romántica de su madurez[64]. Para Don Pedro Antonio, hay un salto que comunica —de manera directa— a Rousseau con el Romanticismo[65].

Cuando la novela se inicia, el Niño de la Bola tiene veintisiete años. La primera imagen que de él ofrece Alarcón es propiamente romántica. En medio de una naturaleza salvaje, Sierra Morena, surge un individuo que "parecía juntamente un feriante, un contrabandista y un indiano. También hubiera sido fácil suponerlo un capitán de bandidos de primera clase"[66].

Sea bandido, contrabandista, feriante o indiano, los cuatro son modelos de héroes marginales del Romanticismo; la aureola de misterio en que se envuelve la figura de Venegas en las veinte páginas inicales de la obra confirma también la intención alarconiana de caracterizar al protagonista de la novela como una personalidad romántica.

Después de esta primera presentación, el narrador va acercando su cámara para describirnos la apariencia física y moral del individuo. Nuevamente, la semántica del romanticismo hace entrada: "triste"[67], "selvática melancolía"[68], "grandeza de alma"[69], "ardientes ojos"[70], etc.

El resto de la obra no hace más que incidir cada vez con mayor profundidad en la naturaleza escindida y ambivalente de los héroes románticos:

---

64. En un próximo estudio demostraré cómo —para Alarcón— la psique romántica de sus personajes (Fabián Conde en *El escándalo*, Manuel Venegas y Doña Luisita en *El Niño de la Bola* y la protagonista de *La pródiga*) se presenta siempre como producto de una educación rusoniana. El novelista andaluz interpretó de igual manera las personalidades románticas de su época, como —por ejemplo— Lord Byron, Edgar Allan Poe o Napoleón, lo que indica que Don Pedro Antonio fue consciente del papel determinante que jugó Rousseau en la nueva atmósfera mental de las últimas décadas del siglo XVIII y en la primera mitad del XIX.

65. La nueva atmósfera mental a la que aludí en la anterior cita y su dependencia directa del filósofo franco-ginebrino es un lugar común cultural de la crítica contemporánea. Al respecto, pueden nombrarse algunos de sus máximos defensores: Marcelino Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, C.S.I.C.-Aldus, 1917), Miguel S. Oliver (en *op. cit.*), Irving Babbit (*Rousseau and Romanticism*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1919), Juan Miguel Bargallo Cirio (*Rousseau. El estado de la naturaleza y el romanticismo político*, Buenos Aires, Librería Jurídica, 1952), etc.

Aquellos que estén interesados en la influencia concreta de Jean-Jacqques Rousseau en España pueden consultar los diferentes trabajos de Jefferson R. Spell ("*Pigmalion* in Spain", *Romanic Review*, 2, 1934, págs 395-401; "Rousseau's 1750 *Discourse* in Spain", *Hispanic Review*, 2, 1934, págs 334-344; "A Tentative Bibliography of Spanish Traslations of the Works of Rousseau", *Hispanic Review*, 2, 1934, págs. 134-152; *Rousseau in the Spanish World before 1833*, Austin, University of Texas, 1938; y el artículo sobre el mismo tema de Angel del Río ("Algunas notas sobre Rousseau en España", *Hispania*, 19, 1936, págs. 105-116).

66. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 10.

67. *Ibíd.*, pág. 12.

68. *Ibíd.*

69. *Ibíd.*, pág. 13.

70. *Ibíd.*

> Esta mirada reunía a un mismo tiempo la temible majestad de la del león, la fiereza de la del águila y la inocencia de la del niño[71].

La novela anota también otro de los caracteres de este tipo de héroe, su lucha interior entre opuestos inconciliables:

> De vez en cuando se paraba, e ininteligibles monosílabos, rugidos sordos o sofocados lamentos salían de sus labios, como si dentro de él mantuviesen empeñada controversia dos seres distintos, el uno más feroz que el otro...[72].

Y otros detalles, que tan sólo mencionaré, reinciden en el dibujo o perfil de Manuel Venegas como una psicología romántica: se siente abandonado por Dios y por los hombres[73], idolatra a la mujer (a la que adora como su verdadero y único dios):

> Para Manuel Venegas no habrá más mujer, ni más dicha, ni más cielo que Soledad [...] —Yo, ni antes de consagrar mi alma a Soledad (y se la consagré a los trece años), ni después de aquel día, ni en esta Ciudad, ni en la ausencia, le he faltado ni con el pensamiento... — ¡También he sido yo fiel a mi *religión*! ¡También he sabido cumplir mis votos![74] (subrayado del autor).

Concibe su sentimiento amoroso como una pasión abrasadora y absorbente de todo su ser[75], y le arrastra un destino fatal[76].

Los síntomas románticos del Niño de la Bola se manifiestan tan intensamente que Don Trinidad Muley los reconoce en su pupilo muchísimo antes de que éste haya conformado su personalidad de hombre adulto: "Tú hablas como los libros prohibidos, sin que nadie te haya enseñado!"[77]. A sus dieciséis primaveras, Manuel afirma que su amor es el "furor de los huracanes desencadenados"[78], su corazón es de Soledad "como la piedra es del suelo"[79], y pedirle que se olvide de su amada es "pedirme toda la sangre de mis venas"[80]. Con tales términos, es lógico que el tutor expresara su preo-

71. *Ibíd.*, pág. 12.
72. *Ibíd.*, pág. 301.
73. *Ibíd.*, pág. 276.
74. *Ibíd.*, pág. 277.
75. *Ibíd.*, pág. 72.
76. *Ibíd.*, pág. 264.
77. *Ibíd.*, pág. 91.
78. *Ibíd.*
79. *Ibíd.*
80. *Ibíd.*

cupación ante la fiebre "romancesca" que padecía su pupilo. Este rasgo enfermizo de la niñez se desarrollará paso a paso hasta concluir en la coherente psicología romántica que he descrito momentos antes. Gracias al pincel maestro de Don Pedro Antonio de Alarcón, su estudio sobre la personalidad del Niño de la Bola se convierte en un historial clínico resumen del origen, desarrollo, proceso y fisonomía de un carácter romántico.

Soledad o la historia clínica de la mujer adúltera

Si Don Pedro Antonio había creado el personaje de Manuel Venegas a partir del principio de que las circunstancias ambientales vividas durante la infancia y la juventud condicionan la personalidad del individuo en su madurez, no otra va a ser la idea que rige la elaboración de la persona de la "Dolorosa". En el caso del Niño de la Bola, el novelista concibe su psicología romántica, su liberalismo político y su ateísmo religioso como causas directas de la influencia docente de Rousseau; en manos de Alarcón, la psique de Soledad la aboca al adulterio también determinada por las circunstancias vitales de su niñez.

En torno a la protagonista de *El Niño de la Bola* existe toda una narración de la génesis e historia de su carácter: la "Dolorosa" fue hija mimada, se convirtió en hipócrita y soberbia, y —si su muerte no lo impidiera— hubiese terminado como esposa adúltera. El desarrollo de este proceso psíquico por parte de Don Pedro Antonio convierte a Soledad en uno de los personajes más profundos, coherentes y sólidos de la novela.

Dos son las circunstancias infantiles que marcan ya para siempre la personalidad de la hija de Don Elías; éstas son: el fuerte carácter de su padre (en especial, el trato que dispensa a su esposa, la señá María Josefa), y el exceso de mimo con que éste halaga a su hija.

Que Soledad es una pequeña mimada es un rasgo que reconocen casi todos los personajes de la novela. Cuando al viejo usurero se le quema su casa y todas las posesiones que en ella tenía, olvida las urgentes necesidades de su misma persona y las de su esposa, pero gasta para su hija "cinco mil duros en ropas, alhajas y juguetes"[81]. Don Trinidad Muley sabe que la pequeña posee en un puño la voluntad de Don Elías: "pues ella hará que su padre le diga *amén* a todo, según costumbre..."[82] (subrayado del autor). E incluso el mismo narrador reitera de propia palabra este rasgo de la educación de la muchacha: "En fin..., Soledad, la niña mimada, la hija querida de *Caifás*"[83]. Del mismo modo, en la novela se expresa una y otra vez que, si Soledad recibe todo el mimo por parte de Don Elías, su madre no es más que el receptor de insultos y desprecio por parte de éste:

81. *Ibíd.*, pág. 41.

82. *Ibíd.*, pág. 78.

83. *Ibíd.*, pág. 42.

> Detestando y gruñendo a la buena mujer, antigua criada suya, con quien estaba casado, y acariciando y cubriendo de perlas y brillantes a una preciosa hija (ya de ocho años) que había tenido a la vejez, y a la cual adoraba con sus 5 sentidos y 3 potencias, o sea con lo que en otros hombres se llama alma [84].

Esta situación familiar va formando la personalidad de la "Dolorosa". Observa la muchacha el mal trato de que es objeto su madre y no lo desea para su persona. Se da cuenta de que, en el caso de contrariar a su progenitor, ella puede perder su agasajo en oro y su tranquilidad en el seno de la familia, "y porque le gusta su papel de niña mimada, no le lleva la contraria a su padre"[85]. Así se convierte en una perfecta hipócrita y en una soberbia: echa mano de su fuerza de voluntad para vencer sus sentimientos y necesita de la hipocresía para cubrirlos y no hacerlos evidentes. Muchos —en la novela— reconocen este carácter de Soledad: el narrador la califica de "taimada joven"[86], Luisita (la invitada madrileña de Don Trajano, personaje muy importante en este artículo en el futuro) señala que la "Dolorosa" "tiene una expresión hipócrita que da miedo"[87], e incluso su mismo padre la llama: "¡Ah, gran hipócrita!"[88]. En cuanto a su capacidad para ocultar sus sentimientos y deseos, la propia madre de la protagonista la desentraña con estas palabras: "pone todo su orgullo en no descubrir sus aficiones de ningún género y no le gusta comprometerse a nada ni con nadie"[89].

Otro resultado psicológico fruto de las cirsunstancias familiares vividas por Soledad durante su niñez y juventud es que la joven, en su madurez, acaba siendo un nuevo "Caifás" femenino. Ambos, padre e hija, serán igual de tercos: Don Elías no se deja morir porque no ha arrancado de su hija la promesa de no casarse con Manuel, Soledad acepta su retiro en un convento por no dar dicha promesa a su padre; la tozudez de Don Elías y de la "Dolorosa" provoca estas palabras en los labios de Don Trajano: "¡El padre y la hija están cortados por una misma tijera!"[90]. Ambos serán también igual de soberbios. Ante un Niño de la Bola airado y dispuesto a matarlos, ni Soledad ni "Caifás" hacen el mínimo movimiento de huida ni tan siquiera de temor[91]. Ambos, también, padre e hija, tratarán con el mismo desprecio a su esposa y madre:

---

84. *Ibíd.*, pág. 34.
85. *Ibíd.*, pág. 180.
86. *Ibíd.*, pág. 182.
87. *Ibíd.*, pág. 230.
88. *Ibíd.*, pág. 182.
89. *Ibíd.*, pág. 180.
90. *Ibíd.*, pág. 183.
91. *Ibíd.*, págs., 115, 122 y 241.

> Sólo la madre (a quien la joven trataba con el mismo despego y poca confianza que el riojano, cual si tampoco perdonase el haber servido honradamente en calidad de criada al que seguía sirviendo humildísimamente en calidad de consorte)[92].

Dado el contexto familiar en que vivió y vive la hija de Don Elías, sólo una buena educación escolar hubiera podido favorecer el que la "Dolorosa" superase la psicología arriba descrita y que le determinaba su hábitat. Sin embargo, Soledad pasa su niñez en una "vetusta"[93] urbe de Andalucía por los años que van de 1815 a 1834, aproximadamente. ¿Qué tipo de enseñanza escolar pudo recibir la pequeña? Un contemporáneo real de la "Dolorosa", llamado Montesino, nos la resume con las siguientes palabras, recuperadas para nosotros gracias al estudio de J. Sama *Montesino y sus doctrinas pedagógicas* (1888):

> Se cuida por lo común de agitar o educar sus dedos para la costura, y algo se ejercitan los sentidos corporales, mas poco o nada absolutamente la razón. Algunas aprenden maquinalmente a leer, y pocas, muy pocas a escribir, porque a este punto no suele llegar la instrucción de la maestra[94].

Sabemos que Soledad es una de esas pocas afortunadas que llegaron a saber escribir ya que al final de la novela redacta una carta. Pero, según Don Pedro Antonio nos expresa fielmente, la educación recibida por la "Dolorosa" en el "Colegio de Niñas"[95] es idéntica a la descrita por Montesino: "donde vulgarísimas muchachas y estólidas maestras... tenían la gloria de verla coser y de oírla decorar sus lecciones"[96].

Con tales instrumentos intelectuales, la joven se hallaba irremisiblemente abandonada a su determinismo familiar, tal como —frente a la incomprensión de la romántica Luisita madrileña— entiende muy bien el moratiniano Marqués de Mirabel:

> Pero la hija del usurero no nació para heroína; no nació para defenderse por sí propia: nació para que otros la defendieran o la conquistaran[97].

Otro aspecto me interesa en relación a la figura de Soledad: Manuel Venegas es presentado como una psique romántica: exteriomente se le ca-

92. *Ibíd.*, pág. 179.

93. *Ibíd.*, pág. 5.

94. *Ibíd.*, pág. 123.

95. *Ibíd.*, págs. 63 y 80.

96. *Ibíd.*, pág. 85.

97. *Ibíd.*, pág. 192.

racteriza como tal, actúa según este código de comportamiento, y todos sus paisanos —incluyendo su tutor, Don Trinidad Muley[98]— reconocen la filiación de su carácter. Pero, ¿y la "Dolorosa"? ¿Es ella una personalidad romántica?

La hija de Don Elías apenas habla y apenas actúa a lo largo de toda la novela. Por sí misma no sabemos cómo es. Leopoldo Alas, con su usual clarividencia, lo notó en su artículo sobre *El Niño de la Bola*, diciendo: "El lector apenas oye hablar a Soledad en todo el libro"[99]. Este silencio e inacción de la "Dolorosa" es un recurso más para intensificar el hálito misterioso de una personalidad romántica, técnica también utilizada en los capítulos inciales de la novela con Manuel y utilizada, por ejemplo, con éxito por José de Espronceda en la presentación de Don Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca* (1836-1840)[100]. ¿Quiere ello decir que Soledad es una heroína romántica?

Si la joven no habla, por lo menos los otros personajes nos cuentan sobre ella. Manuel es el primero que la describe: su percepción es —naturalmente— romántica. Con él participa el pueblo entero, quien ve a la moza como una de las heroínas de la literatura de la época. El narrador, por su parte, no es tan claro en su opinión. Diríase que —desde el principio— pretende mantener ambiguo el carácter de la "Dolorosa". La ve románticamente y así la llama "ángel"[101], pero a la vez la denomina "la Eva de 12 años"[102] o "Dalila"[103], sugiriendo cierto lado perverso en la joven desde su más tierna edad. Quien de forma determinante niega la naturaleza romántica de la hija de Don Elías es el alienista y moratiniano Marqués de Mirabel[104]. Para Don Trajano, Soledad no es más que un individuo forjado por las circunstacias ambientales en que ha vivido. Los "estudios" de "fisiología" y de "psicología" que realiza sobre ella le demuestran el talante frío, calculador y materialista de la "Dolorosa"; incluso descubre el viejo Marqués cómo el adulterio es la intención última de la muchacha. Leopoldo Alas, leyendo e interpretando los análisis clínicos del seguidor de Moratín, comprende el alcance de las intenciones de la heroína de la novela y las resume así:

---

98. *Ibíd.*, pág. 91.

99. Leopoldo Alas, *op. cit.*, pág. 221.

100. Russell P. Sebold analizó pormenorizadamente en su artículo: "El infernal arcano de Félix de Montemar" (*Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 195-214) la significación de esta técnica en *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda.

101. Pedro Antonio de Alarcón, *op. cit.*, pág. 64.

102. *Ibíd.*, pág. 66.

103. *Ibíd.*, pág. 67.

104 *Ibíd.*, pág. 180.

> Soledad, en ausencia de Manuel, tuvo que habérselas con su padre, terrible enemigo a quien no era posible atacar de frente, sobre todo si se quería salvar, además de los principios, las colonias, o sean los diamantes y encajes de que va hecha mención. He aquí el expediente de Soledad: a su padre le da un año de vida; este año lo pasará ella en el convento, si su padre muere entre tanto, ella es libre; pero su padre pasa el año. Ella, antes que profesar, se casa con quien el tirano diga, porque profanar el tálamo es más fácil que profanar el claustro, y Venegas, cuando vuelva, no necesitará saltar las tapias de un monasterio para llegar al logro de sus deseos. Éste es el plan de la Dolorosa[105].

Naturalmente, la carta que la hija de Don Elías escribe a Manuel al final de la novela confirma la historia clínica que Don Trajano realizara, destruyendo toda posibilidad de interpretar a la joven como una psique romántica. El Marqués de Mirabel estaba en lo cierto y sus análisis, si no definen a la "Dolorosa" como una heroína del Romanticismo, sí terminan siendo un perfecto estudio del origen, desarrollo y evolución psicológica de una personalidad adúltera.

105. Leopoldo Alas, *op. cit.*, págs. 220-221.

EL COMERCIANTE INGLÉS Y *EL FABRICANTE DE PAÑOS*: DE LA TRADUCCIÓN A LA ADAPTACIÓN

María Jesús GARCÍA GARROSA
Universidad de Valladolid

De los dos catálogos sobre traducciones españolas de obras teatrales francesas publicados por Francisco Lafarga[1], se desprende que, en el período comprendido entre 1700 y 1835, más de setecientos títulos franceses diferentes fueron adaptados en español, impresos o manuscritos, algunos de ellos con varias versiones. A ellos hay que añadir otra lista, menos numerosa, de títulos italianos y, en menor medida, ingleses y alemanes.

Lo elevado de estas cifras confirma, de entrada, la influencia nada desdeñable del teatro francés en los escenarios españoles durante el siglo XVIII y un tercio del XIX. Que la escena española se nutrió en buena medida de obras venidas de fuera queda, pues, más que probado, sin necesidad de extenderse en explicaciones. Pero me parece importante destacar que no siempre se ha prestado la debida atención al fenómeno en sí ni al proceso que dicho fenómeno implica. Es de suponer, por ejemplo, que en tan largo período las razones para acudir a las fuentes extranjeras debieron de ser diferentes, o que no todas esas traducciones se realizaron con los mismos criterio estéticos. Es éste precisamente el aspecto que ahora me interesa. ¿Cómo se realizaron esas traducciones?

Son de sobra conocidas las duras críticas de los ilustrados a los Valladares, Comellas y Arellano que inundaron los teatros españoles durante los últimos años del siglo XVIII de "traducciones que necesitaban traducción". ¿Hemos de suponer que las versiones de Moratín, Iriarte u Olavide tienen cualidades de las que aquéllos carecen? ¿La condena de ciertas traduccio-

1. Lafarga, F.: *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. I: Bibliografía de Impresos, Universidad de Barcelona, 1983, y II: Catálogo de Manuscritos, Universidad de Barcelona, 1988.

nes se basa únicamente en criterios lingüísticos y estilísticos?

La respuesta a ésta y otras preguntas que el tema sugiere necesitaría de un largo estudio, cuyo primer paso es el análisis particular y detallado del mayor número posible de esas traducciones y de sus originales. Las líneas que siguen son una aproximación a ese análisis.

Una buena parte de las traducciones realizadas en las tres décadas que van de 1700 a 1810 corresponden a obras del llamado género sentimental, tan famoso en Francia como en España, y del que salieron títulos que figuran entre los grandes éxitos, como *Misantropía y arrepentimiento* o *El Abate de l'Épée*.

El proceso de traducción de las obras de este género puede dividirse en tres etapas, que expongo sucintamente: una primera época[2] centrada en torno a 1768 y a la que corresponden en su mayoría las traducciones realizadas como consecuencia de la Reforma de Aranda; una segunda etapa, que va de los años ochenta a 1799, en la que se incluyen las versiones de los grandes especialistas del género (Valladares, Enciso, etc.); y, por fin, la tercera y última, iniciada con la constitución de la Junta de Reforma de los Teatros, en la que se encuentran muchas obras alemanas traducidas a partir de versiones francesas[3].

La etapa más fecunda e interesante es, sin duda, la segunda, no sólo porque en esos años (y gracias en buena medida a esas obras traducidas) el género sentimental se afianzó en los escenarios españoles, sino también porque la labor de traducción reviste características muy especiales que la diferencian de la de otros períodos.

Entre los más prolíficos traductores de finales del siglo se encuentra don Antonio Valladares de Sotomayor, autor de, al menos, dieciséis versiones españolas de obras francesas[4] y tres de piezas italianas[5].

En septiembre de 1784 se estrenó en Madrid su comedia *El fabricante de paños o comerciante* inglés (impresa sin lugar, ni fecha, ni nombre de editor), segunda versión española de la pieza de Fenouillot de Falbaire *Le fabricant de Londres* [6]. En efecto, en el año 1778 se representó en Barcelona[7] una obra

2. Excluyo, por su fecha temprana y su carácter de obra pionera sin continuaciones inmediatas, la primera traducción, *La razón contra la moda*, realizada por Luzán en 1751.

3. Las características de cada una de estas etapas están descritas en García Garrosa, M. J.: *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española: 1751-1802)*, en prensa, y, del mismo autor: "Recepción del teatro sentimental en España", *Actas del Coloquio Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas* (Barcelona, Nov. 1988).

4. Cf. Lafarga, *ops. cits.*

5. Cf. McClelland, I. L.: *Spanish Drama of Pathos*, 1750-108, Liverpool, 1970, 2 vols.

6. La obra de Fenouillot de Falbaire (1771) es, a su vez, la segunda versión en francés del original inglés de Lillo: *The London Merchant* (1731); la primera versión fue realizada en 1748 por Clément de Genève.

7. Cf. Par, A.: "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1929), pp. 326-346, 492-513, 594-614.

titulada *El comerciante de Londres*, título que sin duda corresponde a la comedia *El comerciante inglés*, impresa sin fecha, en Barcelona, y de autor desconocido[8].

Tenemos, pues, dos versiones de un mismo original francés separadas por un lapso de tiempo de al menos seis años y muy diferentes entre sí.

Ignoramos la razón por la que el anónimo autor de *El comerciante inglés* decidió traducir una obra que el día de su estreno en París conoció un estrepitoso fracaso. ¿Era tal vez su intención contribuir —con la traducción de una obra que a pesar de su mala aceptación consideraba dotada de interés— a la difusión en nuestro país de un género introducido con el fin de renovar la escena española? Algo hace pensar que esta personalidad anónima pertenece a ese primer grupo de traductores que, siguiendo la iniciativa de Aranda, se propuso dar a conocer en España las últimas tendencias de las literaturas extranjeras. *El comerciante inglés* es una traducción fiel, una copia casi exacta, de *Le fabricant de Londres*. Esa fidelidad al texto de origen, ese respeto tan escrupuloso de la obra traducida, son precisamente las características esenciales de las traducciones del primer período antes señalado. Llegan los años ochenta y noventa, y las cosas cambian. Se traducen nuevas obras y se hacen segundas versiones de las ya traducidas. Su comparación resulta ilustrativa para explicar la evolución que siguió el género sentimental en España cuando dejó de ser poco menos que un "proyecto de laboratorio" (qué es si no *El delincuente honrado*), una mera copia de modelos foráneos, y se convirtió en uno más entre los muchos tipos de comedia hispana que aplaudieron los espectadores de finales de siglo.

Le fabricant de Londres[9], "drame", está escrito en prosa y en cinco actos, divididos respectivamente en 9, 13, 12, 12 y 6 escenas. La trama, a pesar de su inverosimilitud, está bien trazada, y se resume en pocas líneas. Un honrado comerciante londinense, Vilson, viudo y con dos hijos, va a casarse con Fanni, hija de Madame Sonbrige y de Lord Falkland, que abandonó a ésta para contraer un matrimonio impuesto. Momentos después de la ceremonia, Vilson recibe la noticia de su irremediable ruina por haber quebrado el banquero que guardaba su capital. Al no poder hacer frente al pago de ciertas letras, sus bienes son embargados y el comerciante, desesperado, decide suicidarse. En un puente sobre el Támesis, lugar elegido para su muerte, encuentra a un desconocido con idénticas intenciones, quien, tras enterarse de la situación de Vilson, piensa que nada mejor para terminar sus días que realizar una generosa donación que permita al fabricante de paños reiniciar su negocio. Alertados por una carta que Vilson dirigió a su esposa antes de abandonar el hogar, llegan al puente los trabajadores de la fábrica,

8. Comedia nueva en prosa *El comerciante inglés*, en cinco actos, Barcelona, Gibert y Tutó, s. f., 35 pp. Las citas o referencias posteriores serán de esta edición.

9. Fenouillot de Falbaire, Charles-Georges: *Le fabricant de Londres*, París, Delalain, 1771, 56 pp. Todas las referencias corresponderán a esta edición.

Fanni y su madre. El final feliz es completo al descubrirse que el misterioso benefactor de Vilson es el mismísimo Lord Falkland, que, ya viudo, había vuelto en busca de Madame Sonbrige y su hija y que había decidido quitarse la vida al no encontrarlas y creerlas muertas en un naufragio.

Ni una sola variante en la estructura dramática se observa en *El comerciante inglés*; la prosa es respetada, así como los cinco actos. Hay una leve variación en el número de escenas: 9, 12, 11, 12 y 6 en la obra española. Los cambios son debidos a que el anónimo autor considera las escenas 12 y 13 del segundo acto del original como una sola, al igual que las escenas 8 y 9 del acto tercero.

Nada ha cambiado tampoco en lo que se refiere al número y carácter de los personajes, salvo que el "Dramatis Personae" se limita a enumerarlos sin transcribir su condición y su mutua relación, como aparecen en el original. Se ha producido, eso sí, la españolización de algunos nombres: David, el cajero, es en *El comerciante* Davide, y los hijos de Vilson, Juliette y Henri, Julieta y Enrico respectivamente (Enrique en el "Dramatis Personae"). El resto de los nombres permanecen inalterados, o han sufrido leves variaciones ortográficas (resultado, sin duda, de una adecuación fonética al español)[10]: Madame Sonbrige = Madama Sombrís, Fanni = Fani, Betzi = Betsi, y James = Yames[11].

Un aspecto interesante es el cambio de título con respecto a la pieza original. ¿Por qué hacer de un **fabricant** un comerciante? ¿Por qué "inglés" y no "de Londres"? Pero será tal vez más pertinente responder a estas preguntas al analizar la obra de Valladares.

Por lo demás, el autor español sigue al pie de la letra el texto francés. Las réplicas de los personajes se suceden (como los acontecimientos) en el mismo orden sin alterar palabra. Sólo he detectado dos pequeñas omisiones: la supresión de una fecha, "sept mai 1768", que David escribe en su libro de cuentas (I, 6) —con lo que en el texto español se pierde toda referencia temporal—, y una réplica de Lord Falkland a su criado (V, 3).

Lo que sí ha disminuido en proporciones considerables son las acotaciones escénicas, abundantísimas (en algunas escenas ocupan más espacio que el propio texto) en *Le fabricant*. Es posible que el autor español quisiera aligerar su obra evitando tan prolijas descripciones de las muestras de sentimiento y pesar de los personajes o de cada uno de sus movimientos. En todo caso, esa tendencia a reducir las acotaciones es muy habitual en

10. Razones de la misma índole hacen que otros nombres de personas, lugares o términos propiamente ingleses sean transcritos con variantes: Dublin = Dublino, Neucastle = Neucastel, Westminster = Westminstér, scheling = scelino, spleen = esplin.

11. El resto de los personajes son: el propio Vilson, Lord Falkland, William = un ministro, un marchand = un comerciante, Milk, un recaudador, un laquais de Lord Orsey = criado, un laquais de Lord Falkland = criado, un sergent et six records = un sargento y seis soldados (estos últimos no aparecen en el "Dramatis Personae"), y six ouvriers = trabajadores.

todas las traducciones de obras sentimentales francesas, en especial, en su primera época. El resultado es, como en este caso, una obra de tono menos patético, lo cual no hace sino beneficiar a un género que en ocasiones se excedió en las dosis de lágrimas, desmayos y escenas conmovedoras.

La única adición que aparece en *El comediante* es la descripción del escenario, de la que, curiosamente y dada la sobreabundancia de otros detalles escénicos, carece la pieza original. Partiendo, sin duda, de datos diseminados a lo largo del texto francés, el autor español describe así la casa del comerciante:

> La Scena representa lo interior de una tienda. A la izquierda mesa con escribanía. A la derecha dos mesas chicas, y una pequeña para dos chicos; una chimenea con un relox. Algunas sillas a una parte y otra, y algunas poltronas. El teatro está dispuesto de modo que desde el tablado se ve lo que se hace en la tienda. Dos puertas; la una a la derecha, al primer bastidor, que conduce a la Oficina de paños; y otra a la izquierda al último bastidor que va a las puertas superiores.

El comerciante inglés es, en definitiva, una traducción completamente fiel de *Le fabricant de Londres*, una copia casi exacta de un texto al que sin duda supera, escrita con corrección y una cierta elegancia de estilo que no todos los autores españoles del género lograron alcanzar.

No podemos decir lo mismo de la versión de Valladares[12]. El texto de Fenouillot de Falbaire está tan alterado y Valladares —fiel a sus métodos— ha añadido tanto aquí y cortado tanto allá, que se hace difícil aplicarle al *Fabricante de paños* el calificativo de traducción.

No me detendré en desarrollar ciertos aspectos de esta versión en relación con el original que ya han sido puestos de relieve por el profesor Guinard en un trabajo[13], al que remito, que pretende analizar la imagen que el público español de los últimos años del siglo XVIII pudo formarse de Inglaterra a través de una serie de obras dramáticas localizadas en aquel país o de tema inglés.

Valladares lo altera todo o casi todo. Pone en octosílabos lo que en francés está en prosa; reduce los cinco actos originales a cuatro; altera el orden de las escenas (y, por tanto, de los acontecimientos); dibuja con trazos muy diferentes el carácter de algunos personajes; cambia nombres o los pone a quien no los tiene; corta, en fin, con bastante generosidad párrafos y hasta réplicas enteras, y añade, eso sí, largas tiradas de versos a las

12. Valladares de Sotomayor, Antonio: Comedia Nueva. *El fabricante de paños o el comerciante inglés*, puesta en verso en quatro actos, s. l., s. f., 28 pp. Todas las referencias tendrán como base esta edición.

13. Guinard, P-J.: "Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del XVIII: Una adaptación de Valladares de Sotomayor.", *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 3, 1984, pp. 283-304.

que en modo alguno da pie el texto original.

Pero vayamos por partes. Que los octosílabos sustituyan a la prosa francesa no es sorprendente cuando el verso sigue siendo la forma mayoritaria de expresión. La división en cuatro actos, inusual y bastante extraña, ya es más difícil de explicar, sobre todo cuando ello atenta contra las normas más elementales de la dramática al agrupar en el primer acto la presentación y parte del nudo de la trama (actos I y II del origina) y rompe el equilibrio estructural de la obra francesa. La alteración del orden de algunas escenas no tendría mayor importancia si con ello no se adelantara en cierta medida el desenlace, privando al espectador de la sorpresa final en la última escena[14]. La diferente caracterización de algunos personajes desfigura considerablemente la obra original, pero es el más importante cambio llevado a cabo por Valladares y está hecho de modo coherente, con lo cual la obra española tiene un tono y unos matices muy distintos, perfectamente acordes con la ideología y las características del género sentimental en España. Las adiciones al texto de origen están todas relacionadas con este nuevo aspecto introducido por Valladares; las supresiones, en cambio, parecen bastante caprichosas. En cuanto a los cambios de nombres, lugares o datos, las explicaciones pueden ser diversas.

Paul Guinard ha analizado las posibles causas de estos cambios[15]. Como en *El comerciante inglés*, se deben, sin duda, a un deseo de asimilación fonética al español (en el caso de Madama Sambrig, Fania y Villianz), aunque lo más frecuente es que los nombres sean traducidos o sustituidos por nombres españoles (Milk = Roberto, James = Jayme, Juliette = Isabela, Henri = Enrique, y Lord Falkland pasa a llamarse Lord Baltton[16]). A Betsi, los

14. El desenlace de la obra francesa se produce de esta manera: Vilson contempla el Támesis al que va a arrojarse, al tiempo que Lord Falkland se pasea por el puente de Westminster consternado por la noticia que acaban de comunicarle: Fanni y su madre han muerto en un naufragio. Se siente culpable de estas muertes y decide también suicidarse. Se encuentra con Vilson, le detiene cuando éste está a punto de tirarse al río y le obliga a contarle la causa de sus males. El noble escocés decide legarle su fortuna. Fanni y los demás personajes llegan al puente en busca del comerciante, y Lord Falkland descubre entonces que Fanni y su madre no han muerto. Vilson podrá pagar sus deudas con el dinero de su suegro y el noble podrá por fin cumplir la palabra de matrimonio dada a Madame Sonbrige.

El desenlace de la obra española es, de hecho, el mismo, pero la manera de producirse es completamente diferente. Cuando Vilson confiesa la razón que le mueve a quitarse la vida al desconocido con quien se cruza en el puente, éste le reprende duramente; inmediatamente después se identifica como Lord Baltton de Escocia, y el fabricante le informa, emocionado, que Madama Sambrig y su hija, a las que creía muertas, están vivas y en su propia casa. Tiene lugar entonces un cambio de decorado. Volvemos a casa del comerciante. Todos creen ya muerto a Vilson, quien, ante la sorpresa general, aparece acompañado de Lord Baltton. Se produce entonces la clásica escena de reconocimiento entre el noble escocés y Madama Sambrig. Pero Valladares añade una escena más, de la que hablaremos más adelante.

15. *Op. cit.*, pp. 297-300.

16. Sobre el significativo cambio de nombre de este personaje, cf. Guinard: *op. cit.*, p. 299.

criados, los seis trabajadores de la fábrica y los alguaciles, añade Valladares un escribano que no aparece en el original.

El tema de la obra de Fenouillot de Falbaire y de sus versiones españolas es la descripción de la vida de un comerciante, los riesgos a los que está sometido su oficio y la recompensa final por sus desvelos, en una época en la que la política económica tanto de Francia como de España tendió a potenciar la actividad mercantil. Valladares mantiene inalterado ese tema central, pero dándole un matiz nuevo.

Le fabricant de Londres es una obra fundamentalmente laica, cuya lección podría resumirse en que la condición del comerciante está expuesta a muchos peligros y a los caprichos del azar, aunque siempre la honradez y la virtud lograrán su recompensa. La obra de Valladares es esencialmente religiosa en este aspecto: es una lección sobre la virtud cristiana de la resignación. Ante la adversidad, el cristiano debe resignarse y aceptar la voluntad de Dios, sin dejar por ello de confiar en Él y de esperar la feliz solución de sus problemas.

En consecuencia, Valladares hace que sus personajes reaccionen ante la ruina del comerciante de manera muy distinta a como lo hacen los personajes del drama francés. En un interesante diálogo entre Vilson y su esposa, Valladares añade al original, entre otras, estas frases de Fania:

> Los bienes,
> las riquezas de esta vida,
> sienten perderlas aquellas
> almas débiles que vician
> su noble ser, con tener
> por su ídolo a la codicia.
> Pero quien sabe que todo
> lo de este mundo es ceniza,
> tierra, polvo, humo, nada,
> al ver su hacienda perdida,
> se consuela con decir:
> Dios la dio y me la quita.
> Haz tú lo mismo, y verás
> cómo tu pena se alivia.
> (...)
> Dios,
> que cuida de las hormigas,
> dándolas para vivir
> aquello que necesitan,
> ¿no ha de cuidar de su imagen
> y semejanza? Bendita
> su misericordia sea,
> que nunca ahoga, aunque aflija. (III)

Isabela le da a su padre el collar que Fania le regaló para que pueda pagar con él a los obreros, diciendo:

> (Tomadlo;
> pero no lloréis, por Dios.
> Puede que otra vez seamos
> ricos); Dios, que da los bienes,
> tambien nos los quita quando
> quiere, y con su voluntad
> es preciso resignarnos. (II)[17]

Cuando Roberto comunica a su patrón la quiebra del banquero Sudmer, le da ánimo con estas palabras:

> Confiad en la Providencia,
> que a todo dará remedio,
> Señor. (I)

Igualmente señala Valladares que la generosidad de Isabela con los pobres (ha pedido un "realito" a Roberto para dárselo como limosna a un pobre), no es sólo humanitarismo, como podría pensarse del gesto de Juliette, sino una virtud y un deber cristiano que el Cielo se encargará de recompensar:

> El Cielo,
> dice mi papá, que da
> ciento por uno; y yo quiero
> sembrar mucho entre los pobres,
> que así se halla un fruto cierto. (I)

Dentro de este contexto moral y religioso debemos considerar otro detalle original de *El fabricante de paños:* el rechazo y condena tajantes del suicidio. Cuando, en el puente sobre el Támesis, Vilson anuncia a Lord Baltton su intención de quitarse la vida, éste —que a pesar de la desesperación por la que cree muerte segura de Fania y su madre, no ha pensado, como el Lord Falkland de la obra francesa, en suicidarse— le reprende duramente con un severo discurso contra el suicidio, recordándole las leyes divinas y las humanas. El texto es largo, pero merece ser citado:

> Amigo, yo he contemplado,
> mientras he estado suspenso,
> que no procedes como hombre,
> si no qual bruto; estás ciego

17. Las palabras entre paréntesis se encuentran en el original francés.

de la desesperación,
que quita el conocimiento.
Aun quando no nos prohibieran
las Leyes, y los preceptos
Divinos, ser homicidas,
(qué horror!) de nosotros mesmos,
la humanidad sola inspira
el amor con que debemos
nuestra vida conservar.
¿Y qué causa es la que advierto
en ti, para quebrantar
este Santo Mandamiento,
las Leyes, la humanidad,
y hacerte sordo a los tiernos
gritos que naturaleza
te da, tu error conociendo?
La pérdida de unos bienes.
Y discurres que son éstos
a ti superiores? ¡Ah!
¡Qué engaño tan manifiesto!
El oro es tierra. ¿Y el hombre?
El hombre no es nada menos
que imagen de su Criador;
puede gozarle sabiendo
servirle, ¡y por una cosa
tan despreciable, al Eterno
mal te abandonas! Tú tienes
muger virtuosa, hijos vellos,
y porque Dios te ha quitado
lo que te dio, quitas a ellos
un padre, un esposo, un dulce
asilo en su desconsuelo,
un apoyo en sus miserias,
y en sus males el remedio.
¡Hombre bárbaro, el que piensa
como tú! Qué, ¿estás creyendo
que la desesperación
es valor? Pues no: es efecto
de un alma débil, baxeza
del ánimo, y verdadero
carácter del que es cobarde. (IV)

El teatro sentimental es esencialmente maniqueo en la caracterización de sus personajes. Pretende transmitir el mensaje de que el hombre debe ser virtuoso (en el amplio mensaje que esta palabra tenía en el siglo XVIII),

porque sólo así logrará su felicidad, la de sus semejantes y la del conjunto de la sociedad. Por ello, el esquema básico al que recurre es la presentación de la virtud perseguida y finalmente siempre triunfante.El maniqueísmo de los caracteres se presenta entonces cono una necesidad intrínseca. Nada mejor, pues, que personajes buenos y personajes malos. Y para que la línea que los separa sea neta y la lección moral que transmite el drama no ofrezca lugar a equívocos, los autores no dudan en cargar las tintas para poner de relieve la excesiva bondad de unos y la extrema maldad de los otros.

Buen ejemplo de ello es la versión de Valladares. La división de caracteres existe, cierto es, en *Le fabricant* y se mantiene en el mismo grado en *El comerciante*. Pero don Antonio considera que un poco de exageración no vendría mal, siempre en aras de la mayor moralización del texto.

William es, en *Le fabricant*, amigo del comerciante y actúa como ministro en la ceremonia de su boda[18]. Al conocer la ruina de Vilson, desoye las peticiones de Fanni y su madre para que ayude al comerciante, y presenta una letra de cambio que espera cobrar inmediatamente, so pretexto de que el dinero no es suyo, sino que le fue confiado por otras personas. Fanni le paga con sus pendientes de diamantes y el *Ministre* se marcha recibiendo la crítica generalizada por su indigno comportamiento.

Todo queda ahí. Pero Valladares añade mucho más a la figura del falso amigo. Empieza por presentar a un Villianz (Vilian o Viliam, en otras páginas del texto) aparentemente más virtuoso que su homónimo francés: "Qué bella alma tiene!", dice de él Vilson (I), y Fania: "Él junta gruesas limosnas / sólo para mantenerlos (a los pobres)." (I). El ensalzamiento de su virtud aparente provoca un contraste más fuerte con su actuación indigna al negarse a ayudar a su amigo. Pero, por si los hechos no fueran suficientes por sí mismos, Valladares se cuida de añadir una serie de apartes en los que el hipócrita desvela su auténtico carácter. Selecciono algunos:

> Yo así engaño
> a los simples, y acreciento
> mi oro, porque él es mi encanto. (II)
>
> ¿Tres mil libras esterlinas
> ha perdido (¡estoy temblando!)
> en esta quiebra Vilson?
> Pues él se arruinó; ¡si acaso

18. De hecho, su nombre de pila sólo aparece en el "Dramatis Personae"; durante toda la obra, los demás personajes se refieren a él como *"Ministre"*. No hará falta aclarar que los personajes de la obra francesa profesan la religión protestante. El enlace de Vilson y Fanni se celebra en un *temple*, Juliette recibe la felicitiación del *Ministre* por haber aprendido un capítulo entero de la Biblia, y Henri es alentado a imitar a su hermana para llegar a ser un "petit Ministre". Todo ello permanece inalterado en *El comerciante*; pero en *El fabricante de paños* toda referencia al protestantismo ha desaparecido. Villianz es, en la versión de Valladares, el padrino de boda.

la letra que en mi poder
tengo contra él (golpe amargo)
no me pagará! ¡El canalla
de este modo ha asesinado
mi corazon! ¡Oh dinero
de mi alma! (II)

Ya estoy rabiando
por salir de aquí; pues casa
donde no hay que agarrar algo,
me apesta. (II)

La virtud siempre triunfa, y la maldad es castigada sistemáticamente en el género sentimental. Por ello, Valladares necesita añadir una escena final (a la que antes aludí) a una obra ya conclusa. En medio del regocijo general de la última escena, aparece Villianz reclamando una guinea que le falta para saldar la deuda de Vilson tras las venta de los pendientes de Fania. La suerte quiere que Villianz sea un antiguo conocido de Lord Baltton, quien ya le juzgó y condenó una vez por robar a los pobres. El hipócrita y malvado Villianz será condenado a prisión y la lección habrá quedado completa.

También las acotaciones del original aparecen considerablemente reducidas en *El fabricante*. El resultado es el mismo que en el caso de *El comerciante*: una obra de gestos menos patéticos apoyada en un texto ya de por sí bastante conmovedor. Valladares, por ejemplo, no ha sabido sacar partido a la presencia de los hijos del comerciante[19]. Los niños son siempre un estupendo recurso que acentúa el toque de sentimentalismo de muchas comedias del género[20]. Al reducir notablemente su papel, ha privado al espectador de escenas tan conmovedoras como la patética despedida de Vilson a sus hijos cuando decide suicidarse, o la amargura de Falkland al coger en brazos a Juliette y recordar a la hija que abandonó.

Queda aún por analizar la cuestión del título. Paul Guinard ha dado una clara explicación para la obra de Valladares, y nada mejor que remitirse a él:

> El original se titula simplemente *Le fabricant de Londres*. Valladares duplica este sintagma nominal con otro propuesto a modo de alternativa equivalente o explicación, extendiendo así los dos conceptos incluidos en el título francés; reproduce el de "fabricante", pero le parece necesario explicitarlo con el de "comerciante". La razón tal vez será que si en francés "fabricant"es unívoco, en el uso español de la época "fabricante"es ambiguo, ya que puede nombrar tanto al que

19. Por problemas de reparto, sugiere Guinard, *op. cit.*, p. 300.

20. Véase, por ejemplo, el importante papel que juegan en *Misantropía y arrepentimiento* o *Las víctimas del amor, Ana y Sindham.*

> "toma a su cuenta una fábrica, cuida de ella y mantiene a los oficiales necesarios para la obra" como a "los oficiales que los (lanas y paños) trabajan en la fábrica misma en que se hacen". Esta ambigüedad desaparece con la aclaración de "comerciante", que se aplica a un hombre dedicado a los negocios y dispone del capital necesario para ello. Se observará además que Valladares sustituye "de Londres" por "inglés" como para dar a su personaje un carácter representativo de la nación inglesa (con las connotaciones de lucrativa actividad que esto supone), acaso más explícito para el público que la mera referencia a una ciudad.[21]

En el caso de la versión anónima, la elección del término "comerciante" elimina la ambigüedad del "fabricante". De hecho, los trabajadores de la fábrica de Vilson, denominados siempre así, "trabajadores", son designados en la primera escena como "fabricantes", señal inequívoca de que son ellos quienes realizan los tejidos y el comerciante es sólo el dueño del negocio.

El teatro sentimental estuvo en los escenarios españoles durante más de medio siglo, y conoció etapas bien diferentes, desde los inicios, ligados estrechamente a la Ilustración, hasta la decadencia, marcada por la pérdida de una buena parte de su ideología y el aumento incontrolado de las dosis de sentimentalismo. Empezó siendo un género importado, y acabó hermanado con otras formas de comedia típicamente hispanas. En ese largo camino, las motivaciones de sus autores, la calidad de la producción y la actitud del público fueron muy diversas.

Por lo que se refiere a las obras traducidas del francés, todo ello queda bien ejemplificado con las dos versiones españolas aquí reseñadas. El anónimo autor de *El comerciante inglés* hizo lo que pretendía: una traducción fiel que sirviese (es una hipótesis, pero creo que bastante fundada) para difundir en España un género todavía no muy conocido. Y lo hizo con criterios estéticos estrictos que dieron como resultado una obra de calidad, equilibrada en la estructura y moderada en el tono.

Valladares, seis años más tarde, se propuso otra cosa: adaptar un texto extranjero de un género que ya empezaba a ser popular a los gustos dramáticos de un público educado en una tradición reñida con los proyectos reformadores. Por eso, retomó un texto ya traducido cuyo tema continuaba

---

21. *Op. cit.*, p. 249. Sobre la denominación de los trabajos manuales en la España de finales del XVIII, véase el interesante artículo del propio Guinard: "Remarques sur la dénomination des travailleurs manuels dans le *Discurso sobre el fomento de la industria popular* et le *Discurso sobre la educación popular de Campomanes*", París, *Ibérica*, IV, 1983, pp. 154-175.

Es interesante destacar que el registro de *El comerciante* en este campo semántico es mucho más reducido que el empleado por Fenouillot de Falbaire y Valladares. El primero utiliza los términos "fabricant", "négociant", "ouvriers", "atelier", "magasin", "boutique" y "manufacture". En *El fabricante de paños* aparecen "fabricante", "comerciante", "mercader", "oficiales", "telares", "tienda" y "almacén". Por fin, en *El comerciante inglés* encontramos "comerciante", "trabajadores" (una sola vez "fabricantes"), "oficina" y "tienda".

siendo de plena actualidad y que llevaba toda la carga ideológica que el género seguía encerrando en estos años. Pero lo hizo con criterios estéticos muy diferentes. Valladares de Sotomayor, refundidor de Lope, autor de comedias heroicas y de magia, de tragedias y de sainetes, es un hombre de teatro; conoce los gustos de los espectadores, y en función de ellos escribe. El octosílabo asonantado, la polimetría, las escenas de canto y baile, las acciones dobles, los seudo-graciosos, la complicación novelesca de la trama, la irregularidad de la estructura dramática, la escenografía y los decorados sorprendentes de su teatro sentimental son una concesión a ese público.

De ahí que Valladares se muestre siempre tan irrespetuoso con los originales que traduce, porque sus versiones no serán, como las primeras traducciones de piezas sentimentales francesas, espectáculo reservado a la minoría culta y con ideas reformadoras de los teatros de salón o de los Reales Sitios, sino teatro popular.

De ahí, en fin, que *El fabricante de paños* resulte una obra más española que *El comerciante inglés*, y no porque las libras esterlinas hayan sido sustituidas por reales o los personajes no sean protestantes sino católicos. La clave no está ahí. Es más española, sencillamente, porque se parece más al teatro que los espectadores madrileños veían en 1784 y porque ha incorporado elementos de ese teatro.

El comerciante inglés y *El fabricante de paños* representan dos etapas en la historia del teatro sentimental francés en España; muestran cómo ha pasado de ser traducido a ser adaptado. Este proceso va en detrimento de la calidad del producto, es cierto, pero explica el fenómeno de recepción de un género extranjero hasta su total integración en la dramaturgia de otro país.

LA PRENSA CATÓLICA CATALANA DE 1868 A 1900 (I)

Solange HIBBS-LISSORGUES
Universidad de Toulouse-Le Mirail

I.— Militancia de la prensa católica catalana durante el sexenio.

El entorno socio-cultural de la segunda mitad del Siglo XIX impulsó a la Iglesia Española a cuestionar la validez de sus medios tradicionales de control sobre las mentalidades. Siempre desde una postura defensiva y de añoranza de épocas pasadas en las que su control era omnipresente en la sociedad, la Iglesia afirma la necesidad de acudir a nuevos instrumentos que pudiesen contrarrestar la progresiva descritianización. Sin abandonar la oración y la predicación, la Iglesia propone nuevas estrategias para la defensa de la "verdad" frente al "error" y afirma que los católicos deben echar mano de las mismas armas que utiliza el enemigo: la prensa. Aunque considera que la prensa es la mayor plaga de la época, la Iglesia no deja de recalcar la apremiante necesidad de adaptarse a una nueva época y de fomentar el periodismo católico[1]. A partir de 1868, abundan sermones, pastorales, folletos que explican la importancia de la prensa católica para la defensa de los intereses religiosos:

> Aunque sabemos que la salvación de los pueblos debe venir con la palabra evangélica [...] tampoco desconocemos que allí donde no puede llegar la palabra del sacerdote, bien sea porque unos cierren los oídos para no escucharla rehuyéndose acudir al templo santo, o bien sea porque el frío de la indiferencia y de la incredulidad se vaya apoderando progresivamente de otros, es de todo punto necesario lo

1. León XIII recalcó en varias encíclicas la necesidad de fomentar el periodismo católico y de "contraponer escrito a escrito, a fin de que el mismo medio que tanto puede para la ruina se trueque en salvación y beneficio de los mortales". Encíclica del 15 de febrero de 1882 al Episcopado italiano.

> hagamos llegar por medio de la imprenta para que ésta trasmita en alas del vapor la verdad hasta el último rincón donde el error tiene sus guaridas[2].

La irrupción y el extraordinario crecimiento del impreso así como la aparición de comportamientos sociales nuevos con respecto a la lectura y a la información son temas de honda preocupación para la Iglesia española. En 1871, el eclesiástico integrista Sardá y Salvany, periodista y director de la *Revista Popular*, reconoce que se está produciendo una revolución en el campo de la comunicación social y que la situación privilegiada de la Iglesia que, hasta entonces, le había permitido controlar el acceso a la información, estaba amenazada:

> Pero el hecho público e innegable es que se lee, y se lee sin descanso. La prensa no cesa de dar a la voracidad de los pueblos, libro tras libro, hoja tras hoja, periódico tras periódico. La prensa es, pues, la reina del siglo[3].

Sin abandonar su visceral desconfianza con respecto a todo lo impreso, la Iglesia reacciona ante las nuevas realidades de la comunicación social y preconiza nuevos comportamientos, nuevas tácticas.

Cabe señalar que las estrategias elaboradas por la Iglesia en materia de comunicación social no se desarrollan de manera lineal en el tiempo. De 1868 a 1875, se trata ante todo de un comportamiento defensivo que desemboca en una verdadera táctica militante. Surgen en aquel momento los primeros conatos de organización de la prensa católica que cuenta con el respaldo activo de numerosas asociaciones de católicos.

En aquel período, a pesar de la incipiente ruptura entre las publicaciones tradiconalistas y otras publicaciones católicas que rechazan el hermetismo doctrinal y el apasionamiento político de carlistas e integristas, la prensa católica catalana se integra en un frente bastante homogéneo cuya tónica dominante es la defensa de los intereses religiosos frente al peligro que supone para la Iglesia la revolución de 1868.

La mayoría de las publicaciones que estudiamos ostenta la bandera de un periodismo combativo y militante. Revista católicas no políticas como la revista catalana *Ecos del Amor a María*, no vacilan en animar a los católicos a que se organicen para la defensa de una Iglesia en peligro:

> Si en todos tiempos gravita sobre nosotros un deber indeclinable de luchar a diestra y a siniestra contra los enemigos de Dios y de las

2. Pedro de la Torre y del Pozo, *O el catolicismo o nada, o sea examen de todas las religiones hoy dominantes ante el tribunal de la razón*, Barcelona, Imprenta de Magriña y Subirana, 1869, p. 5

3. Félix Sardá y Salvany, *Manual del Apostolado de la Prensa*, Tipografía Católica, 1873.

> almas, hoy, que una guerra contínua e hipócrita [...] forcejea por arrancar a la Iglesia sus venerandos blasones y a los fieles sus más puras creencias, no podemos dejar de lanzarnos con toda fe y con toda confianza a este combate digno, que bendeciría al Señor[4].

La defensa de la "verdad" frente a los embates del "error" constituye la misión primordial de la prensa católica en aquel momento. Algunas publicaciones como la *Revista Popular* afirman que la prensa es un campo de batalla en el que se enfrentan "los soldados de Cristo" y los enemigos de la Iglesia[5].

Después de 1875, surgen en el campo de la prensa católica catalana, publicaciones que , como *La Veu de Montserrat*, *El Criterio Católico* o *La Academia Calasancia*, rechazan el periodismo meramente político o polémico y que pretenden definir, desde una vertiente más positiva y abierta a su época, la organización y el cometido del periodismo católico[6]. Varios factores explican esta evolución dentro del campo de la publicística católica. Es de señalar primero el papel del Papa León XIII, que promovió y alentó todas las iniciativas que pudiesen propiciar el desarrollo de un auténtico periodismo católico. Por otra parte, el antagonismo incipiente provocado en la prensa católica catalana por el primer conflicto entre el diario carlista *La Convicción* y una publicación católica mucho más moderada políticamente y atenta a los cambios de la sociedad española, *El Diario de Barcelona,* se exacerbó después de 1875[7]. Durante la Restauración y hasta finales de XIX, la desunión de los católicos y las enconadas luchas entre publicaciones tradicionalistas y las demás publicaciones católicas entorpecieron la eficacia del periodismo católico e imposibilitaron cualquier planteamiento de organización local o nacional. A este respecto es significativo notar que la primera Asamblea de la Buena Prensa, que se celebró en Sevilla en 1904, dedicó gran parte de sus sesiones a evidenciar las carencias y torpezas del periodismo católico español de finales de siglo.

---

4. "Al Excelentísimo Obispo de Barcelona", *Ecos del Amor a María*, 1868. Esta revista, que tiene una publicación quincenal y cuyo director es el eclesiástico S. Martí y Cantó, empezó a publicarse en 1867 y duró hasta 1886.

5. Esta revista, que empieza a publicarse en Barcelona en el año 1871, representa el sector integrista más combativo en aquel momento. Su director, el eclesiástico Félix Sardá y Salvany, recalca repetidas veces la misión de "guerra", de cruzada que tiene el periodismo católico: "Nuestra táctica debe ser la de un gran ejército disperso en guerrillas", *Boletín Oficial del Apostolado de la Prensa*, enero 1872.

6. *La Academia Calasancia* empieza a publicarse en Barcelona en el año 1891. Colaboran en ella eclesiásticos católicos moderados como Eduardo Llamas, que fundó *El Criterio* Católico en 1884. *La Veu de Montserrat*, que surge en 1881, es dirigida por el eclesiástico Jaume Collell y es el portavoz de la llamada Escuela de Vich.

7. En 1871, *La Convicción* entabla una polémica doctrinal sobre el significado dogmático del *Syllabus* y acusa al *Diario de Barcelona* de ser católico-liberal, ya que no publica una adhesión solemne y pública al *Syllabus* en primera página.

Pero pese a que, a finales del siglo XIX, la Iglesia no haya sido capaz de superar el desfase entre las exigencias de la comunicación social y sus propias estrategias o tácticas, no se pueden infravalorar los intentos de adaptación a una nueva época y los conatos de organización de un periodismo católico.

La prensa militante catalana de 1868 a 1875

El comportamiento defensivo de la Iglesia en un primer momento y la movilización que acarrea, explican en parte, el florecimiento de las publicaciones católicas de 1868 a 1874, especialmente en Cataluña. En Barcelona, de 1868 a 1875, aparecen más de 15 nuevas publicaciones carlistas y simpatizantes del carlismo.

A pesar del carácter efímero de algunas de estas publicaciones que, como en el caso de *Lo Crit de la Patria* sólo publican algunos números, este extraordinario incremento de la prensa católica refleja la voluntad de la Iglesia de no quedarse al margen del profundo cambio provocado por la revolución de 1868.

Presentamos a continuación la lista de los periódicos y revistas carlistas, integristas y otras publicaciones católicas que aparecen de 1868 hasta 1875 en Barcelona.

Publicaciones carlistas

Bien del País (El)	1868
Bien de España (El)	1869
Bolas de la Setmana	1870
Convicción (La)	1870
Crit de la Patria (Lo)	1871
Cucurulla Roja (La)	1874
Don Juan Tenorio	1871
Estandarte Católico (El)	1871
Hermitaño (El)	1871
Honor Catalán (El)	1871
Lealtad (La)	1871
Macabeos (Los)	1868
Margarita (La)	1870
Nuevo Pelayo (El)	1872
Revista Católica (La)	1868
Sacristán (El)	1870

Publicaciones integristas

Almanaque de los Amigos del Papa	1872
Ecos del Vaticano	1874
Revista Popular	1871

Otras publicaciones católicas

Almanaque de los devotos de Santa Teresa	1874
Amigo de las Almas del Papa (El)	1868
Boletín del Apostolado de la Prensa	1871
Zuavo del Papa	1872
Rosario (El)	1871
Revista Franciscana (La)	1873
Revista de las Misiones Católicas	1872
Santa Teresa de Jesús	1872
Santos Angeles (Los)	1873
Voz de España (La)	1869

Es de notar también la diversidad de la prensa de aquel período. Predominan las publicaciones carlistas pero también aparecen publicaciones marcadamente integristas com la *Revista Popular* y el *Almanaque de los Amigos del Papa*, ambas dirigidas por Félix Sardá y Salvany. También aparecen publicaciones satíricas o humorísticas. Esta prensa satírica, de tinte integrista que conoce un formidable desarrollo en Cataluña a partir de 1882, aparece como una respuesta a las publicaciones satíricas liberales del momento, entre otras, *La Campana de Gracia* y *La Flaca*[8].

Otra característica de la prensa católica catalana del sexenio es la colaboración cada vez más activa de los laicos y de las asociaciones católicas que intentan, por todos los medios posibles organizar y difundir las "buenas lecturas". Inspirándose en los esfuerzos acometidos por varias asociaciones francesas como la Société Saint Vicent de Paul, las asociaciones católicas españolas se convierten en nuevos circuitos de distribución de obras y publicaciones ortodoxas[9].

8. *La Campana de Gracia* empieza a publicarse en Barcelona en mayo de 1870, *La Flaca* en 1879. En cuanto a la prensa católica satírica cabe reseñar *Lo Crit de la Patria* en 1871, *La Cucurrulla Roja* en 1874, cuyo tono virulento y acerbo constituye uno de los primeros ejemplos de la prensa católica humorística y satírica que florece a partir de 1880. Citemos *Lo Burinot*, 1880, *La Vespa*, 1882, *L'Avi Vell*, 1882, *Lo Bon Cristiá*, 1883, *Lo Fuet*, 1883, *Lo Mestre Titas*, 1888, *L'Espurna*, 1888 y *La Llagosta*, 1888.

En su estudio de la prensa carlista de 1868 a 1876, Vicente Garmendia cita periódicos carlistas humorísticos de Madrid que se publican en el sexenio, como *La Gorda* o *El Papelito*. "Notas para un estudio de la prensa carlista, 1868-1876", en *Prensa y Sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

9. La Société Saint Vincent de Paul publica, a partir de 1851, revistas y periódicos católicos como *Les Petites Lectures*, almanaques y obras edificantes.

La completa libertad de prensa que trajo consigo la revolución permitió a los católicos tomar una serie de iniciativas en materia de prensa que fueron apoyadas tanto por la jerarquía católica como por las distintas asociaciones católicas que se organizaron a partir de 1869.

El auge y la militancia de la prensa católica catalana patentes desde 1868 pueden explicarse en parte por el papel desempeñado por distintas asociaciones como La Asociación de Católicos, La Juventud Católica o la Pía Unión de San Miguel Arcángel[10].

El mismo Sardá y Salvany afirma la necesidad de asociar todos los católicos a un esfuerzo común, por medio de apostolados u otras estructuras colectivas, y, en 1871, para justificar el Apostolado de la Prensa, escribe que es necesario:

> Dar unidad a estos esfuerzos, darles pensamiento común, movimiento unánime, sin perjuicio de la necesaria libertad de acción en cada grupo[11].

Como ya apuntamos, conviene matizar cuál será la línea evolutiva de la prensa católica catalana de 1868 a 1900. En un primer período, de 1868 a 1875, la gran mayoría de las publicaciones catalanas reflejan, pese a opciones políticas distintas, la postura defensiva de la Iglesia. Frente al nuevo poder civil establecido, el conjunto de la prensa de aquel período puede caracterizarse por un lenguaje eminentemente combativo y por su finalidad de proselitismo. Esta relativa homogeneidad no debe, sin embargo, ocultar la pugna ya existente entre algunos diarios más moderados como el *Diario de Barcelona* y otras publicaciones cuya militancia apunta hacia posturas meramente defensivas[12]. Pero una característica común de la prensa católica de 1868 a 1875 es su preocupación, reiteradamente expresada, por definir y organizar un periodismo católico capaz de competir con la prensa liberal. La mayoría de las publicaciones católicas del sexenio dedican un sinfín de

10. La junta directiva de la Asociación de Católicos se organizó en diciembre de 1868, en Madrid, bajo la tutela del Marqués de Viluma. En 1869, Barcelona cuenta también con la misma asociación. En cuanto a La Juventud Católica, se estableció en Barcelona en 1870 y se extendió en seguida a varias provincias catalanas. En 1878, existían academias de La Juventud Católica en Gerona, Solsona, Manresa, Sabadell, Berga y Manlleu. Es de notar que el presidente de la academia de Barcelona, José de Palau y Huguet, era director de la conocida revista integrista *Dogma y Razón*, que empezó a publicarse en 1887. En La Asociación de Católicos de Barcelona desempeña un papel importante el periodista integrista José Coll y Vehí, colaborador del *Correo Catalán*.

11. Sardá y Salvany, *Boletín oficial del apostolado de la prensa*, Barcelona, Tipografía Católica, enero de 1872.

12. El *Diario de Barcelona*, dirigido en aquel período por Juan Mañé y Flaquer, católico conservador, moderado en sus posturas, que se enfrenta, después de 1875, con la prensa carlista e integrista. Este enfrentamiento es particularmente violento en 1881 cuando Mañé y Flaquer elogia, aunque prudentemente, la Unión Católica de Pidal.

artículos a la definición de un periodismo auténticamente católico, capaz de regirse por sus propias reglas y de enfrentarse con la pujante empresa de la prensa liberal[13].

Este planteamiento de una militancia combativa por parte de la Iglesia, que tiene que expresarse principalmente en la prensa, es uno de los temas claves del momento. Muy pocas son las revistas que no dedican un espacio preferente al tema de la prensa católica como nueva arma de combate. Revistas católicas moderadas como *La Familia Cristiana* o la *Ciencia Católica*, que pretenden ser meramente predicativas o informativas, intentan definir la misión de la prensa católica e insisten sobre la necesidad de nuevas modalidades de acción por parte de los católicos[14]. La revista *Ecos de Amor a María* llama los católicos a un "combate", a una "cruzada"[15].

En el *Manual del Apostolado de la Prensa*, en 1873, Sardá y Salvany afirma que la imprenta:

> Es el principal campo de batalla de hoy, acudamos a él todos los buenos.

Indudablemente, dentro de la publicística católica catalana, las publicaciones que más talante defensivo ostentaron fueron las carlistas e integristas. Publicaciones como el periódico *La Convicción* dirigido por el carlista Luis María de Llauder y la *Revista Popular*, cuyo director iba a ser uno de los jefes de fila del integrismo catalán, no se limitaban a ser meros divulgadores de noticias políticas. Llegaron a ser verdaderas tribunas desde las cuales personalidades católicas relevantes de la época pretendieron organizar un periodismo combativo. En el contexto defensivo del sexenio, también quisieron organizar activamente las masas católicas y sus directores

---

13. Numerosos laicos católicos, y eclesiásticos dedican opúsculos, sermones o artículos en la prensa a esta cuestión. En Barcelona, los eclesiásticos más activos son Idelfonso Gatell, Eduardo Vilarrasa y Félix Sardá y Salvany. También cabe subrayar el papel de la jerarquía católica. El Obispo Pantaleón Montserrat apoya la creación del Apostolado de la Prensa en 1871. En otro artículo tendremos ocasión de analizar el papel de eclesiásticos catalanes tan conocidos como Eduardo Llanas, director de *El Criterio Católico* desde 1884, de Jaume Collell y de Torras y Bages. Estas iniciativas se extienden hasta finales del siglo XIX. En 1876, el Arzobispo de Barcelona funda la *Revista Cristiana*.

14. *La Familia Cristiana* que empieza a publicarse en 1876, anuncia que está decidida a "combatir, pues, la negación de creencias que embrutece al hombre; [...] aquélla es la misión que ha de desempeñar la prensa religiosa y que a aquel objetivo responde la misión que se han impuesto los redactores de *La Familia Cristiana*".

Es interesante notar que, incluso revistas católicas como la *Ciencia Católica*, de publicación más tardía, que se pretenden alejadas de todo compromiso político y que quieren ser informativas, dedican mucho espacio al papel militante de la prensa católica. Esta revista mensual publicada bajo los auspicios del Obispo José María de Urquinaona salió a la luz en diciembre de 1881.

15. Esta revista quincenal es dirigida por el eclesiástico Martí y Cantó que colaboró, a partir de 1890, en el *Boletín de la Obra de Buenas Lecturas*.

aparecían como jefes espirituales y morales[16]. Prueba de ello es el papel desempeñado por la *Revista Popular* en la organización de las primeras grandes peregrinaciones católicas a partir de 1876. Desde los primeros números, esta misma revista incita sus lectores a "manifestarse" a favor de Pío IX enviando limosnas para el "Papa pobre"[17].

Con la publicación de estos periódicos y revistas, como más tarde con *La Hormiga de Oro* en 1884 y la revista integrista *Dogma y Razón* en 1887, surge un debate que habrá de durar hasta finales del siglo, sobre los nuevos cometidos de la prensa católica.

A partir de 1870, dos publicaciones católicas catalanas promueven una verdadera campaña de movilización de los católicos. *La Convicción,* que tiene dos ediciones diarias, publica numerosos artículos del carlista Luis María de Llauder dedicados a las circunstancias políticas del momento[18].

Pero, es sobre todo la *Revista Popular* la que mejor refleja las preocupaciones de los católicos y de la Iglesia por organizar un periodismo militante[19].

Esta revista semanal, que declara querer estar al alcance de todos y se preocupa por tener una forma más amena y atractiva, dedica muchos editoriales a caracterizar la buena y la mala prensa[20]. Su director, el eclesiástico integrista Sardá y Salvany, personalidad católica relevante dentro de la historia religiosa catalana del siglo XIX, promueve otras publicaciones ca-

16. En su trabajo *La cuestión religiosa en la Restauración*, Santander, Soc. Menéndez Pelayo, 1984, Marta Campomar Fornieles subraya, al analizar el periódico católico de Nocedal, *El Siglo Futuro*, las características de la prensa católica del siglo XIX y recalca la contribución de la mayor parte de las publicaciones católicas, y especialmente tradicionalistas, a la organización religiosa y política de las masas católicas.

17. A partir de su publicación, la *Revista Popular* constituye una verdadera plataforma desde la que se organizan las principales manifestaciones religiosas para movilizar a los católicos: misas colectivas, peregrinaciones, celebración de varios centenarios. Esta publicación permitirá al integrismo, que no está representado por ningún partido, disponer desde 1875 hasta 1888 de un formidable instrumento de presión político e ideológico.

18. *La Convicción* sólo se publicó hasta el año 1873 y fue sustituido por el *Correo Catalán*. *La Convicción* incluye una "crónica local", una "crónica religiosa", un "correo nacional", un "correo extranjero" y, en la edición de la tarde, una "sección política" a cargo de Llauder. Cabe subrayar la gran vitalidad de la prensa carlista en Barcelona, donde se publican el *Correo Catalán*, 1876, y a partir de 1884 *La Hormiga de Oro*, también dirigida por Llauder. En 1880-1881 el *Correo Catalán* era el periódico católico barcelonés que más importante tirada tenía después del *Diario de Barcelona*. Los derechos de timbre eran de 1534, 49 pesetas. Citado por Pere Voltes i Bou en *Barcelona y la seva premsa al segle XIX*, Barcelona, Asociación de la Prensa, 1977.

19. En una serie de artículos publicados bajo el título "Los malos periódicos" y "El peor de nuestros males" desde el año 1871, Sardá y Salvany define la nueva prensa católica.

20. En el año 1872, la *Revista Popular* alcanzaba una tirada de 30.000 ejemplares. Esta revista, que llegó a publicarse hasta 1928, contaba con la colaboración de personalidades católicas importantes: el jesuitas Celestí Matas, amigo íntimo de Salvany, autor de las cartas : "Al obrero católico"; Milá i Fontanals, que firmaba las "parábolas de Krummacher". Antes de lanzar esta revista en 1871, Sardá y

tólicas como el *Almanaque de los Amigos del Papa* y *Los Ecos del Vaticano*[21].

Desde los primeros días, la *Revista Popular* se dedica a proponer un verdadero plan de campaña contra la mala prensa, "ese enemigo doméstico, silencioso autor de la mayor parte de los desastres morales que lamentamos en la patria y en la familia"[22].

Ateniéndose a la línea defensiva de la mayor parte de las publicaciones católicas que surgen en el sexenio, la *Revista Popular* anima a todos los fieles a que ostenten un comportamiento combativo.

Para justificar la nueva estrategia defensiva de la Iglesia, Salvany explica que la religión y las circunstancias políticas son indisociables y compara España con un nuevo campo de batalla en el que "venimos a lidiar y en el que somos intolerantes como la verdad, intransigentes como el deber"[23].

En el primer número de esta revista, Sardá y Salvany define su contenido con el lema: "nada, ni un pensamiento para la política". No se trata para la revista de identificarse con partido político alguno. Pero si la política se mete con la religión y amenaza sus cimientos, entonces:

> Defenderemos nuestro puesto hasta donde sea posible a nuestras fuerzas la defensa; sostendremos con brío el ataque; procuraremos rechazar de nuestro terreno los enemigos[24].

Para este eclesiástico, el nuevo contexto político del sexenio recuerda épocas pasadas en la historia de la Iglesia en las que eran necesarias verdaderas cruzadas religiosas. En otros artículos, Salvany defiende lo que llama "el derecho a la insurrección". No se trata de incitar a los católicos a tomar las armas pero deben ser tan inflexibles como los primeros católicos, como el Apóstol San Pedro que no vaciló en rebelarse contra las autoridades civiles romanas[25].

Salvany había publicado, a partir de 1869, una serie de opúsculos, *Propaganda Católica*, en los que colaboraron los mismos que vuelven a encontrarse más tarde en la *Revista Popular*. Sardá y Salvany colaboró al principio de su publicación, de manera anónima en el *Correo Catalán*. Empezó a publicar, por partes, *El liberalismo es pecado* en 1884, en *La Hormiga de Oro*.

21. *El Almanaque de los Amigos del Papa*, publicado en 1872 hasta 1928, reivindica su finalidad de propaganda político-religiosa y refleja la devoción y la adhesión del sector tradicionalista a Pío IX: "Más que un almanaque es éste un libro de propaganda y de lucha destinado a popularizar y fomentar en la familia española el amor a nuestro inmortal Pontífice".

22. "Los malos periódicos", *Revista Popular*, 25 marzo 1871.

23. "La política y la religión", *Revista Popular*, 1 de enero 1871.

24. "La política y la religión", *Revista Popular*, 1 de enero 1871.

25. "La cuestión no es aquí de cañones ni de fusiles, que no los conocieron los Apóstoles y la Revista no se ocupa de eso. Pero en el terreno de la defensa y del ataque morales, en el terreno de la lucha pacífica que es la nuestra, la fiesta de hoy bien claro nos muestra nuestros deberes".
"Recuerdos oportunos", *Revista Popular*, 18 mayo 1872.

A pesar del tono prudente de Sardá y Salvany en los primeros años de publicación de la revista, ya trasluce la ideología integrista de su director, la cual perdurará hasta 1896. Este lenguaje de guerra, combativo e inflexible, se encuentra en la mayoría de las publicaciones católicas de Barcelona hasta 1875. Ello se explica, como ya dijimos, por la postura defensiva de la Iglesia en el período revolucionario pero también por el fuerte arraigo en Cataluña del carlismo y del integrismo.

Un ejemplo significativo del carácter radical y militante de algunas publicaciones es el caso de la revista *Lo Crit de la Patria,* que empieza a publicarse en 1871. Esta revista, que se adhirió al principio al carlismo, evoluciona a lo largo de los años hasta posturas claramente integristas y proclama, desde el inicio de su publicación, su compromiso de revista militante[26].

Sin embargo, el carácter defensivo e ideológicamente militante de estas publicaciones no debe ocultar sus aspecto más originales en el campo de la prensa. Nos referimos a la voluntad de publicaciones como la *Revista Popular* por adaptarse a las nuevas exigencias en materia de periodismo. Con una sección de variedades, una sección bibliográfica exhaustiva y la publicación de novelas edificantes, la *Revista Popular* intenta amenizar sus artículos y captar un nuevo público[27]. La *Revista Popular* publica artículos de fondo sobre temas candentes bajo la forma de diálogos que le confieren un carácter más ameno y familiar; en el prospecto, Sardá y Salvany insiste sobre la finalidad de la revista que es captar un público más amplio, menos "culto". Este esfuerzo por captar nuevos públicos y competir con la prensa liberal es patente en publicaciones católicas ulteriores. Citemos el caso evidente de *La Hormiga de Oro,* que incluye una sección de variedades y de literatura y que pretende ser "una Ilustración como las demás"[28].

Otro aspecto nuevo es el esfuerzo por incluir en estas publicaciones grabados que puedan atraer al lector y amenizar el carácter serio o doctrinal. Esto es particularmente patente en *La Hormiga de Oro,* que presenta grabados variados y de calidad muy cuidada[29].

---

26. "Nuestro carácter especial es la franqueza, y con esta misma franqueza diremos a todos los que quieren escucharnos: fuera trampas, fuera liberalismo, fuera partidos, fuera mentiras y fuera palabras". *Lo Crit de la Patria*, 25 noviembre 1871.

Esta revista publicada en catalán sólo publica un número en 1871. Reanuda su publicación en 1883, año en el que ostenta sus simpatías por Cándido Nocedal y, en 1888 se adhiere al integrismo.

27. La *Revista Popular* publica lo que llama "literatura amena y edificante". Se trata de traducciones de Mathilde de Bourbon, cuyas novelas rosas y católicas se estilan mucho en España en la prensa católica, traducciones de Paul Féval, Veuillot y trozos de obras conocidas de Polo y Peyrolón, del padre Franco, etc...

28. "Reconociendo la necesidad de hacer frente a la influencia dañina que ejercen en el seno de las familias y de la juventud la multitud de periódicos e ilustraciones racionalistas, de moral relajada y fomentadoras del materialismo y descreimiento modernos [...] fundamos esta Revista ilustrada".

"Saludos", *La Hormiga de Oro*, enero 1893.

29. Dedicamos un estudio a *La Hormiga de Oro* en "La presse traditionaliste face à la littérature. *La Hormiga de Oro*", en *Typologie de la Presse Hispanique*, Rennes, Universidad, 1984.

A pesar de las preocupaciones reflejadas en esta prensa catalana por captar nuevos públicos, por competir con grandes editoriales liberales, la mayoría de los periódicos y de las revistas católicos que se publican entonces se limitan muchas veces a ser una prolongación del magisterio eclesiástico. Más que un órgano de información, la prensa católica se ajusta muchas veces a lo que podríamos llamar un periodismo doctrinal. Por otra parte, la confusión entre política y religión que caracteriza la mayoría de la publicaciones tradicionalistas no permite a la prensa católica organizarse de manera duradera.

A partir de 1875, este periodismo combativo y polémico desemboca en un antagonismo ideológico, exacerbado por actitudes políticas. En el panorama de la prensa católica catalana de fines del siglo, se destaca la lucha enconada entre muchas publicaciones católicas, que esteriliza y neutraliza la defensa de los intereses religiosos e impide que se organice la prensa católica a escala nacional[30].

La nueva concepción de la prensa católica que se va forjando en la segunda mitad del siglo XIX desemboca también en varias iniciativas católicas para organizar asociaciones de defensa y de propaganda de la buena prensa.

Asociaciones de defensa y propaganda

En Barcelona, uno de los primeros esfuerzos para llevar a cabo una organización local y nacional de la prensa católica se plasma en la creación en 1871 de una asociación llamada el Apostolado de la Prensa. Promovida por el Obispo de Barcelona, Pantaleón Montserrat, esta asociación cuenta con la colaboración de personalidades católicas destacadas. Es de mencionar la activa colaboración de Sardá y Salvany, miembro de la junta general pero también uno de los periodistas que más intervino en la elaboración de los estatutos del Apostolado y en el boletín de la asociación. También conviene señalar la presencia de Salvador Casañas, Obispo de Urgel, de Idelfonso Gatell, que fue también activo colaborador de la Obra de Buenas Lecturas, de la que hablaremos más tarde.

Como en muchas asociaciones católicas posteriores, la jerarquía católica desempeña un papel importante pero, y es un hecho nuevo, la participación de laicos católicos es cada vez más significativa.

30. José Manuel de Bernardo Ares, en su análisis de la prensa católica valenciana en la última década del siglo XIX, pone de relieve el carácter marcadamente político de muchas publicaciones católicas y sus repercusiones en la prensa católica en general. Se refiere a ello en el capítulo primero de su estudio *Ideologías y opciones políticas a través de la prensa a finales del siglo XIX*, Córdoba, Imprenta Provincial, 1981.

Las sociedades de buenas obras, de buenas lecturas, los círculos católicos forman una red que tiene por finalidad fomentar las iniciativas colectivas por parte de los católicos. Estas primeras experiencias de asociacionismo católico se inspiran en los esfuerzos acometidos en el mismo período en otros países europeos.

En Francia numerosas experiencias se llevan a cabo desde 1870. En enero de 1870, algunos eclesiásticos franceses como el padre Alzon quieren crear una asociación que agruparía a católicos de otros países para fomentar una especie de Liga católica internacional[31].

En 1871, en España, el Apostolado de la Prensa recomienda lo mismo. Las libertades de expresión y de asociación que trajo consigo la revolución de 1868 permitieron que se realizasen los primeros movimientos católicos asociativos importantes. Reprimida en otros sectores, la Iglesia española se aprovecha de estos nuevos derechos y como afirma el mismo Sardá y Salvany:

> Los católicos hemos de asociarnos en todo para todo. ¿Qué es en suma la Iglesia sino una vastísima asociación que cobija y da vida a una porción de asociaciones?[32]

El primer número del *Boletín Oficial del Apostolado de la Prensa* define el nuevo cometido de la prensa católica en un contexto de militancia religiosa. Sardá y Salvany recurre a imágenes relacionadas con la estrategia de guerra para caracterizar una organización que debe competir con la prensa revolucionaria: "nuestra táctica debe ser la de un gran ejército disperso en guerrillas"[33].

El obispo de Barcelona, al presentar el proyecto de este apostolado, insiste sobre la necesidad perentoria para la Iglesia de acudir a nuevos medios de control de las ideas y de las conciencias:

> El Señor ha querido que se ejerza una especie de Apostolado por la propaganda de buenos libros, ya que el de la predicación se mira con tanta indiferencia por los que, en el hecho de saber leer, creen que no necesitan oír sermones[34].

Por primera vez en la prensa católica del siglo XIX, los mismos católicos lamentan la falta de vitalidad y organización del periodismo católico y

---

31. Esta liga sería "Una asociación de oraciones, de limosnas, de acciones, de escuelas pías, de misiones y de difusión de la fe". Citado por Pierre Pierrard en su obra *L'Eglise et les ouvriers en France, 1840-1940*, Paris, Hachette, 1984, p. 289.

32. Sardá y Salvany, "¿Qué exigen las circunstancias?", *Revista Popular*, 14 junio 1873.

33. Sardá y Salvany, *Boletín Oficial del Apostolado de la Prensa*, enero de 1872, p. 2.

34. Carta del Excelentísimo Pantaleón Montserrat a Primitivo Sanmartí, *Boletín Oficial del Apostolado de la Prensa*, nº 1, enero de 1872, p. 2.

se esfuerzan por adaptarlo a las nuevas exigencias de comunicación social[35].

Desde sus inicios, esta asociación se presenta bajo la forma de una federación de centros de difusión de buenas lecturas y, sobre todo, de propaganda. Esta propagación de las "buenas lecturas" debe hacerse por todos los medios posibles: creación de bibliotecas, distribución de hojas sueltas, impresos y opúsculos en todas las parroquias[36].

En cada diócesis, una junta diocesana dirige las actividades del apostolado y cada parroquia también cuenta con una junta parroquial. Estas juntas, generalmente dirigidas por eclesiásticos, colaboraban con otras asociaciones católicas como, por ejemplo, en Barcelona, con la *Juventud Católica* creada en 1871. En 1871, Barcelona contaba con 13 juntas diocesanas; en algunas de ellas participaban personalidades católicas conocidas por sus posturas radicales e intransigentes como Salvador Casañas, o el eclesiástico Primitivo Sanmartí.

Por otra parte, el *Apostolado de la Prensa* permitió crear una verdadera red de enlace entre editoriales y librerías católicas y las distintas juntas diocesanas y parroquiales[37].

Así pues, editores católicos como Olamendi en Madrid o Subirana en Barcelona distribuyen obras de la Biblioteca Popular a las bibliotecas de las diócesis y parroquias que pertenecen al Apostolado de la Prensa. Los vínculos entre editores y librerías católicas con la jerarquía católica y el clero son estrechos; son vínculos a la vez financieros, comerciales e ideológicos[38].

---

35. Sánchez Isidro, en su estudio "La Iglesia española y el desarrollo de la Buena prensa", alude al desarrollo de la prensa católica española en el siglo XIX y menciona los primeros esfuerzos que se hicieron desde 1836 para fomentar el periodismo católico. Creemos, sin embargo, que habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que cuajen de manera duradera los primeros intentos de organización local y nacional de la prensa católica. En la primera mitad del siglo, varios católicos habían denunciado las carencias de la prensa católica, Donoso Cortés, en una carta dirigida al Conde de Montalambert el 26 de mayo 1849 decía: "En cuanto a la manera de combatir, no encuentro más que una pueda dar provechosos resultados: el combate por medio de la prensa periódica".

36. "Por medio de esta organización, que la junta diocesana de Tortosa ha llamado muy bien federativa, podemos tender sobre el suelo de la patria una verdadera red de propaganda que la cubra toda". *Boletín Oficial del Apostolado de la Prensa*, p. 2.

37. "La Biblioteca parroquial debe ser una sucursal de todas las librerías religiosas de España, el conducto por donde vayan a parar a manos del pueblo desde la más oscura novena o devocionario que pide una mujer, hasta la obra de alta polémica que solicite el letrado", *ibíd.*, p. 5.

38. Este aspecto de la comunicación impresa ha sido analizado por Jean-Francois Botrel en su estudio: "L'Eglise et la communication imprimée: doctrine et pratiques", *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

Conviene mencionar la existencia en Barcelona de una Biblioteca Popular, también promovida por Pantaleón Montserrat en los años 1869-1870 y que colabora con la *Tipografía Católica*, calle del Pino, 5. Esta biblioteca, mencionada en el *Manual del Apostolado de la Prensa*, distribuye "dos o tres libros cada mes sólo por cuatro pesetas al año en España".

Esta verdadera militancia religiosa en materia de prensa y de las buenas lecturas se inspira en la obra de buenas lecturas o *Oeuvre des Bons Livres,* fundada en Cambrai en 1820, y cuya meta era crear bibliotecas católicas, o depósitos de "buenos libros" que se prestaban gratuitamente a los fieles[39].

Por otra parte, en 1873, en el momento que Sardá y Salvany redacta el *Manual del Apostolado de la Prensa*, él estaba al corriente de las iniciativas francesas en materia de prensa católica y conocía *La Maison de la Bonne Presse* fundada en París en aquella época por los padres agustinos[40].

En esta asociación francesa, existía un grupo de eclesiásticos, verdaderos militantes de la buena prensa, como los canónigos Janvier y Gerbier y los abates Poulin y Thellier de Poncheville, que fomentaron varios apostolados de la buena prensa en Francia. También cabe mencionar la organización parroquial del abate Wallez, que tenía por finalidad evangelizar a las familias cristianas mediante la prensa. Todas estas obras o apostolados proponían a los fieles un comportamiento nuevo, más combativo y adaptado a su época, y el éxito de estas experiencias en el campo del periodismo católico constituyó indudablemente un modelo para los católicos españoles[41].

El Apostolado de la Prensa dispone de otros medios para difundir la buena prensa y las sanas lecturas. Se convocan certámenes literarios organizados por la junta diocesana de Barcelona y en los que pueden participar todos los fieles. Estos certámenes convocados cada semestre proponen en su convocatoria temas como "La religión católica, única verdadera", "La Internacional y la Iglesia" o "Los enemigos del alma", que deben permitir a escritores católicos competir con obras "de dudosa moralidad". Estas contraofensivas en materia de publicaciones también incluyen otras formas de propaganda como, por ejemplo, los certámenes antiprotestantes en los que se otorga un premio al "que acreditase haber entregado a su respectiva autoridad eclesiástica mayor número de libros protestantes"[42].

39 A principios del siglo XIX varios depósitos de "buenas lecturas" fueron creados en Francia. Cabe mencionar el caso de Limoges donde se fundó en 1833 bajo la iniciativa del clero una de las primeras *Oeuvres des Bons Livres*. El fundador de esta obra, el padre Rousier, escribe: "Je cédais à une double conviction: j'étais intimement persuadé que la lecture est un des besoins de la societé actuelle, et que la religion et les bonnes moeurs ont beaucoup à craindre ou à espérer selon la direction qui leur est donnée".*Bibliographie Catholique*, Tome II, 1842-1843, Paris, Bureau de la Bibliographie Catholique.

40. *La Maison de la Bonne Presse* difundía publicaciones católicas como *La Croix, Le Pélerin, Les Contemporains* y contaba con un millón de suscriptores en 1890. *La Obra de Buenas Lecturas* de Barcelona hace muchas referencias a esta asociación francesa en su boletín del año 1899.

41. Tenemos un testimonio del interés de los católicos españoles por las iniciativas de los católicos franceses en materia de prensa en la obra de un escritor y periodista catalán, Sicars y Salvado. En su obra *Misión del periodista católico en nuestros días*, Barcelona, Tipografía Católica, 1909, este escritor, que colabora en el *Semanario Católico de Reus,* proporciona datos exhaustivos e interesantes acerca de publicaciones católicas francesas como *Le Pélerin*, 1873, y *La Croix*, 1880.

42. Boletín del Apostolado de la Prensa, enero de 1872, p. 14. El comportamiento inquisitorial recomendado en este Boletín a todos los fieles debe fomentarse también en los niños, ya que "los niños de las escuelas pueden ser excelente medio para ayudar a esta obra".

El *Boletín del Apostolado de la Prensa*, publicado cada trimestre, comunica el nombre de los agraciados ganadores de una rosa de oro, como por ejemplo:

> Fernando Verdera, maestro de instrucción primaria en la Barceloneta, quien puso su joya a los pies de la Patrona la Virgen del Carmen en gratitud por muchos beneficios recibidos[43].

El cometido del Apostolado de la Prensa es mucho más que la simple organización de la prensa católica. Como muchas asociaciones católicas de aquel momento, este apostolado pretende encauzar y controlar a los fieles.

A este respecto es significativo fijarse en el manual del apostolado redactado por Félix Sardá y Salvany y cuyo título, *Guía práctica del individuo de esta sociedad,* no deja lugar a dudas en cuanto a su finalidad didáctica. Se trata de un auténtico código de conducta del buen católico que se propone a los fieles perturbados por la creciente secularización de la sociedad y que no saben cómo participar en la campaña de propaganda y militancia católica iniciada por la Iglesia.

Este manual propone una moral activa que va desde la oración a la colecta de fondos, pasando por el comportamiento inquisitorial.

Una de las maneras de practicar el militantismo católico, afirma Sardá y Salvany, es mediante la difusión de la buena prensa, y para ello hay que valerse de todos los medios:

> No seáis escasos en derramar por todas partes el papel católico. Repartidlo con profusión, servíos de él hasta para vuestros envoltorios [...] Reproducid en impresiones abundantes y económicas los artículos más notables que sobre la cuestión del día publique la prensa verdaderamente católica. Llevadlos siempre en abundancia en vuestra faltriquera, y al suscitarse sobre aquel punto la conversación, decid con llaneza: *Pues, señor, precisamente ahí traigo un artículo en que se trata la cuestión de un modo que no deja lugar a réplica*[44].

Los premios otorgados en los certámenes, la distribución de obras pías en las escuelas, la difusión de periódicos y hojas sueltas en las fábricas y talleres o a la salida de la Iglesia constituyen algunos de los medios preconizados en este manual para fomentar la campaña de movilización a favor de la buena prensa. Las reglas de conducta que se proponen no tienen un cariz muy espiritual y son esencialmente prácticas. Se trata de un verdadero reclutamiento de los católicos a todos los niveles. Para ser un buen católico hay que conformarse con dogmas y preceptos. El manual del apostolado

43. *Ibíd.*, p. 14.

44. *Manual del Apostolado de la Prensa, o Guía práctica del individuo de esta sociedad*, Barcelona, Tipografía Católica, 1873, p. 39.

hasta propone modelos de oraciones para difundir la buena prensa[45]. En dos capítulos titulados "Del Celo" y "De los diplomas", que son todo un programa, el manual propone a todos los "buenos" católicos una patente de ortodoxia y de sano comportamiento y explica que la propagación de la buena prensa y de las buenas lecturas constituye una militancia diaria[46].

Las reglas de conducta cuidadosamente expuestas en este manual reflejan la preocupación de la Iglesia por disponer de instrumentos de control ideológico: control de las conciencias, control de los medios de difusión y de comunicación. El desarrollo de la "buena prensa" se inscribe dentro de una táctica defensiva por parte de la Iglesia. Una táctica defensiva que, en algunos momentos, tendrá que ceder el terreno a unos tímidos intentos de adaptación a las nuevas exigencias de la época que dejará el paso a iniciativas católicas individuales o colectivas para crear una infraestructura de difusión de las buenas lecturas. A este respecto, es interesante notar que el autor del *Manual*, Sardá y Salvany, a la vez que incita a los católicos a adoptar un comportamiento inflexible, analiza las debilidades del periodismo católico y plantea el problema material de difusión de las publicaciones católicas.

Un capítulo entero del *Manual* se dedica a los problemas financieros planteados por el Apostolado de la Prensa. Esta infraestructura financiera funciona mediante un sistema de recaudación de fondos y limosnas. Esta colecta de fondos está cuidadosamente organizada y supone la participación de todos los socios. Sardá y Salvany no vacila en plantear el problema material reiteradas veces y reconoce que, para llegar a ser una verdadera "empresa", el periodismo católico necesita dinero: "El dinero es el nervio de la guerra, y de consiguiente un elemento indispensable para la buena propaganda"[47].

---

45. "Particularizad la aplicación de vuestras oraciones, por ejemplo:

Para que Dios promueva y suscite escritores católicos que combatan la impiedad y den gloria a su Iglesia;

Para el feliz éxito de los impresores verdaderamente católicos en sus empresas;

Para que se aumente la suscrición a los periódicos buenos y disminuya la de los malvados, que son más de los que muchos se figuran". *Manual del Apostolado de la Prensa*, p. 39.

46. "El socio del Apostolado recibirá al ingresar en el mismo o una cédula de agregación o diploma, en el cual al pie de la imagen de San Francisco Javier está indicado el lugar [...] y fecha de su admisión. Conserven los socios este documento [...] colóquenlo en un marco o guarnición en un lugar público de su casa [...] donde los que entraren lo vean colocado como una patente de catolicismo del dueño de ella [...] Téngase empero en mucha mayor estima el blasón de fervoroso católico y de soldado de la verdad, como debe serlo y lo es todo buen socio de nuestro Apostolado", *ibíd*, pp. 82-83.

47. *Ibíd.* p. 41. Esta preocupación por el aspecto material y financiero de la prensa se expresa constantemente. A partir de 1870, con las primeras asociaciones de fomento de la buena prensa, tanto la jerarquía católica como los laicos apuntan hacia una de las mayores debilidades de la prensa católica: su falta de organización material, la insuficiencia de una infraestructura financiera duradera.

La Hormiga de Oro, dirigida por Luis María de Llauder, dedica varios artículos a este problema. Citemos la serie de artículos "Las dos propagandas", publicados en 1884.

El *Manual del Apostolado* propone una colecta de fondos y limosnas mensual o trimestral organizada por las juntas parroquiales. Para evitar que el celo financiero de algunos miembros disminuya, se propone la constitución de "coros" de cinco miembros. Es el jefe del coro el que recoge los fondos y distribuye a todos los socios el boletín del apostolado. Este boletín debe constituir "el lazo visible que una a los socios del Apostolado desparramados en toda la península española". Sale cada trimestre y consituye un medio de control de la actividad de los socios al publicar la lista de los donativos y de los méritos...

Este Apostolado de la Prensa, que es el primer esfuerzo por organizar la prensa católica en Barcelona, consituye un modelo para numerosas diócesis en el resto de España. En Madrid se funda un Apostolado de la Prensa en 1891. El mismo *Boletín del Apostolado* de Barcelona había publicado, en 1872, una lista de los distintos apostolados establecidos en otras diócesis[48].

La creación en 1871 del Apostolado de la Prensa constituye la primera etapa de un proceso de adaptación, por parte de la Iglesia, a nuevas exigencias en materia de comunicación social. Fue uno de los primeros eslabones de una serie de iniciativas que perduraron hasta bien entrado el siglo XX.

Mientras que los antagonismos ideológicos y políticos que se produjeron a partir de 1875 en la prensa entre las grandes tendencias, La Unión Católica y los tradicionalistas y luego entre carlistas e integristas, esterilizaron muchas iniciativas para estructurar el periodismo católico, las asociaciones de fomento de la prensa católica siguieron desempeñando su papel[49].

En el *Boletín de la Obra de Buenas Lecturas* de 1899, Ildefonso Gatell, escritor católico, lamenta la falta de medios del periodismo católico. En su obra *Los periódicos en la sociedad*, publicada por *La Hormiga de Oro* en 1913, Francisco Nabot y Tomás propone varios medios para convertir el periodismo católico en una "empresa mercantil". No podemos dejar de señalar la importante serie de artículos publicados en *La Academia Calasancia* en los años 1890 y 1891 por Eduardo Llanas, serie que se titula "Cartas al joven Conrado sobre el periodismo católico" y que denuncia las carencias materiales de la mayor parte de las publicaciones católicas.

El mejor testimonio de las preocupaciones de la Iglesia por un aspecto nuevo de la prensa, el de su organización material y profesional, está contenido en las propuestas de la Asamblea de la Buena Prensa de Sevilla de 1904, que dicen, entre otras cosas: "Mejorar las condiciones materiales del periodista católica a fin de que su trabajo tenga el correspondiente estímulo y puede dedicarse a él con más desembarazo". *Boletín de la Obra de Buenas Lecturas*, año 1904, p. 78.

48. Citemos los de Vich, Valladolid, Badajoz, Avila, Barbastro. En Salamanca, el Obispo Lluch y Garriga promovió en 1871 la creación de La Sagrada Alianza, cuya finalidad era "conservar, defender y propagar la santa fe católica por medio [...] de la oración, el buen ejemplo, la palabra y la imprenta". En Granada, La Asociación del Bien, fundada en 1872, tiene finalidades parecidas a las del Apostolado de la Prensa de Barcelona.

49. El escritor católico catalán Joaquín Rubio y Ors, perteneciente al sector católico moderado representado en Cataluña por católicos procedentes de la Escuela de Vich como Eduardo Llanas o Jaime Collell, al analizar la falta de un auténtico periodismo católico subraya que "el periodismo, por efecto de aquellas divisiones, dejó de cumplir en parte, o cumplió más bien en daño que en provecho de la Iglesia, y antes en desprestigio que en honra propia, la misión que le estaba encomendada". En *De la moderación en las controversias*, Barcelona, Imprenta de la Casa Padre de la Caridad, 1885, p. 15.

Como instituciones bajo el control de la jerarquía católica se mantuvieron más al margen de las contiendas político-religiosas. En Barcelona, el obispo José María Urquinaona, el arzobispo de Vich, Morgades y el de Tarragona, Benito Vilamitjana, que eran católicos moderados y estaban plenamente conformes con las nuevas orientaciones de León XIII, se esforzaron por mantener las asociaciones católicas en general al margen de los violentos enfrentamientos producidos por la desunión de los católicos[50].

Indudablemente algunas de estas asociaciones reflejaron hasta cierto punto las opciones de sus miembros. Ése fue el caso del Apostolado de la Prensa de 1871, en el que desempeñaba un papel importante Sardá y Salvany. Pero otras, como la Obra de Buenas Lecturas que vio la luz en 1890, contó con la colaboración de personalidades católicas muy diferentes y desempeñó hasta el año 1912 una labor importante en materia de organización y de difusión de la prensa católica.

Por ello quisiéramos, aunque muy brevemente, reseñar las actividades de esta asociación así como las de otras que participaron en la estrategia militante de la Iglesia en materia de prensa. Dichas asociaciones representan las distintas etapas de un proceso evolutivo que culmina con la Asamblea General de la Buena Prensa en Sevilla, en 1904. Un proceso que podríamos caracterizar como de toma de conciencia de las necesidades de la prensa católica y de reajuste y adaptación a un entorno político y social nuevo.

Otra iniciativa importante en materia de organización de la prensa católica y cuya meta se ajusta también a una estratega militante por parte de la Iglesia es la fundación, en 1890, de la Obra de Buenas Lecturas. Estaba constituida por una junta de la que formaban parte varios laicos católicos y un sacerdote, en calidad de delegado del obispo diocesano. En ella encontramos personalidades católicas relevantes de la época, como el eclesiástico Ildefonso Gatell, presidente de la Obra y fundador de la Biblioteca Parroquial de Santa Ana[51].

Esta Obra actuó al principio como un verdadero centro de difusión de buenas lecturas y de algunas publicaciones católicas entre las cuales *La Hoja Parroquial* y *La Hoja Dominical* tenían un fin piadoso; a partir de 1895, *El Amigo del Obrero*, periódico semanal, representó una de las numerosas iniciativas por parte de la Iglesia española a finales del siglo XIX para desarrollar una prensa católica obrera[52].

50. En el momento álgido de la crisis político-religiosa provocada por enfrentamientos entre el sector católico moderado, partidario de la Unión Católica, y los tradicionalistas, en 1883, el episcopado catalán prohibió la publicación de varios periódicos tradicionalistas, entre otras publicaciones satíricas o humorísticas como *Lo Burinot*, *L'Avi Vell*, *La Vespa*, que habían calumniado al obispo Urquinaona y al eclesiástico Torras i Bages.

51. Ildefonso Gatell, escritor católico, eclesiástico catalán moderado y abierto a su época, es el autor de una *Historia de la revolución de setiembre*, editada en Barcelona en 1875 y cuyo otro autor es Eduardo Vilarrasa, uno de los colaboradores del *Boletín de la Obra de Buenas Lecturas* a partir de 1895.

52. Según datos publicados por el mismo Ildefonso Gatell, en 1904 y desde 1890, la Obra de Buenas

La Obra de Buenas Lecturas se dedicaba ante todo a la propaganda de la buena prensa, a organizar conferencias sobre temas de actualidad con la participación de laicos y eclesiásticos.

Indudablemente uno de los esfuerzos más notables de esta obra fue la publicación y la difusión de un *Repertorio de Buenas Lecturas*[53] que empezó a publicarse en 1895. Contiene escritos de doctrina católica y también de "carácter moral y recreativo" así como artículos de la prensa católica nacional y extranjera. Este repertorio, que se publica mensualmente bajo la forma de un boletín, ofrece lecturas "cristianas y sanas" de la más pura ortodoxia: artículos del obispo de Jaca, Antolín López Peláez, del obispo de Vich, José Torras y Bages, del padre Cayetano Solers, del Cardenal Casañas. En la sección "Lecturas varias", los únicos ejemplos de literatura amena son los cuentos de José Pallés u obras selectas de Valbuena y Fray Luis de León así como las novelitas de la *Familia Cristiana* de Antonio Dubrull[54].

En 1912, el mismo eclesiástico Ildefonso Gatell preside la Comisión de Prensa y Propaganda establecida en Barcelona por la Junta Diocesana de Acción Católica. Esta comisión estaba formada por varias secciones, encaminadas todas a difundir la buena prensa[55] . Una vez más, podemos constatar los vínculos existentes entre las distintas editoriales católicas y las asociaciones o apostolados de la buena prensa y de las buenas lecturas, ya que

---

Lecturas, "Había recaudado e invertido en publicaciones y propaganda 105.000 pesetas, publicado y distribuido unos 7.000.000 de ejemplares de *La Hoja Dominical*, 60.000 ejemplares del *Repertorio de Buenas Lecturas*, 650.000 del *Amigo del Obrero* y más de 300.000 entre libros, opúsculos y hojas con 45 títulos distintos". *Boletín de la Obra de Buenas Lecturas*, 1904, pp. 83-84.

53. Numerosos artículos de Ildefonso Gatell referentes al periodismo católico y más particularmente a la prensa católica popular se publican en este *Repertorio* desde 1895. Ponen de relieve la preocupación, por parte de la Iglesia española finisecular y de muchos católicos, por definir un periodismo católico capaz de competir con los grandes periódicos liberales de la época.

54. Otra vez quisiéramos destacar las semejanzas entre la situación de Francia y la de España en materia de periodismo católico y de las buenas lecturas, aunque existe un desfase notable entre las distintas iniciativas católicas de ambos países. Cabe señalar que el *Repertorio de la Obra de Buenas Lecturas* alude repetidas veces a los esfuerzos y los éxitos de la prensa católica francesa; entre otras cosas a la existencia de revistas católicas críticas, verdaderos repertorios de buenas lecturas. Citemos uno de los más conocidos, *la Bibliographie catholique, revue critique des ouvrages de religion, de philosophie, d'histoire, de littérature, d'éducation*, que se publicaba en París desde 1840. Esta revista anual estaba destinada a las "bibliothèques paroissales, aux cabinets de lecture chrétiens, aux pères et aux mères de famille, aux supérieurs de séminaires, aux chefs d'institution et de pension des deux sexes, et à toutes les personnes qui veulent connaître les bons livres et s'occuper de leur propagation".

55. Estas secciones eran: sección de Liga de Oraciones, sección de El Legionario, y sección de Buzones y de Publicaciones. En 1912, la sección de Publicaciones había editado 30.000 ejemplares de la hoja quincenal llamada *Cultura Popular*. En 1912, la Cofradía de los Legionarios encargada de la colecta de fondos para la buena prensa constaba de 472 "coros" y de 4.720 "legionarios".

Ildefonso Gatell, al presentar esta Comisión de Prensa y Propaganda en 1912, utiliza el mismo lenguaje que el que imperaba en 1870: "Para las luchas doctrinales de hoy, los católicos, los que pertenecemos a la Iglesia militante, no podemos desentendernos de estas luchas".

era la revista carlista *La Hormiga de Oro*, fundada por Luis María de Llauder en 1884, la que difundía algunas de las publicaciones de la Acción Católica.

En cuanto a la sección de *El Legionario*, su finalidad era recaudar fondos para la agencia de prensa católica Prensa Asociada, fundada en 1909 por el Padre Dueso[56] .

Mencionemos también, muy brevemente para terminar, la existencia de una Cooperativa de la Buena Prensa en Barcelona, encaminada a recaudar fondos. Creada en 1905, esta asociación no vacila en proponer una colaboración "sana y puramente católica" a las casas comerciales que "tanto pueden en pro y en favor de esta clase de obras eminentemente prácticas"[57] .

Frente a la pujanza de la prensa liberal y a la desafición de los católicos con respecto a los medios tradicionales de propagación del dogma y de la doctrina católicos, los apostolados de la prensa y otras asociaciones surgieron como nuevos instrumentos de reclutamiento y control de los católicos.

Bajo la tutela de la jerarquía católica, estas asociaciones de la buena prensa están estrechamente vinculadas a las bibliotecas y editoriales católicas. En 1890, la Tipografía Católica publica la mayor parte de los periódicos y hojas sueltas de la Obra de Buenas Lecturas. El *Repertorio de Buenas Lecturas* publica casi exclusivamente las obras con licencia eclesiástica difundidas por la editorial católica Subirana de Barcelona.

Lo mismo ocurre con la prensa católica. *La Hormiga de Oro*, dirigida por el carlista Llauder, tiene su propio establecimiento tipográfico, "colocado bajo el patrocinio del Sagrado Corazón de Jesús".

Sin embargo, la prensa católica no cuenta, a finales del siglo XIX, con una verdadera organización empresarial. Los fracasos del periodismo católico, que se analizan y se deploran en la Asamblea de la Buena Prensa en Sevilla en 1904, se deben en gran parte a las enconadas contiendas que dividieron a los católicos y envenenaron la vida religiosa especialmente a partir de la Restauración. La prensa católica reflejó y promovió en muchas ocasiones estos enfrentamientos.

A partir de 1875, el progresivo endurecimiento de carlistas e integristas que rechazaban las directrices del episcopado y las incitaciones de Roma, llegó a crear en el seno de la Iglesia española un cisma cuya gravedad está

56. Cabe mencionar otras iniciativas similares que habían surgido antes en distintas ciudades españolas: por ejemplo la del Cardenal Marcelo de Spínola, arzobispo de Sevilla, que fundó en 1898 la Asociación Diocesana de Buenas Lecturas y la Liga de Oraciones para trabajar y orar por la propaganda de la buena prensa.

57. "La creación de comités en los diez mil ayuntamientos de España, con sus juntas de Distrito y Provinciales, el Crédito e Información Comercial para todas las casas que tomando parte de esta Cooperativa presten su valioso concurso al desenvolvimiento y desarrollo de la Buena Prensa, será poderoso auxiliar en esta obra de trascedental importancia". *Memoria acerca del objeto y fin de la Cooperativa General de la Buena Prensa*, Barcelona, 1905.

plasmada en la prensa católica de aquel período[58].

Esta situación era particularmnte violenta en Cataluña, donde el sector integrista estaba muy arraigado y donde las revistas y los periódicos carlistas e integristas se opusieron sistemáticamente a la Restauración y al sector católico que veía con buenos ojos la Unión Católica de Pidal.

La prensa católica catalana que se publica de 1875 hasta finales del siglo tiene un carácter marcadamente ideológico-político. Las publicaciones católicas más moderadas y conformes con las nuevas orientaciones conciliadoras de León XIII no pudieron rehuir este contexto de constantes enfrentamientos. Incluso revistas como *El Criterio Católico*, dirigida por Eduardo Llanas, de signo moderado, se enzarza en acerbas polémicas con la *Revista Popular* y *La Hormiga de Oro*.

Estos antagonismo y ataques personales esterilizaron por completo los primeros conatos de organización del periodismo católico a escala local o nacional.

58. En una de sus encíclicas más importantes, la *Cum Multa* de 1882, León XIII lanza graves advertencias a la prensa y a los periodistas católicos en general y se refiere implícitamente a la situación española: "Y como nada más contrario hay a la concordia que el desabrimiento en el hablar, la temeridad en sospechar y la malicia en acriminar, es preciso evitar todo esto con suma precaución. Las disputas en defensa de los sagrados derechos de la Iglesia no se hagan con altercados, sino con moderación y con templanza". *Encíclica Cum Multa a los Venerables hermanos y a los queridos hijos los Arzobispos, Obispos y demás ordinarios de la región de España*, 8 de diciembre 1882.

ENTORNO CULTURAL Y SIGNIFICACIÓN DE UN TÍTULO: *OCNOS*

Luis MARISTANY

El lector de *Ocnos* de Cernuda se halla sin duda ante uno de esos libros de título afortunado y enigmático. Curiosamente, la crítica que se ha ocupado del libro no ha abordado la cuestión, tanto en lo relativo a su entronque cultural como a su sentido dentro de la obra. Tal vez ese silencio se deba al incierto asidero que ofrece un título tan libre y a la vez tan engañosamente preciso como el de *Ocnos*. Cernuda declaró explícitamente su fuente —unas líneas extraídas de un ensayo de Goethe—, pero, según veremos, la trayectoria para llegar a ellas encierra su misterio y ello no agota, ni mucho menos, las resonancias de un mito tan diversamente interpretado; y por otra parte, nuestro autor decidió velar en su libro los términos de la relación entre el personaje mítico, que relegó simplemente al pórtico, y el contenido expreso de sus páginas.

No tenemos constancia, en carta ò en otro escrito de principios de los años cuarenta —es decir, cuando se gestó el libro—, ni del momento ni de las circunstancias en que tuvo lugar el hallazgo de la cita de Goethe. Las preguntas inevitables surgen: ¿fue una *trouvaille*, regalo de una casualidad, ese hallazgo?, ¿ocurrió en un momento avanzado de la redacción de la obra?, ¿actuó el título hasta cierto punto desgajado de los poemas, y aún del conjunto del libro, y le sirvió más bien como un oportuno marco que moderara un "cuadro" muy personal y contribuyera a potenciarlo míticamente? "Tengo el proyecto de imprimir un libro", escribió con suma parquedad, sin confesar ninguna de sus estrategias, en una carta a su amiga Nieves Mathews el 16 de abril de 1942; "este libro, casi poético, aunque no en verso, se llama Ocnos y lleva al frente unas líneas de Goethe que subrayan el significado del título". En realidad, la única referencia algo orientativa, al menos de sus intenciones, es retrospectiva y se halla en la página que escribió pocos meses antes de morir para las guardas de la tercera

edición de *Ocnos*: "El librito creció, aunque no mucho, y la búsqueda de un título ocupó al autor, hasta hallar en Goethe mención de Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir como alimento a su asno. Halló cierta ironía justa en dar el nombre de Ocnos como título del libro, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público igualmente inconsciente y destructor"[1].

Dejemos para más adelante, una vez hayamos repasado el contexto cultural que sitúa la mención de Ocnos, el comentario de la doble interpretación sugerida al final del pasaje transcrito. Entremos poco a poco en la cuestión, en el fondo siempre enredada, de las fuentes. Y como punto de partida puede servir la frase "hasta hallar en Goethe mención de Ocnos", declaración sencilla pero que intriga y que bien merece alguna revisión. En efecto, la cita de Goethe figura en un escrito muy ocasional, *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*, perdido en la ingente obra del alemán y excluido de las ediciones más comunes en lengua germana de su "opera omnia"[2]. Se trata, pues, de un texto sumamente raro, no sólo excluido de las ediciones corrientes sino también silenciado en el común de los libros y trabajos generales sobre Goethe. Y ni siquiera lo he visto citado en importantes estudios de tratadistas sobre Ocnos o sobre el capítulo de Pausanias acerca de las perdidas pinturas de Polignoto en Delfos. Bies es verdad que Cernuda pudo verlo mencionado por el propio Goethe en cartas a Schiller (véanse las entradas correspondientes al 27-XI, 2-XII y 13-XII-1803), un epistolario que aquél leyó con provecho y atención en Glasgow hacia 1940. Pero en esas cartas las referencias al proyecto del artículo goetheano son muy fugaces y genéricas y no encierran ninguna mención a Ocnos. En realidad, dentro de un artículo que ocupa casi cuarenta páginas de la edición consultada, al mítico soguero dedica sólo Goethe unos cuantos párrafos. Por todo ello parece muy improbable que hallara Cernuda directamente en Goethe la cita inicial de *Ocnos*. Debió de existir algún escrito o algún germanista mediadores; y en ese caso, una de dos: o utilizó sin más, descontextualizadamente, tal como le habría llegado, la cita de Goethe, sin ni siquiera tratar de acudir al ensayo de éste, o por el contrario, llegó a esa cita, y al ensayo, no sin cierto esfuerzo y dificultad aunque ello no excluya un arranque de azar, a la vez que procuraba documentarse antes o después más ampliamente sobre el asunto. Tratándose de un escritor instintivamente crítico como Cernuda, que además tenía a su disposición en Gran Bretaña un sistema tan bien surtido de bibliotecas, parece más sensato inclinarsse por la segunda

1. Pasajes reproducidos en: R. Martínez Nadal, *Españoles en Gran Bretaña. Luis Cernuda*. Madrid, Hiperión, 1983, p. 111; y Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 1464.

2. El ensayo de Goethe "Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi" únicamente se encuentra recopilado en la *Sophien Ausgaben*, la edición exhaustiva de su obra. He consultado *Goethes Werke*, herausgegeben im Auftrage deer Grossherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe, 1987, I, T. 48, pp. 81-122.

posibilidad. Parto de un supuesto: un buen poeta obra en buena parte intuitivamente y tiene la facultad de "apropiarse" un tema, es cierto; pero en diálogo con la tradición, con un conocimiento suficiente de ella. Tal fue, en todo caso, lo que habitualmente hizo Cernuda.

No es fácil, al menos para mí a pesar de las pesquisas realizadas, concretar qué itinerario le condujo al hallazgo del pasaje goetheano, o a través de qué conducto llegó a él. En las páginas siguientes, primero intentaré aproximarme a la figura de Ocnos según la tradición, pero lo haré de una forma quebrada aprovechando ciertos indicios que me permitan de paso reconstruir con alguna verosimilitud la información que pudo poseer Cernuda sobre el tema; y luego, examinaré qué elementos inductores, dentro de ese complejo paisaje cultural, pudieron actuar sobre el título y el "sistema" poético de Cernuda. Ni qué decir tiene que mi propuesta de trabajo, en ambos aspectos, es aproximativa y no pretende agotar el tema, sino abrirlo a nuevas perspectivas de lectura. Aunque no esté muy seguro de lograrlo.

Tal vez la primera noticia, o el primer encuentro de Cernuda con el personaje, se lo deparara un breve artículo de José Ortega y Gasset, "Oknos el soguero", que apareció primero en *Revista de Occidente* (agosto de 1923)[3]. En él reseñó Ortega la reedición en Alemania del ensayo del mismo título, *Oknos der Seilflechter*, de J.J. Bachofen, mitólogo y pionero de los estudios de antropología hermenéutica. El ensayo formaba parte originariamente de una de las obras fundamentales del maestro alemán: *Versuch über die Gräbersymbolik der Alter* (Basel, 1859)[4].

Ortega, tras elogiar en Bachofen al descubridor de la idea del matriarcado en la antigüedad a partir preferentemente de imágenes arquetípicas procedentes de testimonios funerarios (no en vano el ensayo se inserta en un libro titulado "Simbólica sepulcral de los antiguos") resume y comenta

3. Recogido luego por Ortega en su libro *Espíritu de la letra* (1927) y en *Obras Completas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, t. III, pp. 593-9. Las citas corresponden a esta última edición. No es de extrañar, dada la antipatía que mostró siempre Cernuda hacia Ortega, que no mencione nunca el artículo de éste, "Oknos el soguero". Salvo en una ocasión: en un fragmento tachado al final del borrador manuscrito (conservado en los archivos familiares de Sevilla) del citado texto para las guardas del tercer *Ocnos*, con la única antención de despejar las confusiones en que incurrían aquellos críticos ignorantes que mencionaban su libro con la grafía, más común, del artículo orteguiano, junto a otros errores un tanto pintorescos como lo de "Oknos, el alfarero" (un recuento de éstos, y no sólo para *Ocnos*, se halla en la nota de Carlos Peregrín Otero, "Indígenas y extranjeros sobre Cernuda", *Homenaje a Luis Cernuda, La Caña Gris*, Valencia, Otoño 1962, pp. 109-111).

4. He utilizado la edición de Bachofen a que hace referencia el artículo de Ortega: *Oknos der Seilflechter. Ein Grabbild. Erlösungsgedanken Antiker Gräbersymbolik*, herausgegeben und eingeleitet von Manfred Schroeter, München, Oskar Beck, 1923. Parte de este ensayo se halla, con otros importantes textos del maestro alemán, en la reciente selección debida a Andrés Ortiz-Osés y trad. de Begoña Ariño: *Mitología arcaica y derecho materno*, Barcelona, Anthropos, 1988, en especial pp. 185-194 y, también, 39-51.

la significación ritual y arcaica que otorgó a Ocnos el mitólogo alemán. Para éste, los símbolos en los que se expresa la humanidad primigenia poseen un significado fundamental de orden físico natural; y a partir del momento en que este sentido se pierde, cuando ya no tiene vigencia la concepción vital de la que aquéllos emanaban, la comunidad crea explicaciones racionales que los desvirtúan. Así, el sentido profundo, simbólico, que suscita la figura de Ocnos (ese "viejo taciturno", según lo califica Ortega), mal se acomoda a las toscas interpretaciones tardías de un Pausanias o de un Plinio para quienes, respectivamente, Ocnos sería el hombre laborioso malogrado por una mujer-asno dilapiladora, o un holgazán condenado a repetir una tarea inútil en los infiernos. Bachofen sitúa en cambio a Ocnos en relación con una antigua ceremonia egipcia, según es relatada por Diodoro, en la que un iniciado trenzaba una soga mientras los demás iban destruyéndola por el extremo contrario[5]. La labor constante de Ocnos, combinada con la acción contraria del animal, responde a un modelo arquetípico, el mismo que fundamenta el tejido que labora Penélope. Y Bachofen recuerda el simbolismo semejante que ofrece en los misterios órficos el huevo orginario, cuyos dos colores, blanco y negro o rojo, se transforman de continuo uno en otro, como ocurre con la vida y la muerte y el día y la noche. En realidad, dice él, "ningún pensamiento ha sido tan diversamente expresado en la antigua simbólica y mitología como éste que ahora nos ocupa", el de expresar y celebrar la doble fuerza, creadora y destructiva, que rige la vida de la naturaleza[6]. Y Ortega resumió así, de acuerdo con la interpretación de Bachofen, el sentido de Ocnos:

> Lo que Oknos laborioso trenza, el asna lo va anulando. Representa este animal el poder destructor necesario al ritmo de la Gran Madre. Una creación lograda y perfecta detendría el proceso: es menester que colabore la potencia enemiga, la energía destructora. El trozo de soga que hay entre las manos del soguero y el belfo de la bestia es breve jornada de la existencia que se abre entre el poder de hacer y el de deshacer, ambos eviternos.

La mención aquí de la "Gran Madre" responde al otro aspecto fundamental del pensamiento de Bachofen: el trasfondo matriarcal-naturalista que él halla en los elementos que concurren en el mito de Ocnos. El trenzar como el hilar o el tejer, es una actividad que remite a una labor de la Madre Naturaleza, y la presencia de lo no cultivado (la ciénaga) y de plantas pantanosas (el junco, el esparto) nos sitúa simbólicamente en una cultura preagrícola y en un régimen de vida ginecocrático: "el esparto —sintetiza Ortega— no es, como el cereal, obra del hombre; el *spartum* tiene la misma

5. J.J. Bachofen, *Oknos der Seilflechter*, ed. cit., pp. 23-4. Cfr. asimismo la nota de J.G. Frazer a su traducción de Pausanias: *Description of Greece*, London, MacMillan, 1913, t. V., pp. 377-8.

6. J.J. Bachofen, *Mitología arcaica y derecho materno*, ed. cit., p. 46.

raíz y sentido que *spurius*, sin padre". Y en términos dramáticos, de acuerdo a una propensión enfática innata, Ortega expresa el triunfo a la larga del ordo patriarcal sobre las formas de matriarcado, el relevo de la cultura ctónica por la uraniana: "Aún tardará en llegar Apolo, representante de una cultura masculina, portadora de luz y alegría. Oknos y todo el repertorio de objetos en su derredor pertenecen a la inspiración triste y tenebrosa de la caverna telúrica. La lucha debió ser gigantesca entre los dos poderes: el útero cavernoso y arcano, el falo que inicia la ascensión hacia los dioses del sol y del rayo, hacia una cultura solar y fulgural". Pero estas palabras no son en realidad sino una glosa a lo dicho por Bachofen en el penúltimo capitulillo de su ensayo. Precisamente, para subrayar por contraste el simbolismo originario de Ocnos, concedió una gran importancia a una representación funeraria tardía, en Villa Panfilia (Roma), excepcionalmente plácida y serena, del soguero. En ella no vemos al laborioso anciano ocupado en una estéril labor sino tranquilamemnte reposando de su trabajo; y el escenario no es el Hades, donde suele figurársele en la mayor parte de las versiones, sino un pacífico paraje, a cielo abierto y a la sombra de árboles, como rodeado del gozo de la creación. Tal imagen "representa la máxima espiritualización de un símbolo", a juicio del alemán; se trata de otra perspectiva expresivamente opuesta a la representación tradicional: el personaje telúrico-infernal asciende hacia la luz, "Ocnos el sufridor se ha convertido en el Ocnos libre", concluye Bachofen[7].

El plano antropológico-hermenéutico aplicado al mito de Ocnos era lo que más ocupaba al alemán, como a su comentarista español, y es natural por tanto que en general desestimara las referencias escritas que, por tardías, contenían interpretaciones desviadas, según Bachofen, de su fundamento físico-material. Las versiones cambiaban. Ya vimos cómo la representación de Villa Panfilia resaltaba ideas de paz y redención que no correspondían al posible retrato genérico (como el que trazó Bachofen) de un "anciano soguero siempre laborioso" cuya "actividad estéril, vana, constituía su ser más profundo". Sin duda el mito de Ocnos sufrió con el tiempo cambios y transformaciones, pero los elementos que concurrieron desde antiguo en él fueron probablemente (o al menos así nos han llegado) más oscuros y enredados de lo que supuso a mediados del siglo pasado, en beneficio de su brillante interpretación, Bachofen. Ante unas versiones tan lacónicas como distintas y a veces contradictorias unas con otras (insistiremos algo en ello a propósito del texto de Pausanias), otros tratadistas han llegado a dictaminar que "el verdadero sentido de la leyenda de Ocnos se nos escapa" (Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*).

La documentación clásica sobre el tema contiene, además de una media docena de representaciones en el arte antiguo, una serie de breves testimonios literarios. Aunque en las páginas del libro que acabamos de comentar

7. J.J. Bachofen, *Ibíd.*, p. 186; corresponde al original *Oknos deer Seilflechter*, ed. cit., p. 13.

(y de modo muy rápido en la nota de Ortega) se mencionan estas referencias básicas greco-latinas, no es necesario suponer, ni siquiera es probable, que Cernuda acudiera a un tratado tan especializado, y escrito en alemán, como el de Bachofen. Además, es lógico que la información directa e indirecta sobre el tema fuera pasando de libro en libro. Sugiero que Cernuda bien pudo consultar en Glasgow las eruditas notas que había elaborado J.G. Frazer —el célebre autor de *La rama dorada*— para su traducción inglesa de Pausanias (*Description of Greece*, London, MacMillan, 1913, tomo V). La información que da Frazer sobre la descripción de las perdidas pinturas de Polignoto es amplia, ordenada y sintética; pero, eso sí, omite una vez más (al igual que el libro de Bachofen sobre Ocnos) toda mención al ensayo de Goethe, al que ni siquiera cita en la larga lista bibliográfica de estudios del XIX, casi sin excepción en alemán[8].

Pasemos ahora a la fuente clásica más difundida. El perdido conjunto pictórico que realizó Polignoto en el Lesque de Delfos sólo se conoce gracias al testimonio escrito de Pausanias, en su obra *Descripción de Grecia*, en el siglo II de nuestra era. Nos interesa la descripción literaria del cuadro titulado "Descenso de Odiseo al Hades" (*Descripción...*, X, 28-31). Dicho cuadro pertenecía al género llamado Nekyia, sobre la evocación del país de los muertos, que ya aparece en un episodio bien conocido de *La Odisea* (canto XI). Los tratadistas discuten hasta qué punto alteró Pausanias, pese a su voluntad de ser lo más fiel posible a su fuente pictórica, el contenido de Polignoto, y ello no sólo por el lógico deterioro de la propia pintura durante los cuatro o cinco siglos que mediaron entre la labor del artista y la del escritor —lo cual, según confiesa éste, en ocasiones dificultaba seriamente su trabajo— sino por el aprovechamiento por parte de Pausanias de la nueva información o de las especulaciones sobre los personajes tratados. Por otro lado, la descripción de Pausanias fue, aunque breve, tan completa y precisa que originó, desde mediados del siglo XVIII, una serie de hipotéticas reconstrucciones de las pinturas perdidas; y bien pudo ocurrir que esas "versiones" gráficas hubieran influído sobre algunos comentaristas, especialmente cuando éstos intentanban interpretar (por ejemplo, Goethe) la intencionada disposición y la interrelación topológica de las figuras en el cuadro.

El pasaje de Pausianas sobre Ocnos, en la traducción de Antonio Tovar, dice así:

> Después hay un hombre asentado que según la inscripción es Ocno. Está trenzando una soga y a su lado está una burra que se va comiendo lo ya trenzado. Dicen que este Ocno era un hombre laborioso, pero que tenía una mujer gastadora y cuanto ganaba trabajando era en seguida dilapidado por ésta. A la mujer de este Ocno dicen que alude Polignoto. Pero también sé que los jonios cuando ven a alguien traba-

8. J.G. Frazer, en su traducción de Pausanias, *Description of Greece*, ed. cit., V, pp. 360 y 378.

jando inútilmente dicen que tuerce la soga de Ocno.

Los agoreros llaman *ocnos* a un pájaro, la mayor y más hermosa de las garzas reales y de las más raras de todas las aves[9].

Esta versión de Pausanias, que es la más difundida entre las existentes, plantea no pocas incógnitas, en parte debido a que lo que empezaba siendo una descripción acabó convirtiéndose en un acopio de noticias revueltas, recogidas acríticamente por el autor, a partir de lo que se sabía o lo que se creía sobre Ocnos. Así, la vaga forma verbal "dicen" introduce sin más una explicación misógina como causa de la situación, la mujer despilfarradora: especulación al parecer tardía pero que se ha venido repitiendo comúnmente (así aparece, por ejemplo, monótonamente en la mayoría de las enciclopedias); en tanto que el proverbio jonio a que alude inmediatamente después nos sitúa en el plano de una tradición oral, posiblemente más arcaica que la otra, e introduce una explicación mucho menos anecdótica, más general o propiamente simbólica: el trabajo estéril. Los estudiosos discuten otros puntos de la versión de Pausanias. Salomon Reinach apunta a la posibilidad de que Polignoto, apoyándose en una tradición iconográfica, se hubiera inspirado en el cuento jonio de Ocnos; y señala que existió otra versión, acaso más antigua e independiente de aquélla, que él ve representada en un vaso (*lekythos*), donde no hay indicación expresa de cuerda o soga sino que esquemáticamente, mediante unas simples líneas paralelas, se sugieren unos caídos haces de leña, mientras un hombre sentado los observa sin aparente intención de recogerlos, y detrás de esta figura está arrodillada su burra. En relación con esta última representación recuerda Reinach un pasaje de *El asno de oro* de Apuleyo (IV, 18) en el que Psique se dispone a descender a los infiernos y alguien la conmina a que no atienda los posibles requerimientos de algún arriero cojo que vaya con su asno para que le ayude a transportar los caídos haces de leña[10]. El asno, en estos episodios concretos, desempeña una función poco relevante. De hecho, en una versión probablemente relacionada con las anteriores y todavía más alejada de la leyenda central de Ocnos, se prescinde totalmente del animal. Se trata de la fábula 78 de Esopo, "El viejo y la muerte". En ella el viejo es un caso de flaqueza moral, de total falta de resolución: cansado de cargar leña, deja su fardo y reclama la Muerte, pero cuando ésta le pregunta el motivo de su demanda el anciano le contesta que para que le libere de la carga. El relato podría ser ambiguo si se entendiera también, con sentido simbólico, que la carga es la vida y que por tanto lo que el viejo requiere es su muerte, pero

9. Cito por la traducción de Antonio Tovar: Pausanias, *Descripción de Grecia*, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 1946, pp. 716-7.

10. Véase Salomon Reinach, "Sisyphe aux Enfers et quelques autres damnés", en *Revue Archéologique*, París, 4ª serie, I, enero-junio 1903, p. 185 (tratan sobre Ocnos las pp. 184-8). Dicho ensayo lo recogió Reinach en el tomo II de su obra *Cultes, mythes et religions*, París, E. Leroux, 1909, pp. 159-205 (sobre Ocnos, pp. 189-193).

Esopo es bien explícito en cuanto a su lección moral: mostrar el apego que aun el hombre más miserable tiene a la existencia[11]. Sin entrar aquí en la consideración de esta familia de versiones, ni menos aún en las dificultades que plantea explicar su entronque histórico con las otras, llama la atención que se sugiera aquí, en nítido contraste con el atributo de *actividad* tenaz aunque infructuosa —comúnmente señalado por Pausanias y otros—, un rasgo de desgana o fatiga. Plinio (*Naturale historia*, XXXV, 137), refiriéndose claramente a nuestro personaje (pues éste en las historias de Apuleyo y Esopo no tiene nombre propio), fue taxativo: la *pigritia* en vida que fue constitutiva de Ocnos es lo que explica su condena a repetir para siempre, tras su muerte, un trabajo estéril. Una interpretación que, como vemos, contrasta con la de Pausanias: el castigo no es por culpa de la mujer-asno sino por una debilidad del propio hombre. Pero lo que aquí me interesa es destacar la coexistencia de dos familias de versiones tan opuestas y el hecho de que la segunda, la de un Ocnos desganado, aunque parezca más lateral que la otra, venga expresivamente refrendada por el propio significado principal de la palabra griega, que es la pereza, hasta el punto de que el erudito Frazer, en su mencionada traducción inglesa de Pausanias, eligió para el nombre propio "Ocnos" el abstracto personificado "Indolence". Es más, Frazer nos informa en una nota acerca del último sentido aducido por Pausanias —el que fue dado por los agoreros a una variedad de la garza real— que, según una fábula contada por Aristóteles, el ave en cuestión contaba con antepasados que habían sido hechos esclavos y, en consonancia con su nombre (*oknos*), era el pájaro más perezoso de su especie[12].

Pasemos ahora al artículo de Goethe, *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*, cuya fuente directa fue Pausanias. Goethe lo concibió y redactó como reseña de una exposición de dibujos celebrada en Weimar en 1803 y como orientación para un concurso de 1804, también sobre el tema de las pinturas de Polignoto en el Lesque de Delfos. Lo publicó como introducción en una hoja plegable y luego lo recogió en la *Jenaischen Allgemeinen Zeitung* (primer trimestre de 1804)[13]. He aquí el contenido de este trabajo.

---

11. A esta fábula alude, sin nombrarla, el mitólogo Ulrich von Wilamowitz Moellendorff, para explicar, de forma un tanto extraña por unilateral, la condena de Ocnos: *Der Glaube der Hellenen*, Darmstadt, Wissenschaftlische Buchgesellschaft, 1973, t. II, p. 181 (el libro fue publicado póstumamente en 1959). La fábula de Esopo sí se menciona explícitamente, en relación con la hipótesis de Wilamowitz en el célebre diccionario Pauly sobre la antigüedad clásica: véase la entrada "Oknos" en *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, t. 4, p. 271.

12. J.G. Frazer, en su mencionada traducción de la obra de Pausanias, *Description of Greece*, t. I, p. 542, y t. V, pp. 378-9.

13. Para una más detallada información sobre las circunstancias en que Goethe compuso y publicó su ensayo, remito al artículo de Horst Nahler, "Goethes Aufsatz über Polygnot", en *Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, t. 28, 1966, pp. 93-105. La paginación para el ensayo de Goethe corresponde a la edición consultada que indico en la nota 2.

Primero describe, sin apartarse de Pausanias, los tres grandes cuadros de Polignoto: "Conquista de Troya", "Glorificación de Helena" y "Descenso de Odiseo al Hades"; caracteriza luego brevemente el estilo de Polignoto, en relación con otras representaciones pictóricas en ánforas, y retoma e interpreta por su cuenta los tres cuadros mencionados en los que ve, respectivamente, un predominio de valores histórico, simbólico y poético; y por fin, en el último apartado del ensayo, expone cierto proyecto pedagógico, tratando de definir su propio papel como mediador, entre el erudito y el artista, con vistas a contribuir a reimpulsar el arte en Alemania.

"Descenso de Odiseo al Hades" poseía según Goethe "un alto sentido poético"; es el cuadro que más le interesaba. Lo describió primero con gran detalle, siguiendo punto por punto el relato informativo de Pausanias (pp. 93-100), para luego comentarlo "según nuestros propios criterios", es decir, "olvidando por un tiempo" su fuente y modelo (pp. 110-116). Nos importa, naturalmente, esta última sección, donde el autor apunta comentarios y esboza el retrato moral de algunos personajes, aisladamente o por grupos, de acuerdo a su situación y a la interrelación que, según él creyó descubrir, guardaban en el cuadro. Este, para Goethe, ofrecía tres espacios superpuestos, a modo de engranaje articulador. Así, el pintor habría situado intencionadamente a Odiseo y sus compañeros en la parte superior debido a que, "según los poemas homéricos, Odiseo no desciende hasta el Hades mismo, sino que se aventura sólo hasta sus lindes" (p.112). No es necesario seguir, paso a paso, la revisión que hace el cuadro de acuerdo a una intencionada o simbólica disposición. Para nuestro objeto importa destacar únicamente algo sobre lo cual él mismo insistió: el contraste entre los grandes héroes, agrupados por afinidad, que figuran en el centro de una escena del Hades, y los grupos de los lados compuestos por seres abrumados a causa de la inutilidad de sus empeños. Y este contraste del centro y los lados se completa en el caso de estos últimos con otra oposición fundamental: los penitentes homéricos Tántalo y Sísifo, en un extremo, frente a Ocnos y su burra que están situados en el otro. El parentesco entre los componentes de esta última oposición se hallaba, a lo sumo, ya implícito en el cuadro de Polignoto y el relato de Pausanias[14]. Constituye sin duda una novedad del ensayo de Goethe el hecho de que se fijara en las particularidades de tal relación y las recalcara: de un lado ofrecen un rasgo compartido, el ser representación del esfuerzo infructuoso, y del otro, los separa y diferencia el hecho de que mientras Tántalo y Sísifo son encarnación trágica de lo que Goethe llama el "más terrible de los destinos humanos", Ocnos es sólo la versión "ingenua" de un símbolo profundo. Erich Rohder, que sí parece que conoció el ensayo de Goethe que comentamos, no sin temeridad fue mucho más lejos en el rebajamiento de nuestro personaje, pues, basándose en una supuesta (en realidad nada probable o remotísima) alusión a Ocnos en un pasaje de *Las ranas*

14. Pausanias, *Descripción de Grecia*, trad. de Antonio Tovar, ed. cit., pp. 722-3 (sobre Sísifo y Tántalo).

(verso 186) de Aristófanes, consideró taxativamente al soguero como "una parodia, burlesca en parte y en parte melancólica, de las figuras de Sísisfo y de Tántalo, pintadas por Homero, réplica burlesca de aquella aristocracia homérica de enemigos de los dioses cuyas penas simbolizan, como decía Goethe, el vano afanarse eternamente"[15]. De todos modos, la razón inmediata y determinante de que se viera a Ocnos como una réplica paródico-burlesca o, según estimaba Goethe, "ingenua" y sin registros trágicos, no es otra que la referencia misógina a un prototipo de mujer derrochadora, lo cual es, según vimos, la explicación tradicional más común de la labor estéril de Ocnos desde que Pausanias la admitió como cierta.

Transcribamos ahora íntegramente (puesto que no existe hasta el momento traducción en castellano[16]) los pasajes del ensayo de Goethe sugeridos por Ocnos, entre los cuales se encuentran las líneas que Cernuda eligió como lema para su libro:

> [...] Muchos más comentarios nos sugiere el extraño grupo en el que una burra va devorando el trabajo de un diligente soguero.
>
> Los antiguos parecen haber considerado—y con razón— un esfuerzo infructuoso como el mayor de los tormentos. La roca de Sísifo, que vuelve a rodar siempre hacia abajo, los huidizos frutos de Tántalo, el llevar agua en cántaros rotos [alusión a las Danaidas] son elementos que apuntan todos a objetivos no alcanzados. No se trata aquí de una represalia ni de un castigo específico adecuados al delito. No, estos infelices son todos abrumados con el más aterrador de los destinos humanos: ver fracasar el objetivo de un empeño serio y persistente.
>
> Lo que es allí pensado como castigo de violentos titanes y otros culpables, aparece aquí representado de la forma más ingenua como un destino o un estado mediante las figuras de Ocnos y su burra. Trenzar es tan natural para él como para ella lo es comer; él podría dejar de trenzar, pero ¿qué haría entonces? Prefiere trenzar por trenzar, y el junco, que también hubiera podido ser devorado sin trenzar, es comido una vez trenzado. Acaso tenga así más sabor o resulte más alimenticio. Podría decirse que el tal Ocnos encuentra de este modo una especie de entretenimiento con su burra.
>
> Pero al encomendar a nuestros lectores la explicación ulterior de este profundo símbolo, nos limitaremos a observar que el hombre griego, que miraba directamente a la vida, creyó descubrir aquí el caso de un hombre trabajador que tiene por compañera a una mujer

15. Erwin Rohde, *Psique. El culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, trad. de S. Fernández Ramírez, Barcelona, Labor, 1973, t. I, pp. 299-300.

16. Agradezco al traductor Juan José del Solar su ayuda y amabilidad al traducir, expresamente para este trabajo, los pasajes que a continuación transcribo del ensayo de Goethe *Polynots Gemälde in der Lesche zu Delphi*. Asimismo aprovecho la oportunidad para agradecer a otro amigo, el joven helenista Francesc Casadesús, el interés con que revisó el contenido de estas páginas sobre el mito de Ocnos y su aportación de nuevos textos, y sugerencias de sumo interés, para mi trabajo.

> dilapiladora (pp. 113-4).
>
> Al final de cuadro advertimos aún aquel grupo de personajes que se esfuerzan en vano y, a decir verdad, nos dan a conocer el lugar en que nos encontramos. Se nos presentan aquí Sísifo, Tántalo y otros innominados que habían descuidado su iniciación en los grandes misterios. Si Ocnos aún podía hacernos sonreír, los motivos de representaciones similares están aquí intensificados en un registro trágico. En ambos extremos del cuadro encontramos personajes que se esfuerzan en vano y, dentro de esos estados desconsoladores, grupos de héroes y heroínas apiñados y cercados (p. 116).

Ya señalamos que para Goethe este cuadro poseía un alto sentido poético. Cabe preguntarse la razón específica de ello. Tal vez se deba a la tensión —sólo expresada gracias a la mano del artista— entre el signo temporal que rige las acciones del hombre sobre la tierra y la eterna existencia que gozan en el Hades. No olvidemos que el Hades no era fundamentalmente para los antiguos, como lo fue el infierno para la fantasía cristiana, una representación de los horrores y los suplicios eternos, sino más bien un "cuadro" o figuración de los muertos en la otra vida y, al menos aquí para Goethe, como un espejo imperecedero de la presente. En realidad, las relaciones de afinidad que él destacó reproducen las situaciones más habituales de la vida, ahora atenuadas pero permanentes, que llevaron los personajes en la tierra. Goethe señala las analogías entre uno y otro espacio, y así vemos cómo las figuras siguen reunidas y ocupadas en los mismos trabajos y sentimientos que antes: "Foco e Isaeo, ocupados con un anillo, el signo más tierno de la amistad; Acteón y su madre, participando con idéntico placer en la caza; Mera, solitaria entre ambos, podría parecer enigmática si una afectuosa inclinación por su padre no le hubiera asegurado aquel puesto entre los graciosos e ingenuos amantes [...] Orfeo, como esposo fiel, reposa sobre la tumba de aquella a quien perdió dos veces" (p. 115), etc. etc. De esta forma, Goethe revive y recrea imaginariamente la actividad final que tal vez más define y caracteriza a los habitantes del pasado que admira, y éstos gozan, gracias a la muerte y a la celebración del arte, de una fijación eterna, de una especie de inviolabilidad:

> Entre los muertos todo es eterno —así concluye Goethe su comentario— El estado en que el hombre se presentó por última vez a los habitantes de la Tierra queda fijado por todo el futuro. Viejo o joven, bello o desfigurado, feliz o infeliz, flotará siempre ante nuestra imaginación sobre el lienzo gris del Hades (p. 116).

¿Sería excesivo adivinar, detrás de este nuevo y a ratos exaltado descenso al Hades realizado por Goethe bajo la modesta guía de Pausanias, una manifestación más de esa "poética" de la muerte a que tan instintivamente tendieron los románticos?

Pero es hora ya de examinar cuál fue la forma de "entender" el mito por parte de Cernuda, qué es lo que explica su interés por él, y comentar qué papel, sin duda difuso, guarda el título "Ocnos" en relación con el contenido del libro. Para ello recapitulemos antes algunos rasgos conformadores del mito, teniendo en cuenta el entramado de versiones, a veces tan disímiles, que se han ido sucediendo: 1º, actúa en él, permanentemente, una doble fuerza positivo-negativa, creadora-destructora, lo que en estimación de Bachofen respondería a su simbolismo original, el de reproducir el proceso de lo natural; 2º, la actividad de Ocnos, tan tenaz como inútil, expresa, según el proverbio jonio aducido por Pausanias, una laboriosidad estéril; 3º, a Ocnos se le suele situar en el Hades, asociado a otros penitentes del esfuerzo infructuoso (Sísifo, Tántalo...), pero junto a este Ocnos sufridor figura también, más excepcionalmente, un Ocnos libre, tal como aparece en la visión plácida y positiva de Villa Panfilia; 4º, coexiste, junto al Ocnos laborioso, otra versión de un Ocnos indolente, sugerido por el sentido principal del término en griego y que se halla igualmente documentada en la antigüedad; y 5º, aunque para explicar la condena de Ocnos se dieron dos razones correspondientes a su doble faceta de laboriosidad e indolencia —la más difundida de Pausania que equipara el asno a una mujer derrochadora, y la de Plinio, que atribuye la condena a la pereza culpable del personaje—, parece, según la opinión de Pierre Grimal y otros especialistas, que la antigüedad no logró dar una genuina razón del castigo de Ocnos.

Resulta curioso que a veces se entremezclen y actúen conjuntamente versiones y explicaciones tan distintas en un mismo autor. Así, según vimos, Pausanias, en un brevísimo retrato, da cabida a la anécdota misógina supuestamente explicativa del sufrimiento de Ocnos, al proverbio jonio que potencia la dimensión del soguero como exponente de una vana laboriosidad y, por último, al uso del término que hacían los agoreros, uso que aludiría, si se atiende a cierta fábula que cuenta Aristóteles, a una hermosa garza con atributos de indolencia y pereza. Y todavía Goethe, al aceptar lo de la mujer-asno, permite que esa tosca especulación determine su propia interpretación matizadamente degradada de Ocnos.

Por cierto que en la traducción que propone Cernuda del pasaje de Goethe resalta una infidelidad reveladora: *Eselin*, en alemán, es *burra* o *asna*, femenino, y no *asno*, según traduce Cernuda, en masculino con sentido genérico de esa especie animal. Es evidente que a Cernuda no tenía que interesarle la explicación circunstanciada acogida por Pausanias. Cabe, pues, considerar este cambio como una voluntaria infidelidad, en lugar de un simple error o un descuido del traductor, porque esto último supondría aceptar que Cernuda ignoraba la vieja y difundida especulación que imponía el uso del femenino, y ello resulta más que improbable. De todas formas, a uno le hostiga inevitablemente la pregunta de si Cernuda tuvo realmente acceso al comentario íntegro de Goethe sobre el cuadro "Descenso de Odiseo al Hades", es decir, al contexto de la cita. Mi opinión, aunque no sea concluyente, es que sí lo conoció; y sin embargo creo también que lo

aprovechó muy parcialmente. Fijémonos, por ejemplo, en la oposición establecida por Goethe (por supuesto que no recogida por Cernuda) entre Ocnos y el grupo de penitentes homéricos. Ello entraña, como dijimos, cierta degradación de aquél, pero de una forma suave y atenuada si la comparamos con la opinión claramente rebajante y burlesca que merece el personaje a Erwin Rohde. Ese Ocnos de Goethe, "ingenuo" y "que hace sonreír", pero que guarda todavía conexión con el símbolo del que es originariamente expresión, no dejaba de cuadrar del todo con el matiz irónico, de indefinido fracaso, que envuelve al ser invocado por Cernuda: más que el titán homérico —el condenado grandioso, trágico y algo teatral— prefería él sin duda a un Ocnos más modesto, sufridor y libre a un tiempo, personaje de un desaliento y una amargura más gris y como en sordina, menos marcado y enfático. Así, uno de los aspectos de la atracción de Cernuda hacia Ocnos sería precisamente su borrosa y doble faz que permite adivinar, bajo un afán de absoluto, el límite del ser mortal.

Pero Ocnos contaba asimismo con otros méritos para atraerle y convertirse para él en una figura de proyección e identificación. Destaco uno: la ambivalencia que expresivamente le acompaña, según nos ha legado la tradición, de una tenaz laboriosidad y el rasgo no menos sustancial, por su base lingüística, de indolencia y desgana (recuerdo aquí lo observado, en páginas anteriores, sobre la traducción expresa que hace Frazer de *Ocnos* por *Indolence*). Una tensión y una polaridad de elementos connaturales a Cernuda: impulso cierto y difuminada dejadez. Pero sigamos. El rasgo más permanente y diríase que el atributo propiamente más constitutivo del mito, aquel que cimenta el motivo tantas veces invocado para el soguero del esfuerzo infructuoso, es la presencia de dos principios contiguos y enemigos, creador uno y devorador el otro: "Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos", empieza la cita goetheana elegida por Cernuda. Es inevitable asociar esta dualidad con otras que conforman el sistema poético cernudiano, empezando por la expresada en el título que eligió para su poemario conjunto, o por la que implica su noción de "deseo" (frente a la correlativa de "amor") cuyo carácter absoluto excluye la posibilidad de realización. Y tal vez sea oportuno, aunque no sea más que para salir velozmente de un terreno tan frecuentado al hablar de Cernuda, recordar aquí la confidencia que según Gil-Albert le hizo en Valencia durante la guerra, acerca de su preferencia por el conocido episodio mítico de Apolo persiguiendo a la ninfa Dafne, que al ser alcanzada se le convertía en laurel: también, "al hombre se le transforma, en sus manos, todo lo que ve, lo que posee; no consigue nunca sino apresar algo distinto de aquello que anhelantemente buscó. Penetrado por el estilete de esta última intuición, el suceso clásico adquiría una fatalidad reinante que no daba pie a ninguna esperanza"[17].

17. Juan Gil-Albert ha contado tres veces esta confidencia que le hizo Cernuda: "Fecha conmemorativa", *La Caña Gris*, otoño 1962, pp. 26-7; *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975, p.

Más preciso en relación con nuestro objeto es el interés de Cernuda por otro mito, el de Marsias (que aparece en una página de *El banquete* de Platón y al que reencontramos también, al descender con Odiseo al Hades, en los relatos de Pausanias y Goethe), un mito en fin asociado en algún momento por Cernuda al proyecto de *Ocnos*. De él nos dejó un breve texto, fechado en 1941, que recogió mucho después en el tomo segundo de *Poesía y literatura*[18]. El Marsias de Cernuda es, más claramente aún que Ocnos, una figura de proyección: trágica figuración del afán sobrehumano del poeta. Es el joven que de una zampoña hecha de "sutiles cañas entrelazadas" logra extraer un son desconocido, capaz de brindarle al principio un deleite total al que no es ajena la posibilidad de un reconocimiento de sí mismo, pero que más tarde, ante el deseo de comunicarlo a los demás, va sintiendo un desasosiego que lo trastorna: "A veces llegó a maldecir al maligno instrumento causa de todo. Pero no podría arrojarlo de sí, porque era ya parte suya, y con su aliento había pasado a él su espíritu mismo". Luego evoca Cernuda cómo Marsias desafió públicamente a Apolo y cómo de sus labios "brotó la melodía doliente y pura, con un temblor oscuro que la del dios no tenía". Los miembros del jurado, sin embargo, "injustos porque no entendían y porque eran serviles", optaron por premiar a Apolo, quien ordenó el desollamiento de Marsias. Hay ciertos elementos de parentesco entre este mito y el de Ocnos según los tratadistas, como su común tenebrosidad frente a la claridad apolínea. Bachofen evoca a Marsias a propósito del maleficio de la materia de su instrumetno músico, en su ensayo sobre el soguero; Ortega se hace eco de ello y comenta: "La caña, hija del cieno, es siempre trágica, y dondequiera hay oscura tragedia, germina o suena [...] La flauta vegetal vuelve a ser trágica en Marsias"[19]. Y también, en una línea de interpretación simbólica y ritual, los mistagogos del Renacimiento tendieron a comentar el desollamiento de Marsias en términos de una ceremonia purificadora, mediante la cual, según el historiador Edgar Wind, "la fealdad exterior del hombre era desgarrada y se ponía al descubierto su belleza interna"; y más adelante: "Para obtener el *amado laurel* de Apolo, el poeta debe pasar por la agonía de Marsias"[20]. Pero Cernuda en este breve texto —de valor más declarativo que propiamente poético— da otro giro

233, y "Realidad y Deseo de Cernuda. Visión de un contemporáneo", en *Luis Cernuda*, Publicaciones de la Universida de Sevilla, 1977, p. 96.

18. Luis Cernuda, "Marsias", en *Prosa Completa*, ed. cit., pp. 1089-1093. El relato de Cernuda es una recreación a partir de las versiones tardías y más desarrolladas en la literatura clásica del tema, en especial las debidas a Diodoro Sículo (*La biblioteca de la historia*, libro II, 59) y Ovidio (*Metamorfosis*, libro VI vv. 380-402), para lo referente a la disputa con Apolo y al desollamiento de Marsias, respectivamente.

19. J. Ortega y Gasset, "Oknos el soguero", *Obras Completas*, ed. cit., III, p. 598.

20. Edgar Wind, *Los misterios paganos del renacimiento*, trad. de J. Fernández de Castro y J. Bayón, Barcelona, Barral Editores, 1972, pp. 175 y 176. En Cernuda, no es el "amado laurel" prometido a Marsias sino un destino fatal lo que parece exigir del poeta su agonía y muerte. Tal vez

interpretativo, sin duda aproximando a su situación personal el motivo del desollamiento, que se vuelve pretexto para una declaración de principios sobre el destino y la derrota final del creador. Como escribe James Valender, "el sufrimiento de Marsias es cifra de las dudas que tiene el poeta o el artista con respecto al valor de su obra", dudas que parecen provenir de dos fuentes: por una parte, de la naturaleza ambiciosa de la tarea del poeta ("venciendo su limitación mortal" dar expresión a "un afán sobrehumano"); y, por otra, de la falta de comprensión con que el público acoge su trabajo[21]. Y el breve texto de Cernuda termina así:

> Así, pues, y en las menos palabras, ¿qué se cifra simbólicamente en ese mito de Marsias? Que el poeta debe saber cómo tiene frente de sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido y muerto.

Resuena sin duda lo dicho aquí a un pasaje de contenido mucho más complejo de *Palabras antes de una lectura* sobre las "causas hondas" del "fatalismo" del poeta y la doble lucha que éste debe sostener contra el ambiente social y contra fuerzas invisibles[22]. Y asimismo, la conclusión de "Marsias" guarda un paralelismo con el mencionado pasaje rememorativo para la tercera edición de Ocnos, cuando Cernuda dijo que halló "cierta ironía justa en dar el nombre de Ocnos como el título del libro, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público igualmente inconsciente y destructor". En ambos pasajes, sobre Marsias y Ocnos (y también en el de *Palabras antes de una lectura*, dentro del entramado de su poética), se apunta a un doble conflicto coexistente pero de raíz muy distinta: uno imponderable, referido a la propia naturaleza del ser mortal en quien alienta un empeño sobrehumano, y el otro más propiamente "social".

Conviene a estas alturas plantearse la cuestión, en el fondo crucial, del *momento* en que el título "Ocnos" fue elegido por Cernuda para su libro. Aunque no haya —que yo sepa— constancia de ello, debió de ocurrir en

---

sólo así se transmute en obra la experiencia biográfica, tosca materia en que se inspira aquélla. En virtud de un acto de renunciamiento el hombre extrae lo mejor de sí mismo, poniendo al descubierto la belleza interna que ya no le pertenece. Cernuda cobra plena conciencia de ello en poemas de *Como quien espera el Alba*. El, que en su poesía hacía tiempo que había abandonado aquella pretensión y fe absoluta de los surrealistas de "changer la vie" por la poesía, siente, en el curso del diálogo interior del poema "Noche del hombre y su demonio", un *amargo placer* —expresivo oxímoron que produce el sacrificio de la vida y la entrega a la palabra—: "El amargo placer de transformar el gesto / En son, sustituyendo el verbo al acto". Sólo así en otro poema, el viejo monarca hipocondríaco puede contemplar con arrobamiento su obra, ya desprendida de sí y próximo a la muerte, una obra que es interior aunque se plasme y exprese en las piedras escurialenses ("Silla de Rey").

21. James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis Books Limited, 1984, p. 57.

22. *Prosa Completa*, pp. 873-4.

una etapa tardía o terminal de la redacción del libro. El autor, probablemente, buscaba un título sugerente, un título que no designara ni el trasfondo autobiográfico ni el escenario sevillano (tan fina y sabiamente aludido y eludido), es decir, un título que le despegara de los motivos inspiradores demasiados próximos y potenciara míticamente el libro. Todo ello en una línea semejante a su utilización en el mismo de los elementos eglógico-pastoriles, en parte sustentado por la vacilante identificación del "yo" de algunos poemas con un Albanio garcilasista. Por lo demás, el título cernudiano, más que definitorio de un libro, respondería ampliamente a la situación del autor y sería especialmente ilustrativo del largo primer exilio en Glasgow. Ello explicaría la relación más bien difusa y nunca expresa que existe entre el título y el contenido específico del libro. Ni siquiera, tal como pensaba hacer con Marsias, escribió (o si lo escribió no lo publicó) un texto introductorio con su versión expresa del mismo: le bastó con estampar la sugestiva e irónica cita de su admirado Goethe.

Nuestro comentario, en consecuencia, sobrevuela un poco por el conjunto, más que sobre el libro en concreto de *Ocnos*. Al menos, habría motivos similares y evidentes para remitir a poemas sobre todo de *Como quien espera al Alba*, la sección de *La Realidad y el Deseo* que ocupaba a Cernuda paralelamente a la redacción de *Ocnos*, y naturalmente, para referirnos a ensayos literarios escritos en los mismos años, porque, nunca como entonces, la reflexión crítica estuvo en él tan conectada a su quehacer como creador. Acuda el lector al comienzo del ensayo "Poesía popular" (de enero de 1940), escrito con bronca lucidez, tras la experiencia de la guerra, donde se refiere a la animosidad encubierta que despierta en la sociedad el poeta, sin función alguna en ella, pero con "una razón fatal, anterior a su propia existencia y superior a su propia voluntad, que le lleva a escribir versos, tarea que por lo demás ni él ni los demás consideran hoy como profesión social"; y acuda también al ensayo algo posterior sobre Juan Ramón Jiménez (publicado en el 42) donde insiste sobre "la falsa situación social" del poeta después del romanticismo y con sarcasmo sugiere, como última posibilidad para aquél, la conveniencia de cierto olvido social que le permita escribir "sus versos para sí y para las dos o tres personas a quienes acaso puede aún interesar sinceramente tan sutil tarea"[23]. A la vista de estos y otros textos posibles, y pasando de nuevo a la acomodación que hizo de Ocnos, podemos notar y subrayar la curiosa sustitución de la explicación dada por Pausanias de la mujer-asno que derrochaba la fortuna del anciano soguero por la maliciosa sugerencia (un poco como si Cernuda, desde su rincón, sacara de pronto la lengua) del carácter realmente asnal del público. Si con suma facilidad completamos el símil, y el soguero que con tenacidad trenza sus juncos representa al poeta entregado a una labor absorbente, el esfuerzo infructuoso de Ocnos no es desde luego atribuíble a esterilidad e improducción (en el caso de Cernuda fueron éstos precisamente los años más fructíferos

23. Las citas corresponden, en el tomo de *Prosa Completa*, a las pp. 728-9 y 1342.

de su vida); es debido a la situación de vacío, de inutilidad social y de confinamiento al limbo, que vive el poeta —si lo es verdaderamente— en el mundo moderno. Parece que esta constancia, a Cernuda, lo reforzó como poeta, y con un orgullo gemelo a su desaliento y su soledad vislumbró repetidas veces —en poemas, ensayos y cartas de entonces— algo en el fondo alentador, la idea de un lector o un poeta venideros, porque hay poetas —pensaba— que han de crear su público. Y así, con un curioso margen de esperanza, pudo decir, en confidencia a Nieves Mathews, acerca del recién publicado *Ocnos*: "Como es natural, espero que el libro caiga en un pozo de silencio, y sin paradoja espero al mismo tiempo que el libro dure más que yo" (15-XII-1942).

Más importa, como decía, observar cómo se apropia y se integra en un paisaje de conjunto el mito de Ocnos que pretender un poco a la fuerza conectarlo con tal o cual aspecto específico del libro de dicho título. De todas formas podría ser sugerente intentar alguna lectura por esta dirección. Propongo la del poema dedicado a "José María Izquierdo". Este escritor sevillano es en cierto modo contrafigura de Cernuda (como exponente de una opción vital y literariamente opuesta) y encarnación para él del enigma de un hombre que, "por un error de amor" —amor a una ciudad—, desperdició su talento. Creo que lo importante no es lo más obvio, la tan cernudiana referencia desdeñosa, despreciativa, al "rincón provinciano, pendón de bandería regional" y a "los compadres que no podían comprenderle", sino precisamente la ejemplar tenacidad a pesar de todo de ese Ocnos-Izquierdo ("vencido, triste y oscuro" se le describe en el poema), su obstinada fidelidad a un ideal insensato pero admirable, su afán necesariamente infructuoso de resucitar el espíritu extinto de una ciudad "de espléndido pasado". No importa que para Cernuda sea indigno de ese esfuerzo el objeto o, lo que es lo mismo porque coinciden aquí, el destinatario del mismo; como en los casos del amor humano, lo que cuenta es el valor del acto en sí, un valor otorgado "haya o no correspondencia" por la disposición y entrega de quien lo vive. El comentario final del poema supone algo más que un homenaje "idealista" a Izquierdo:

> Bécquer y Machado la dejaron tras sí. José María Izquierdo nunca la abandonó. Después de todo, ¡quién sabe! Durante sus horas de recogimiento silencioso, escuchando la música o en sus atardeceres junto al río, mientras se perdía así entre el ruido de los otros bajo el cielo nativo, tal vez gozó gloria mejor y más pura que ninguna[24].

Dicho comentario encierra también la lección que aquella oscura figura tan distinta con su ejemplo transmite: una idea pura de la vida, y por tanto de la poesía, cuyo valor secreto no le viene de afuera; algo, en fin, que no puede medirse en términos de reconocimiento y utilidad.

24. *Prosa Completa*, 53.

Dejo, para no alargar excesivamente estas páginas, el examen de otros poemas de *Ocnos*, para comentar por ejemplo la otra explicación (o racionalización) de Cernuda según la cual el asno sería "símbolo del tiempo que todo lo consume", y sobre todo del poema final, luego eliminado en las posteriores ediciones del libro, "Escrito en el agua". Todo ello parecería estar relacionado con el tema, suficientemente abordado por la crítica, de la expulsión de una Niñez-Paraíso gozosamente atemporal, y obedecería al propósito que presidió la redacción del primer *Ocnos*, la fijación y el rescate en sus páginas de una experiencia primigenia, fundamental en la configuración del ideal poético del autor.

Para terminar se diría que Ocnos en el libro de Cernuda emerge imprevistamente del Hades —donde habitualmente se le representa— y vive por un tiempo —fijo e imperecedero por la escritura— en contacto, más que en fusión, con el mundo natural. Si tuviera que escoger entre las figuraciones gráficas que la tradición nos ha legado del personaje la que mejor ilustrara la visión de Cernuda, creo que eligiría la pintura que se halla en el columbario romano de Villa Panfilia. Allí (traduzco la escueta nota de J. G. Frazer que la describe) "Indolencia aparece sentado ociosamente sobre una piedra y sostiene con su mano derecha el extremo de una soga, que está comiendo un asno, echado en el suelo, enfrente de él. Los edificios y los árboles del fondo prueban que la escena no tiene lugar en el mundo inferior". Ocio y trabajo se confunden en su labor y él, a la vez que forma parte del cuadro, es un distante contemplador del mismo. "La escena irradia paz", comenta Bachofen a propósito de esta pintura: "Parece como si el silencio del sepulcro se hubiese apoderado de la imagen"[25].

Postdata

La reciente consulta (gracias a Carlos-Peregrín Otero) del cuadernillo autógrafo de fechas conservado en Los Ángeles nos permite situar, aunque de forma todavía aproximada, el momento en que eligió Cernuda su título "Ocnos". Éste, en unas pocas entradas del cuadernillo hasta principios de 1941, parece que está interlineado (deduzco de ello que añadido algo después). La siguiente mención, en julio del mismo año, al corregir y pasar en limpio los poemas, ya muestra una clara constancia del título. Así pues, con toda probabilidad, la decisión tuvo lugar en el curso de la primera mitad de 1941, es decir, cuando el libro estaba ya sustancialmente escrito.

25. J.J. Bachofen, *Mitología arcaica...*, p. 185; *Oknos der Seilflechter*, p. 12.

ALBERTO LISTA, DIRECTOR DE *LA GACETA* (1833): DOCUMENTOS

Diego MARTÍNEZ TORRÓN
Universidad de Córdoba

En el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Sección Consejos, Serie Impresiones, legajo 11323 nº 16, legajo 11331 nº 8 y legajo 11331 nº 29, se encuentran algunos documentos sobre el nombramiento de Alberto Lista como director de *La Gaceta* en 1833, entre ellos unas hojas nanuscritas de Lista informando sobre el personal de la publicación, y sobre la petición de sus libros a Francia.

Añado la transcripción a máquina de estos textos manuscritos a los más relevantes ya publicados en el *Homenaje a Don Antonio Vilanova* (Universidad de Barcelona) y en el *Homenaje a Don Antonio Gallego Morell* (Universidad de Granada), en espera de poderlos comentar más ampliamente en un libro que preparo desde hace tiempo sobre Alberto Lista[1].

El citado legajo 11331 nº 8 contiene una carta de Pedro de la Hoz, remitida desde la imprenta, en la que se resume su asunto con las palabras: "renuncia del p^{er}. redactor de la Gaceta" al margen. También al margen figura el siguiente texto, con otro letra: "12 de Enero de 1833. S.M. admite la renuncia dándose por satisfecho de sus servicios en el tpo. que la ha desempeñado; y ha nombrado en su lugar a Dn. Alberto Lista. Mes de enero día 12".

La carta de Pedro de la Hoz dice lo siguiente:

---

1. A estos trabajos habría que añadir los valiosos inéditos —epistolario y poemas— que publicará el *BRAE* en su primer fascículo de 1991, y la *Memoria sobre el feudalismo* que publicó el *BRAH* en tomo CLXXXVII, cuaderno II, pp. 299-319, 1990.

Exmo. señor: Cuando en Enero de 1831 se dignó S.M. conferirme, además del destino de Director de la gaceta que entonces desempeñaba, la fiscalía general de Correos, a la cual está unida por ordenanza la Subdelegación de la Ymprenta real, supuse que era obligación muy superior a mis débiles fuerzas el servicio de los dos empleos reunidos. Así lo manifesté inmediatamente al Exmo. Señor Secretario de Estado y del Despacho Dn. Manuel Gonz^z. Salmón, y en los mismos términos lo espuse a sus sucesores siempre que cualquiera ocurrencia del servicio daba a conocer prácticamente la incompatibilidad de los dos cargos que jamás han estado juntos en una misma persona; pero sea que en la mía se pusiera una confianza que sólo por el celo que me anima puedo merecer, sea que se aspirara a economizar un sueldo, ni dichas manifestaciones bastaron para que se nombrara otro Director, ni yo creí que podía insistir por entonces en ellas sin riesgo de que se me culpara de negligencia o de ingratitud.

Pasados ya dos años; terminada felizmente la enfermedad del Rey N.S. ocurrida en los momentos en que yo iba a renovar mis gestiones, y agravados los males crónicos que han deteriorado mi constitución física en tanto grado como V.E. habrá advertido a primera vista, no puedo menos de pedir a V.E.se sirva proponer a S.M. que si no hubiera algún obstáculo para ello se me exonere de la dirección de la Gaceta: cosa tanto más conveniente cuanto que la publicación de nuevos periódicos con los cuales hay que concordar lo que se diga en la Gaceta, y la premura con que actualmente se egecuta la redacción, hace cada día más incompatibles dos destinos, de los cuales cada uno es sobradamente pesado para cualquier hombre aunque tenga mejor salud y más capacidad que yo tengo.

Dios gue. a V.E. ms. as. Madrid 10 de Enero 1833

Exmo. Señor: (firma) Pedro de la Hoz.

El escrito va dirigido al Exmo. Sr. Conde de Heredia y de Ofalia, Sec^rio. de Estado y del despacho del Fomento gen^l. del Reyno.

En el mismo legajo y número se resume: "1833. Se admite la dimisión del Director de la Gaceta a Dn. Pedro la Hoz y se nombra para el mismo cargo a D. Alberto Lista". Se contienen además estos dos escritos:

A Dn. Pedro de la Hoz. Madrid 12 de Enero de 1833.

El Rey N.S. se ha servido admitir la renuncia de la Dirección de la Gaceta, que hace V.S. en papel de 10 del actual, en atención al quebranto de su salud; y S.M. ha tenido a bien darse por satisfecho del mérito y servicios de V.S. en el tiempo que ha desempeñado el mismo destino, el cual seguirá al cargo de V.S. hasta la presentación de su sucesor. De orden de S.M. lo digo a V.S. para su inteligencia, satisfacción y demás efectos. Dios V^a.

Traslado al Subdelegado de la Ymprenta Real para su inteligencia y efectos correspondientes.

El otro escrito: [2]

2. Este escrito, que fechan en 12 de enero de 1833, firmado por Ofalia, lo recogen Manuel Chaves,

> A Dn. Alberto Lista. Dha fha.
> El Rey N.S. se ha dignado nombrar a VD. Director de la Redacción de la Gaceta, en lugar de Dn. Pedro de la Hoz, a quien S.M. ha tenido a bien admitir la renuncia que ha hecho del propio destino en atención al quebranto de su salud. De Rl. orden lo digo a Vd. para su inteligencia, satisfacción y demás efectos. Dios Vª.
> Traslado al Subdelegado de la Ymprenta Real pª. su inteligencia y efectos correspondientes.

En el mismo legajo y número se encuentra un escrito manuscrito de Lista con el siguiente texto:

> Exmo. Sr. Ministro Secretario de Estado y del Despacho Universal del Fomento:
> Exmo. Señor: He recibido hoy el oficio de V.E. en que se sirve anunciarme que S.M. se ha dignado nombrame director de la Redacción de la Gaceta, admitiendo la renuncia que D. Pedro de la Hoz ha hecho del propio destino por causa de su quebrantada salud.
> Y en su contestación debo decir que acepto con acción de gracias este empleo, suplicando a V.E. se sirva de manifestar a S.M. mi profunda gratitud por este favor y por la confianza con que me honra, y el infatigable celo con que procuraré emplear mis débiles fuerzas en su servicio.
> Dios guarde a V.E. muchos años. Yrún, Lazareto del Puente, 18 de enero de 1833. (Firmado:) Alberto Lista.

En el legajo 11323 nº 16 se recoge un escrito con membrete del Ministerio del Fomento General del Reino, firmado por el Conde de Ofalia, con añadidos y correciones, dirigido al Sr. Secretario del despacho de Hacienda. El texto es el siguiente:

> Excmo. Sr: En la carta de que dirijo copia a V.E. me da noticia el Director de la Redacción de la Gaceta Dn. Alberto Lista de las obras históricas que han sido de su uso en las empresas literarias que desempeñó por encargo del Gobierno y de particulares, y hace venir de Francia, donde las tenía, y ruta de Irún y Vitoria, en atención a serles indispensables para llenar cumplidamente los deberes de tal Director; por lo cual, y también por que ninguna sabe que esté prohibida, pide que se temple algun tanto la severidad de las leyes sobre introducción de libros extrangeros. El actual destino de Lista, sus anteriores trabajos literarios, y la necesidad de tales libros para que la redacción de la Gaceta se verifique con el decoro y propiedad que deben resplandecer en este único periódico oficial, son cosas que no admiten duda,

---

Don Alberto Rodríguez de Lista, Sevilla, Tipografía El Mercantil Sevillano, 1912, pp. 39-40 y Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento A. L.*, Madrid, CSIC, 1951, pp. 154-155. Pero solamente esta breve comunicación.

y corroboran los fundamentos en que estriba su pretensión. Por lo mismo espero que V.E. se servirá acordar con S.M. que los libros referidos de Lista se manden precintar y sellar en la aduana de Vitoria con sugeción a su revisión en la de esta Corte y que se les exima del pago de Reales dros. mediante el objeto a que son usados. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 7 de Febrero de 1833.
(Firma:) El Conde de Ofalia.

Otro igual al Sr. Secretario del despacho de Gracia y Justicia con este pie.

Por lo mismo espero que V.E. se servirá acordar con S.M. se prevenga al Revisor del ordinario diocesano en la aduana de esta Corte q^e^. no ponga reparo en el pase de los libros de Lista en atención al objeto con que vienen destinados. Dios V^a^

Otro igual al Sr. Presidente del Consejo Rl. con esta conclusión.

Por lo mismo se servirá V.E. prevenir al Revisor Real de la aduana de esta Corte que no ponga reparo en el pase de los libros de Lista en atención al objeto con que vienen destinados. Dios V^a^.

En el mismo legajo y número se encuentra un escrito:

A Dn. Alberto Lista. Madrid, 27 de febrero de 1833.
Con fecha de ayer me dice el Sr. Secretario del Despacho de Gracia y Justicia lo siguiente.
En contestación — h^ta^. — convenientes.
Y de la misma Rl. orden lo traslado a Vd. p^a^. su gobierno.
Dios V^a^.

Y otro escrito en cuyo margen figura: "27 de Febrero de 1833. Dígase al interesado". El escrito en cuestión es el que sigue:

Exmo. señor.
En contestación a la Real Orden que en 24 del presente y en consecuencia del oficio de V.E. sobre que no se opusiese reparo al pase de los libros de Dn. Alberto Lista dirigí al Vicario Eclesiástico de Madrid para que se permitiese por el revisor del ordinario la entrada de aquéllos, me dice hoy lo que sigue.

"Exmo. Señor: He recibido la Real orden que V.E. me comunica con fecha 24 pero no la acompaña la lista de libros pertenecientes a Dn. Alberto Lista para remitirla al Sr. Cardenal Arzobispo a quien privativamente, como a todos los demás Sres. Obispos, corresponde, cesante la Inquisición, esta clase de negocios".
Lo que de Real Orden comunico a V.E. para su inteligencia y efectos convenientes. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 26 de Febrero de 1833. (Firmado:) Fernández del Pino.

Este escrito va dirigido al Sr. Secretario del Despacho del Fomento. En el resumen del asunto figura: "Dn. Alberto Lista Director de la redacción de la Gaceta sobre introd^on^. de obras históricas de su propiedad que hace

venir de Francia. Visto bueno 27 febrero 1833."[3]

Finalmente, con membrete de la Dirección de la Redacción de la Gaceta, legajo 11331 nº 29, con la indicación de "Reservado" figura un texto manuscrito de Lista, con la peculiar disposición secuencial que estudiamos a propósito de *Roger de Flor*. Al margen escribió otra persona: "3 de Noviembre de 1833. Dése orden al Subdelegado de la Ymprenta Real pª. qᵉ. envíe nota nominal de todos sus empleados con expresⁿ. de sus sueldos y clases. Dése ésta previniendo que queden de cesantes Dn. José de Nieva y Dn. Eugenio Amor, con el sueldo que les corresponda por sus años de servicio. S.M. nombra a Dn. Migˡ. Salvá por oficial 1º. en lugar de Amor. Sedano pasa a primer redactor, y se suprimer la plaza de 2º. Al portero se le aumentan quinientos rl. al año."

El informe reservado de Lista dice lo que sigue:

> Exmo. Señor: He recibido el oficio de V.E. de 25 de octubre, en que anuncia haber mandado hacer en París la suscripción al periódico inglés de Galignani para el uso de esta redación.
>
> Yo renuevo la súplica que ya hice al antecesor de V.E., pidiéndole un oficial para esta redacción que entendiese el idioma inglés, pues entre los actuales no hay ninguno que lo sepa. Y propongo de nuevo para este destino a Dn. Miguel Salvá, individuo de la academia de la Historia, sacerdote de purísimas costumbres, muy instruido en lenguas y erudición, y cuyas opiniones son las que el gobierno debe desear en todos sus empleados.
>
> Para que V.E. conozca bien la situación de esta oficina de mi cargo, le formaré el estado de alta. Consta de un Director con 24.000 R. Vᵒⁿ. de renta: dos redactores, D. José de Nieva y D. Eustaquio Sedano, con los títulos de Redactor 1º y 2º: y dos oficiales, D. Eugenio Amor y D. Manuel de Laraviedra, con los títulos de oficial 1º y 2º.
>
> D. José de Nieva, redactor 1º, goza de 14.000 RVᵒⁿ. de sueldo, y tiene otros 6.000 por la comisión de reunir, en obra separada que se imprime en la Ymprenta Real, todos los decretos y Reales órdenes; sabe poco o nada; es poco trabajador, y casi inútil para la Gaceta; en cuanto a opinión, aunque es tan nulo como en todo, le creo más adicto a la opinión colateral que a la directa.
>
> Don Eustaquio Sedano, redactor 2º, tiene 12.000 RVᵒⁿ. de sueldo; es un sacerdote anciano y respetable. Si sus conocimientos no son muy estensos, es celoso, y trabaja mucho en lo que se pone a su cargo. Es muy útil en el ramo de anuncios y en la traducción de papeles franceses. Sus opiniones son las del gobierno.
>
> Don Eugenio Amor, oficial 1º, tiene 10.000 RVᵒⁿ. de sueldo. Apostólico furibundo, y por consiguiente hombre ignorantísimo. Ni

3. Sobre los libros que introdujo, véase Juretschke, *op. cit.*, pp. 173-75.

aun escribir sabe. Sólo se emplea en hacer traducciones pésimas del francés.

D. Manuel Laraviedra, oficial 2º, tiene 8.000 RVon. de sueldo, y además 3.000 por el trabajo de ir diariamente a las secretarías del despacho a recibir órdenes y recoger noticias. Es el más instruido, inteligente y celoso de toda la oficina, y le recomiendo a V.E., porque le creo el más adicto al gobierno, y capaz de sevir con utilidad en ocupación más elevada.

Tenemos además un porteo muy mal dotado, pues sólo tiene 9 RVon. diarios, y se le ha quitado en las últimas economías un egemplar de la Gaceta que se le daba, y que el pobre beneficiaba como podía. Recomiendo a V.E. si es posible, aumentar un poco su sueldo para que pueda vivir más cercano al centro de la villa, pues su corto haber le obliga a habitar en un barrio bajo, y no lo tengo a mis órdenes todas las veces que lo necesito.

Yo, en mi corto entender, aconsejaría que a los Sres. Nieva y Amor se les acomodase en otra parte donde pudiesen ser más útiles y cobrasen algo más de sueldo, de modo que pareciese ascenso; y sus destinos se reemplazasen con hombres más al caso, dando al Sr. Sedano el ascenso de redactor 1º y al Sr. Laraviedra el de redactor 2º; y los que entrasen de nuevo fuesen oficiales. (Al margen:) Olvidóseme decir que el Sr. Nieva está condecorado con la Cruz de Carlos III.

Y pues estamos en época de quitar trabas diré a V.E. una que hay en esta oficina, y que me parece muy inútil.

Los escritores de obras o periódicos quieren insertar en la Gaceta sus prospectos: mas esto no puede hacerse, en virtud de Rl. orden, sino por decisión de la Secretaría del Fomento, que ha sucedido a la de Estado en la Inspección de la Gaceta.

Así el autor tiene que presentar un memorial a Fomento, y decretado, presentarlo en esta dirección, donde se le da otro decreto para que su prospecto se inserte. A mí me parece inútil todo esto. Como el director ha de ser siempre un hombre de la confianza del gobierno,me parece que puede dejarse a su arbitrio dar o negar la licencia para la inserción, salvo el derecho de reclamación si abusa, y con la advertencia de que si *el libro o el periódico a que se refiere el prospecto trata de materias religiosas o eclesiásticas, haya de presentar con el prospecto el permiso de la autoridad eclesiástica para su publicación*; pues V.E. sabe que estos prospectos no están sugetos a censura, y en materias religiosas es menester proceder con esta cautela, y más en el día. Ultimamente deben seguir pagando los autores la obvención de uso en la oficina del cierre de la Gaceta, que creo que son tres duros. Esta obvención es justa, pues la inserción del prospecto aumenta el trabajo de aquellos oficinistas.

Es cuanto por ahora me ocurre que decir en esta materia.

Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 30 de octubre de 1833.

Exmo. Señor (Firmado:) Alberto Lista.

Este escrito va dirigido al Exmo. Sr. Secretario de Estado y del Despacho del Fomento General del Reino. En el margen del último párrafo exten-

so sobre los prospectos, la persona que informó el asunto de Lista ha escrito a mano: "Por lo tocante a esta indicac^{n}. póngase al despacho".

El resumen de este texto dice: "1833. Informe de Dn. Alberto Lista dando cuenta del estado del personal de la Gaceta".

Probablemente es el Secretario de Estado y del Despacho del Fomento General del Reino quien hizo las dos anotaciones al margen del escrito de Lista.

Manuel Chaves se refirió en su excelente biografía sobre Lista, antes citada, a su labor en este órgano oficial que era la *Gaceta de Madrid* (op. cit. pp.39-40). Así mismo lo hace Juretschke en su monografía también citada (op. cit. pp.150-59).

Según este último autor, Lista procura ejercer su magisterio a través de la *Gaceta*, formar y educar (p. 155).

Pérez de Guzmán en su *Bosquejo histórico-documental de la "Gaceta de Madrid"*, Madrid, 1902, p. 164, comenta que Lista dio al periódico un giro más literario, sin fortuna. Pero Juretschke destaca los escasos artículos literarios o culturales que se publicaron durante su dirección del periódico, limitándose a cortas reseñas de amigos (pp. 155-56).

Según Chaves, cuando Cea Bermúdez fue a ver a Lista a Bayona, éste le pidió le concediera la dirección del periódico (ibíd. p. 154).

Juretschke comenta las consignas que Lista tuvo que difundir, que originaron protestas entre los jóvenes que le leían (p. 156).

El crítico alemán, con cuyas teorías acerca de la ideología de Lista en esta época estamos en desacuerdo —como demostraremos ampliamente en el libro que preparamos sobre el tema—, recoge que el propio autor se defendió de que le hicieran responsable del contenido de la *Gaceta*, aunque Martín Villa señala que Lista determinó la propaganda en la cuestión sucesoria (p. 157, op. cit.).

Lista reunió un equipo de redactores muy notable, y al decir de Juretschke fue mucho más que el director de un periódico oficial —desde enero de 1833 hasta aproximadamente junio de 1837— para intervenir en asuntos de alta política (p. 158).

Los documentos que hemos presentado, en espera de un análisis más pormenorizado que aquí no podemos hacer por motivos de espacio, son de tres tipos: el nombramiento como director de la *Gaceta*, la petición de libros prohibidos de su propiedad y la reestructuración que realizó en la redacción del periódico nada más ponerse a su frente.

El primer documento ha sido comentado por Chaves y por Juretschke, y recoge simplemente los trámites de su nombramiento, y los motivos por

los que Pedro de la Hoz renunció al cargo.

El segundo paquete de documentos nos revela hasta qué punto era difícil y penoso, en esta época, el hacer penetrar libros prohibidos en el país, aún con el consentimiento de los cargos oficiales, y que la Iglesia era quien ponía las trabas más importantes a este tema. Aunque Lista consiguió su objetivo.

El tercer aspecto que se estudia en estos documentos nos revela a un Alberto Lista emprendedor, que realiza un informe confidencial en el que denuncia sin empacho alguno a los redactores inútiles, consiguiendo un nuevo vuelo para la publicación al remozarla y rejuvenecerla. Nótese que Lista es consciente de que su labor en el periódico consiste simplemente en estar al servicio del gobierno, y no pueden imputársele las ideas de aquél, como hará Juretschke a propósito de Mendizábal, con quien, pese a lo que diga el crítico alemán, no está comprobada su colaboración.

Una anotación final, respecto a este tercer aspecto como director de la Gaceta: Lista es implacable con los inútiles en su informe, pero tiene una llamada de humanitarismo con los humildes que desempeñan bien su trabajo, como se demuestra al referirse al portero mal pagado. Es un rasgo de su humanidad constante.

Para una mayor información remitimos al lector interesado a nuestro libro de próxima publicación *Ideología y Literatura en Alberto Lista.*

PENSAMIENTO BIBLIOGRÁFICO DE MENÉNDEZ PELAYO*

Victoriano PUNZANO MARTÍNEZ

Hablar de Menéndez Pelayo exige de quienes lo practican "escrupulosa veracidad en el testimonio, sólido aparato de conocimientos previos, método práctico y seguro en las indagaciones, sensatez y cordura en los juicios, cualidades que valen mucho más que la brillantez de estilo"[1], como él mismo recomendaba a cuantos emprendieran cualquier trabajo intelectual. Por nuestra parte añadimos el *profundo respeto* hacia el Maestro de quien, desde hace bastantes años, desempeña su actividad profesional entre el legado bibliográfico que el ilustre cántabro legó a su ciudad de Santander. Mas no se entienda nuestra veneración como *servil adhesión* porque, no en vano, ha transcurrido más de un siglo desde que don Marcelino firmara aquella carta a Gumersindo Laverde titulada "De re bibliographica", que constituye el capítulo II de *La Ciencia Española*, de la que Simón Díaz ha dicho que "esas páginas siguen siendo la más clara y acertada síntesis de la historia de la Bibliografía española escrita hasta hoy"[2].

Desde 1912 se han escrito abundantes monografías, estudios y ensayos[3] sobre la obra y el pensamiento del gran erudito de Santander. Sin embargo, el tema, que hoy nos ocupa, ha sido prácticamente ignorado.

---

*. Comunicación del autor en el *I Simposium Internacional de Literatura Hispanoamericana*, Santander, UIMP, 1981.

1. Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, 2 vols. (Madrid, BAC, 1956), I, p. 11.

2. José Simón Díaz, "Evolución y estado presente de la Bibliografía española" en *Primeras Jornadas de Bibliografía*, (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977), p. 15.

3. *Ibídem. Estudios sobre Menéndez Pelayo*, (Madrid, 1972).

Entre los cerca del millar de estudios sobre Menéndez Pelayo, solamente contamos con unos pocos que tratan este aspecto y todos ellos son más bien panegíricos que críticos[4].

Hacemos también una somera alusión a los biógrafos[5] de Menéndez Pelayo, ya que todos ellos subrayan de alguna manera su trayectoria "bibliófila", aportando datos, anécdotas y detalles, a veces ingenuos, de la pasión del mismo por los libros, como cuando relatan el hecho de que a los doce años Menéndez Pelayo tiene ya una lista de los libros que forman su biblioteca; casi todos repiten aquella frase de su hermano Enrique "amaba a Dios sobre todas las cosas y a los libros como a sí mismo", o nos describen sus viajes al extranjero con el único propósito de rastrear las bibliotecas más importantes de Europa en búsqueda de materiales para sus obras. Pero ninguno se detiene a analizar en profundidad la significación última de tales amores y excursiones, que, a nuestro juicio, reside en su afán de *dar forma a su espíritu bibliográfico* puesto que la Bibliografía es para Menéndez Pelayo el argumento irrebatible de todas sus proposiciones, tesis y polémicas.

Laverde decía a su discípulo predilecto en la "Carta-prólogo" de *La Ciencia Española* "que importa en extremo a los pueblos no renegar de su abolengo doctrinal ni limitarse a repetir más o menos servilmente lo que otros pueblos discurren y escriben", por lo que "en la guerra que se hace a nuestra antigua cultura científica entran por mucho, entre otras causas, la

4. He aquí los más completos: Rufino Blanco y Sánchez, M*enéndez Pelayo como bibliógrafo y erudito* (Madrid, 1927); Felipe Mateu y Llopis, "La ordenación bibliográfica de *La Ciencia Española*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid, 1956), LXII, pp. 99-113; J. Simón Díaz, "Dos planificadores: el Padre Burriel y Menéndez Pelayo", en *La Bibliografía: conceptos y aplicaciones*, (Barcelona, Planeta, 1971), pp. 112-118; ibídem, "Evolución y estado presente de la bibliografía española" en *Primeras Jornadas de Bibliografía* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977), pp. 7-15. Tocan incidentalmente este aspecto de Menéndez Pelayo entre otros menos significativos: Juan Valera, "Prólogo", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, 2 vols. (Madrid, 1899), I, p. XXXI; Carmelo de Echegaray, "Menéndez Pelayo, maestro de la investigación histórica" en *Unión Iberoamericana*, (Madrid, 1912), p. 18; Zacarías Martínez, "Discurso pronunciado en la velada que organizó *El Debate*" en *Unión Iberamericana* (Madrid, 1912), p.29; Antonio Gómez Restrepo, "Elogio de Menéndez Pelayo" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid, 1912), XVI-7 y XVI-8, pp. 93 y 98 respectivamente; Manuel Serrano y Sanz, "Dos palabras acerca de D. Marcelino Menéndez y Pelayo", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVI-7 y XVI-8, pp. 225 y 227 respectivamente; Miguel Artigas, "Vida intelectual de Menéndez y Pelayo" en *Almanaque de los Amigos de Menéndez Pelayo*, (Madrid, 1932), p. 40; José Mª Millás Vallicrosa, "El inventario bibliográfico de *La Ciencia Española*" en *Arbor* (Madrid, 1956), julio-agosto, p. 424-425; Enrique Sánchez Reyes, "Menéndez Pelayo, Director de la Biblioteca Nacional" en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid, 1956) LXII-1, pp. 27-34.

5. Acudimos una vez más a J. Simón Díaz en cuya obra antes citada, *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, da cuenta de los biógrafos del mismo, aunque, no obstante su proliferación, pensamos que está por hacer aún la biografía de Menéndez Pelayo, lo cual será posible una vez publicado el *Epistolario* completo del eminente polígrafo comentado por Manuel Revuelta Sañudo, director de la Biblioteca, y editados por la Fundación Universitaria Española, cuyo último tomo, de índices, está en prensa.

escasez de conocimientos bibliográficos... Multiplíquense los diccionarios bibliográficos, las monografías, las publicaciones de todas especies acerca de nuestro pasado científico"[6].

a) Concepción bibliográfica.

Rufino Blanco se pregunta cuándo y de qué manera fue bibliógrafo Menéndez Pelayo y tajantemente contesta: "En realidad puede decirse que lo fue siempre, porque apenas ingresó en el Instituto de Santander y reunió un centenar de libros los catalogó"[7]. Esta es una verdad a medias por cuanto que tal actitud de catalogar no responde tanto a una idea bibliográfica cuanto al carácter metódico y ordenado de un muchacho de doce años cuyo saber era ya proverbial, para llegar al cual son imprescindibles, entre otras, ciertas cualidades de método y orden a los que don Marcelino alude cuando habla de "sólido aparato de conocimientos previos, método práctico y seguro, sensatez y cordura". De todos modos, Rufino Blanco deja sin descubrir cuál es el concepto que Menéndez Pelayo tiene de la Bibliografía, aun cuando admitamos que fue el gran polígrafo bibliógrafo siempre.

Rastreando la biografía de Menéndez Pelayo observamos que sus primeros pasos de contenido bibliográfico se dan con su llegada a Barcelona, donde junto a su tutor, José Ramón de Luanco recorre las librerías de "viejo" de la Ciudad Condal. El propio Menéndez Pelayo nos lo descubre así: "El me comunicó su afición a los libros raros y me hizo penetrar en el campo poco explorado de nuestra bibliografía científica"[8]. El testimonio de Milá i Fontanals avala también lo que dejamos dicho e, incluso, va más allá, cuando dice: "He aquí un joven que es un prodigio de precocidad. Aun cuando sólo tiene diez y seis años, ya puede contársele entre los primeros bibliógrafos españoles". Sin embargo, Milá se refiere más al bibliógrafo práctico, al acumulador de autores, títulos, ediciones raras, etc.; no en balde Menéndez Pelayo poseía una memoria extraordinaria que le hacía capaz de proezas de esta índole, como reconoce Gómez Restrepo: "En la memoria de Menéndez Pelayo todo se fijaba de manera indeleble, lo grande y lo pequeño, el conjunto y los más menudos detalles"[9].

6. Marcelino Menéndez Pelayo, *La Ciencia Española*, EN, 3 vols. (Santander, 1953), I.

7. Rufino Blanco, *o.c*, p. 3.

8. Se han señalado únicamente a Laverde y Milá como quienes sembraron la inquietud bibliográfica del sabio cántabro; sin embargo, a nuestro juicio, ni el uno ni el otro influyeron en tanto grado como don José Ramón de Luanco. Véanse las cartas cruzadas entre ambos personajes, aparte, claro está, la convivencia en la misma casa durante la estancia de Menéndez Pelayo en Barcelona siendo éste estudiante.

9. Antonio Gómez Restrepo, *o.c.*, p. 30.

Menéndez Pelayo se matricula en el curso 1873/1874 en la asignatura de Bibliografía en la Escuela de Diplomática, bajo el magisterio de don Cayetano Rosell, con el propósito e intención de opositar al Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, como dice Sánchez Reyes[10], circunstancia que Simón Díaz interpreta como determinante para que el Maestro "adquiriera los conocimientos técnicos y la afición patentes en sus producciones"[11]. Dos años más tarde, en 1876, sale de su pluma un manual de Bibliografía que como dice su autor "el único mérito, si tiene alguno, de *La Ciencia Española*, no consiste en la parte polémica, condenada a morir en cuanto las circunstancias pasan, sino en lo que tiene de manual bibliográfico, único hasta ahora de su género entre nosotros"[12].

Para entender en su justo término el pensamiento bibliográfico de Menéndez Pelayo, se ha de hacer referencia necesariamente a las corrientes bibliográficas de la época en que se escribe, e inscribe, *La Ciencia Española*, así como un muy breve resumen histórico de esta materia.

En los siglos XV y XVI, con el invento de la imprenta y su rápida expansión, se produce una actividad, no conocida anteriormente al menos en el sentido que ahora se la entiende, que consiste en registrar en colecciones los títulos de los libros impresos. Tales compilaciones reflejan el pensamiento religioso, filosófico, etc. de su tiempo. No hay reglas precisas, ni preocupación de orden técnico. Los primeros bibliógrafos son humanistas. Esta orientación bibliográfica humanista se mantendrá hasta el siglo XVII en que, a la erudición eclesiástica —repertorios de congregaciones religiosas—, se unirá el gusto por la bibliofilia y la curiosidad de los hombres cultos hacia todo lo que se imprime. Aparecen las primeras obras que recogen las novedades de las letras y de las ciencias, incluyendo ya recensiones críticas de las mismas como es el caso de *Periodicals transaction* o de *Acta eruditorum* de 1662 y 1682 respectivamente. De entonces son bibliógrafos como Philippe l'Abbé, André de Chesne, Gabriel Naudé, bibliotecario de Mazarino, entre los franceses, y nuestro Nicolás Antonio. Se acuña la voz Bibliografía en 1633. El siglo XVIII ve convivir la corriente humanista de los siglos XV y XVI y la profesional y técnica del XVII, que va desplazando a aquélla. La ruptura definitiva se produce entre 1750 y 1760 cuando, con la aparición de repertorios periódicos, que recogen selectivamente lo que se publica, la Bibliografía gana en poder dinámico, se precisan sus fines, se difunde más rápida y ampliamente y se unifica y mejora la forma. La Revolución francesa supone un período confuso, y quizás de retroceso,

10. Enrique Sánchez Reyes, *o. c.*, p. 30.

11. José Simón Díaz, "Evolución y estado presente de la Bibliografía española", en *o. c.*, p. 30.

12. Marcelino Menéndez Pelayo, "Advertencia preliminar de la tercera edición (1887)", en *La Ciencia Española*, EN, (Santander, 1953), p. 5.

que altera y desfigura lo conseguido hasta entonces. Se concibe ahora la Bibliografía como el conocimiento de los libros bajo todos sus aspectos: tipografía, historia del libro, técnica de fabricación y de comercialización, estudio de repertorios, sistemas de clasificación, reglas de catalogación, bibliofilia, etc. Tal extensión se da a la palabra Bibliografía que ésta abarca lo que hoy entendemos por bibliofilia, biblioteconomía, bibliografía y bibliotecnia. Se define al bibliógrafo como quien conoce el libro en todos sus aspectos. Esta concepción se mantendrá casi unánimemente en los diccionarios de todos los países comprendiendo todo el siglo XIX, aunque, hacia finales del mismo y primeros años del presente, se van desgajando de la Bibliografía algunas de las atribuciones que le son características como ciencia de todos los aspectos del libro, y se la empieza a considerar como la búsqueda, transcripción, registro y clasificación del libro con vistas al trabajo intelectual[13].

Conocida la evolución del concepto de Bibliografía, podemos ya emprender la tarea de clarificar cuál fue el pensamiento bibliográfico de Menéndez Pelayo, para lo cual nos serviremos básicamente del capítulo II de *La Ciencia Española*, titulado "De re bibliographica", y del V del tomo I, como también de todo el tomo III. Seguimos la Edición Nacional de las *Obras Completas de Menéndez Pelayo.*

El autor comienza su exposición así: "Acúsase con frecuencia a la Bibliografía, por los extraños a su cultivo, de *ciencia* árida e indigesta, de fechas y de nombres, superficial y pesada al mismo tiempo, como que sólo fija la atención en los accidentes externos del libro, en la calidad del papel y de los tipos, en el número de las hojas, y limita sus investigaciones a la *portada* y al *colofón*, sin cuidarse del interior del volumen". Más adelante dice: "Y produce ciertamente triste impresión la lectura de muchos catálogos bibliográficos, cuyos autores para nada parecen haber tenido en cuenta el valor intrínseco de los libros, fijándose sólo en insignificantes pormenores, propios más de un librero que de un erudito. Pero no es ese el verdadero procedimiento del bibliógrafo, ni puede llamarse trabajo científico, sino mecánico el descarnado índice de centenares de volúmenes cuyo registro externo arguye a lo sumo diligencia y buena fortuna, nunca dotes intelectuales ni saber crítico".

En estas apretadas palabras sintetiza Menéndez Pelayo su concepción de la Bibliografía. Menéndez Pelayo ataca, en primer lugar, a los detractores de la Bibliografía, pero no por el hecho de poner en entredicho el valor

13. Para este breve recorrido histórico hemos seguido a Louise-Noëlle Malclès a través de sus más importantes obras al respecto: *Cours de Bibliographie*, *Manuel de Bibliographie* y *Les sources du travail bibliographique.*

de la misma, sino porque los tales se detienen en un solo aspecto, el cual él detesta también, porque no puede llamarse Bibliografía a aquella pretendida ciencia "que sólo fija la atención en los accidentes externos del libro". Lo esencial de la Bibliografía está en el interior del libro, en su contenido. Traza a continuación una oposición radical entre el bibliógrafo científico y el bibliógrafo mecánico; éste produce únicamente un "descarnado índice de centenares de volúmenes cuyo registro externo arguye a lo sumo diligencia y buena fortuna, nunca dotes intelectuales ni saber crítico".

Marcelino Menéndez Pelayo, aquel joven de veinte años que escribía tales consideraciones, tiene una manera de entender la Bibliografía que más parece de nuestros días que de 1876. Hoy se entiende por Bibliografía "la ciencia que se ocupa del registro, descripción y clasificación de los libros para facilitar el trabajo intelectual"[14]. Menéndez Pelayo define, en primer lugar la Bibliografía de forma negativa, es decir, lo que no tiene que ser; se puede, pues, anticipar, esta primera definición: "La Bibliografía no es el estudio de los caracteres externos del libro tales como quién es su autor, cuál su número de hojas, cuál la calidad de la materia escriptoria, de qué imprenta salió". Pero, ¿es la Bibliografía otra cosa?.

"L'étude de la Bibliographie, si aride en apparence pour qui ne la considere que superficiellment, est loin, pour qui l'examine de plus près, d'être dépourvue d'un certain charme"[15]. Este atractivo de la Bibliografía es tal, prosigue Brunet, que muchos eruditos y hombres de letras, e incluso poetas, la han cultivado con tanto ardor y entusiasmo como éxito, entre los que se encuentra Menéndez Pelayo, quien conocía perfectamente la obra del bibliógrafo francés al que cita expresamente en el capítulo "De re bibliographica" que comentamos. A Menéndez Pelayo no es solamente su atractivo lo que le acerca a la Bibliografía. Menéndez Pelayo va más allá del sugestivo encanto bibliográfico, porque la Bibliografía constituye "un género de erudición, por otra parte, que cuando se refiere a obras tan poco conocidas, y a veces de tan estupenda rareza como las que incluyó Menéndez en su Inventario de la ciencia española, bastaría para la gloria de un bibliógrafo"[16]. ¿Qué es la Bibliografía para Menéndez Pelayo?

---

14. Para una más amplia comprensión de lo que se entiende hoy por Bibliografía pueden consultarse las obras siguientes: Domingo Buonocore, *Elementos de bibliotecología*, 3ª ed. refor. (Santa Fe, Castellví, 1952) y *Diccionario de Bibliotecología*, (Santa Fe, Castellví, 1963); Charles Victor Langlois, *Manuel de Bibliographie*, 2 vols. (París, Hachette, 1901-1904); Louise-Noëlle Malclès, las anteriormente citadas y en especial *Cours de Bibliographie*, (Genève-Lille, 1954); Josefa Emilia Sabor, *Manual de fuentes de información*, (Buenos Aires, Kapelusz, 1970); José Simón Díaz, *La Bibliografía: concepto y aplicaciones* (Barcelona, Planeta, 1971).

15. Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, I, 1ª parte, p. XXX.

16. Antonio Gómez Restrepo, *o. c.*, p. 93.

Hemos visto más arriba a Menéndez Pelayo formular una definición negativa de la Bibliografía. Hemos anticipado también la nota esencial, aquella que hace que la Bibliografía sea tal, cifrada en el contenido del libro. Sin embargo, Menéndez Pelayo no rechaza totalmente los accidentes externos, por lo que conjugando continente y contenido, a través del tiempo y del espacio, define positivamente la Bibliografía como la ciencia que "es al mismo tiempo el *cuerpo*, la historia *externa* del movimiento intelectual, y una preparación excelente e indispensable para el estudio de la historia *interna*. Es decir, la Bibliografía consiste en registrar, describir y clasificar —*cuerpo* e historia *externa* del movimiento intelectual en orden a una "preparación excelente e indispensable para el estudio de la historia *interna*" de ese movimiento intelectual.

Una Bibliografía así concebida exige de sus cultivadores ciertas cualidades que Menéndez Pelayo se encarga de manifestar también:

a) aptitud crítica.
b) juicio estético y apreciación histórica, no rigurosamente entendidos, sino suficiente para "indicar de pasada los libros de escaso mérito y detenerse en las obras maestras apuntando en distintas frases su utilidad, dando alguna idea de su doctrina,método y estilo, ofreciendo extractos si escasea el libro".
c) candor e ingenuidad erudita.

Bajo esta concepción, la Bibliografía ha de cumplir con estos objetivos:

a) facilitar el trabajo intelectual, es decir, poner a disposición del investigador los textos que precise para su producción literaria y científica.
b) mostrar la historia externa e interna del movimiento intelectual mundial, nacional, de una época determinada o de una ciencia particular.
c) ser estadística oficial de la producción editorial de los ámbitos mencionados.

Por otra parte, Menéndez Pelayo entrevé la casi innumerable producción editorial de nuestros días y encarga a la Bibliografía la misión de seleccionar aquellos que el trabajador intelectual precisa para llevar a cabo su obra. La Bibliografía debe asumir igualmente la producción retrospectiva para trabajos concretos y monografías que necesariamente han de tener en cuenta lo dicho, pensado y conocido desde antiguo. Tanto las bibliografías retrospectivas como las en curso son el instrumento más útil para el conocimiento de la historia ideológica, científica y cultural de un pueblo, e incluso, de la humanidad entera, como asimismo para conjeturar las nuevas orientaciones.

b) Aportación al concepto de Bibliografía

Cuando la Bibliografía va adquiriendo límites propios e independientes de las distintas ramas de la ciencia del libro, en España es cultivada ya con esta nueva visión por hombres como Bartolomé José Gallardo, "rey de nuestros modernos eruditos" al decir de Menéndez Pelayo. Junto a Gallardo, José Rodríguez de Castro, Dionisio Hidalgo, Casiri, el P. Méndez, Rafael Floranes, y un largo etcétera del que da cumplida reseña el autor de *La Ciencia Española*.

Por esta época queda todavía mucho de Bibliofilia, el concepto de Bibliografía es aún confuso y falta una técnica precisa y común. Se dan loables intentos de bibliografías nacionales, aunque en este aspecto no se supera a Nicolás Antonio, ya que las producidas por el P. Méndez y por Hidalgo son de alcance muy limitado, e, incluso el *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos* de Gallardo da preferencia y muestra su interés por obras de valor bibliofílico. La Bibliografía regional y local es mucho más rica y completa, como el propio Menéndez Pelayo pone de manifiesto.

No obstante, se va perfilando ya un nuevo modo de entender la Bibliografía, el cual se enlaza con la concepción científica y profesional de la primera mitad del siglo XVIII. Se intenta teorizar sobre esta materia aunque no sea de manera formal y sistemática. Es en los prólogos e introducciones de los repertorios donde se exponen estas ideas, lo cual no obsta para que se vaya clarificando el "rol" bibliográfico. De entre los abundantes prólogos de este tipo, vamos a fijar nuestra atención en los de Francisco Escudero y Peroso en su *Tipografía hispalense*[17], fechado el 30 de noviembre de 1863, y en el de Manuel Remón Zarco del Valle y José Sancho Rayón en *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos* de don Bartolomé José Gallardo[18].

Para Escudero y Peroso la "marea creciente [de la producción de libros], que se eleva sin cesar en progresión geométrica, hace cada día más necesarios e importantes los estudios y trabajos bibliográficos, que tienden a datar, regularizar y ordenar, como en un gran registro, los multiplicados productos de la humana inteligencia".

Este texto se podría interpretar, entendido superficialmente, en la línea de la concepción de la Bibliografía como simple lista de libros, pero, si se

17. Francisco Escudero y Peroso, *Tipografía hispalense* (Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1894), p. 1-3.

18. Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols. (Madrid, M. Rivadeneyra, 1863-1888), I (1863), pp. 1-3.

para mientes, se observará un trasfondo de muy distinta índole ya que no se trata de un ingenuo registro, porque este tal ha de estar, por de pronto, regularizado y ordenado, lo cual supone ya una intencionalidad dirigida a unos fines distintos del simple registro.

"La Bibliografía —prosigue Escudero— no es otra cosa que una estadística intelectual. La Bibliografía es a la historia científica y literaria lo que la estadística a la historia social y política. Ella prepara las primeras materias, acopia los datos, labra las piedras sobre las que ha de cimentarse sólidamente el edificio de las ciencias y de las letras".

En las anteriores expresiones late ya una concepción de la Bibliografía que no es una lista de libros, aunque suponga un registro de los mismos, sino que es, ante todo, una *actividad* intelectual que pone en movimiento operaciones, además de la de fijar la fecha, tales como la de regularizar y la de ordenar. Por la primera, ese registro ha de estar sometido a unas normas previamente acordadas a fin de racionalizar la búsqueda, la transcripción y la clasificación de los libros, lo cual supone ciertamente el dominio de una técnica. Sin embargo, la operación de ordenar, también la de clasificar, es el resultado de un profundo conocimiento de los textos reunidos. Lo que cuenta ahora es la personalidad del bibliógrafo que escoge, analiza, comenta, juzga y clasifica. La Bibliografía así resultante alcanza un estadio mucho más alto; ya no es sólo una obra técnicamente bien hecha, sino una obra erudita y crítica. Añádase a todo ello que muchas bibliografías, sobre todo las retrospectivas de los siglos XV y XVI, exigen de sus cultivadores el conocimiento de las lenguas clásicas, de la paleografía, de la historia del libro y de la imprenta e, incluso, del arte. Ello reporta a estas bibliografías un nivel muy superior que el de la mejor lista de las meramente técnicas.

Mas no se queda en sola esa actividad, por muy importante que la misma sea, sino que, como se decía más arriba, para Escudero y Peroso la Bibliografía tiene una finalidad específica y formal por la que se diferencia del resto de las ramas de la ciencia del libro y, por tanto, se constituye a sí misma en ciencia que "prepara las primeras materias, acopia los datos, labra las piedras sobre las que ha de cimentarse sólidamente el edificio de las ciencias y de las letras", esto es, la Bibliografía está encaminada a facilitar el trabajo intelectual, a mostrar la historia científica y literaria de un pueblo.

El autor de la *Tipografía hispalense*, después de otras consideraciones sobre el procedimiento que ha seguido en la elaboración de su obra, termina señalando las cualidades que deben conjugarse en los estudiosos y cultivadores de la Bibliografía, la cual "requiere una abnegación intelectual, una laboriosidad que sólo algunos pueden comprender y muy pocos apreciar".

Por su parte, Zarco del Valle y Sancho Rayón comienzan su "Prólogo" con un panegírico de Bartolomé José Gallardo de quien dicen que "a toda hora se le encontraba en las bibliotecas públicas y particulares, tomando notas de toda clase de libros, marginándolos en lápiz con oportunas advertencias, para que saltasen a la vista las noticias que el volumen contenía, ya históricas, ya anecdóticas, ya biográficas, ya gramaticales". Más adelante expresan su deseo "de tropezar frecuentemente con obras así verdaderamente ilustradas, de que siempre se aprende algo nuevo, para que rara vez se olvide".

De entrada se pone de relieve esa actividad intelectual que hemos señalado como esencial en la concepción bibliográfica de Escudero, y esto, a pesar de haber calificado primero a Gallardo de "activo y discreto bibliófilo", cuya razón última es que para Bartolomé José Gallardo fue "la bibliografía la única pasión de su vida".

También los prologuistas del *Ensayo* aportan su particular concepción de la Bibliografía: "Suele, para muchos, carecer de crédito la bibliografía, suponiendo que no tiene más fin que copiar las portadas de los libros y contar el número de sus hojas; oficio mecánico y subalterno, empleo fatigoso para espíritus valientes...¿Qué sería del historiador, del crítico, del artista, del poeta mismo, sin la diligencia y exquisito celo del bibliógrafo? Él, a ley de entendido y activo mercader, les trae de apartadas y desconocidas regiones los materiales, a que muy pronto ha de dar el ingenio extraordinaria vida; los ordena, los clasifica, muestra el temple y fineza de cada uno, y señala para qué pueden servir y dónde y cómo pueden emplearse. Es un ayo generoso, que quiere que su pupilo llame en todas partes la atención por su porte. Es un hombre de universales conocimientos, que advierte al arquitecto que ha de hacer magnífico edificio dónde están las canteras riquísimas de sólidos y hermosos mármoles, las maderas incorruptibles, los mineros que a poca costa y con abundancia han de satisfacer todas las necesidades de la obra. ¡Cuánto tiempo pierde, cuántas fuerzas malgasta y cuánta inspiración malogra el historiador para allegar las noticias que ha menester, cuando el bibliógrafo no se las presenta a un golpe de vista! Por eso tienen razón los que exigen de éste algo más que portadas y números de hojas, los que desean que les presente medio estudiado y medio conocido el libro, los que condenan a quien abulta mucho volumen con ligeras y poco estudiadas notas bibliográficas de autor muerto, que no citan, mientras meten mucho ruido con los vivos; y en fin, los que exigen, en esta clase de catálogos, noticias biográficas de los autores y algunos trechos de sus obras, así para conocer el genio de aquéllos como para entrever la utilidad de éstas".

La cita es ciertamente extensa, pero la hemos preferido seguida porque en ella laten las mismas ideas respecto a lo que es Bibliografía que las que

se han dejado apuntadas de Escudero y Peroso, aunque con la diferencia de que Zarco del Valle y Sancho Rayón hacen gala de un lenguaje casi poético lleno de sugestivas imágenes. Para éstos, la Bibliografía es también la actividad intelectual que ordena, clasifica, muestra selectivamente el contenido de cada libro y señala para qué puede servir y dónde ha de emplearse. Sin embargo, no se nos escapa que hay cierta diferencia, aunque ésta sea más de detalles que esencial.

En este contexto, ¿dónde situamos el pensamiento bibliográfico, la concepción de la Bibliografía que profesaba Menéndez Pelayo? Los pocos estudiosos, que se han ocupado de este aspecto menendezpelayista, se han limitado a reproducir el capítulo II del tomo I de *La Ciencia Española*, el conocido "De re bibliographica", o a enumerar ya los repertorios contenidos en la misma obra *La Ciencia Española,* ya los propiamente tales como la *Bibliografía hispano-latina clásica* y la *Biblioteca de traductores españoles*, etc., aspecto este que más corresponde a la actividad que al pensamiento bibliográfico. Los hay quienes, como Rufino Blanco, han afirmado sin más que Menéndez Pelayo era bibliógrafo desde siempre, y la mayoría de ellos han dedicado muchas páginas describiendo su asiduidad, aun desde niño, a las bibliotecas españolas, o han descrito con todo género de detalles sus viajes y estancias en las europeas. Si bien esto es innegable, ello no explica, sin embargo, suficientemente su concepción bibliográfica. Otros hacen arrancar sus intenciones y afanes bibliográficos de la circunstancia de estudiar la asignatura de Bibliografía en la Escuela Superior de Diplomática, en 1873. Esto también es cierto, pero tampoco resuelve la cuestión, porque Menéndez Pelayo se matricula en esta materia, ante todo, para poder opositar al Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios. Además, la Bibliografía se estudiaba en la Escuela Superior de Diplomática en su acepción de ciencia del libro, es decir, de todos los aspectos del libro, como se desprende de la copia de un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Municipal de Santander que reza así: "Escuela Superior de / Diplomática/. *Apuntes de la asignatura de Bi-/bliología* por D. Toribio del Campillo / copiados y autografiados / por Bernardino Pérez y Fernández, alum-/no de la misma. *Precio* 20 *pesetas*". A continuación, en la misma página de la portada, se lee: "Esta asignatura consta de cuatro partes; Preliminares, Historia de las Bibliotecas, Historia de la Imprenta y Biblioteconomía".

Estos *Apuntes* datan del curso 1897-1898, aunque, para nuestro propósito esto no es relevante, puesto que don Toribio del Campillo fue nombrado catedrático de Bibliografía en septiembre de 1875. La asignatura se llama ahora "Bibliología", denominación más acorde con la orientación que se le da hacia finales de siglo que la de "Bibliografía", así llamada cuando don Marcelino la cursa. Uno y otro hecho, el de la fecha y el de la denomi-

nación, no suponen un cambio en el concepto ni en el contenido, al menos significativamente, ya que, como se ha dicho, Toribio del Campillo regenta la cátedra desde 1875, habiendo sustituido a Cayetano Rosell. Del título de cada una de las partes en que se divide su contenido se deduce que en la Escuela de Diplomática se profesaba la Bibliografía como la ciencia del libro en todos sus aspectos, o sea, lo que hoy entendemos por Bibliografía, Bibliofilia, Bibliotecnia, etc. Todo ello nos lleva a concluir que la Escuela Superior de Diplomática no influye en el concepto de Bibliografía de Menéndez Pelayo, que, como hemos visto, es más bien opuesto. En todo caso, la antigua institución, que tan copiosos frutos ha dado en la formación de nuestros antepasados bibliotecarios y archiveros, significa para don Marcelino el perfeccionamiento de la técnica bibliográfica.

Menéndez Pelayo recibe, pues, su concepción bibliográfica de los grandes cultivadores de la Bibliografía de la época, a quienes lee y estudia desde temprana edad, porque, no en vano, su primer gran proyecto intelectual es precisamente una obra bibliográfica, la *Biblioteca de traductores*, para cuya confección, además del estudio de los grandes bibliógrafos de su tiempo, emprende el camino de las Bibliotecas europeas. Para comprobarlo, no hay más que comparar los textos de Menéndez Pelayo con los que se han ofrecido de Escudero y Peroso y Zarco del Valle y Sancho Rayón. Dicen los prologuistas de Bartolomé José Gallardo: "Suele, para muchos, carecer de crédito la bibliografía, suponiendo que no tiene más fin que copiar las portadas de los libros y contar el número de sus hojas; oficio mecánico y subalterno". Por su parte Menéndez Pelayo se expresa de esta manera: "Acúsase con frecuencia a la Bibliografía, por los extraños a su cultivo, de *ciencia* árida e indigesta, de fechas y de nombres, superfical y pesada al mismo tiempo, como que sólo fija la atención en las accidentes externos del libro, en la calidad del papel y de los tipos, en el número de sus hojas, y limita sus investigaciones a la *portada* y al *colofón*... Pero no es ese el verdadero procedimiento del bibliógrafo, ni puede llamarse trabajo científico, sino mecánico".

Ambos textos presentan parecida estructura e idéntica idea. La forma impersonal del "suele, para muchos, carecer de crédito la bibliografía" se concreta en Menéndez Pelayo en "los extraños a su cultivo", que desprecian la Bibliografía por entender que es una "ciencia árida e indigesta" [M.P.] "que no tiene más fin que copiar las portadas de los libros y contar el números de sus hojas" [Z.V. y S.R.] "y limita sus investigaciones a la *portada* y al *colofón*" [M.P.], cuyos cultivadores practican un "oficio mecánico subalterno" [Z. V. y S. R.] que no "puede llamarse trabajo científico sino mecánico [M. P.]. La coincidencia de ambos textos es tal que, combinando los mismos, hemos formulado la definición en sentido negativo de la

Bibliografía como la entendía Menéndez Pelayo en una primera aproximación para llegar al concepto positivo, como se dejó expuesto más arriba.

Siguiendo igual procedimiento, aunque sin reproducir los textos, podemos llegar a la definición real de la Bibliografía tal como la entiende Menéndez Pelayo señalando secuencialmente la aportación y el concepto de los prologuistas todos y la del propio Menéndez Pelayo. Así, pues, Bibliografía es aquella ciencia que "prepara las primeras materias, acopia los datos, labra las piedras sobre las que ha de cimentarse sólidamente el edificio de las ciencias y de las letras" [E. P.]; o también, es la ciencia que "trae de apartadas y desconocidas regiones los materiales... los ordena, los clasifica, muestra el temple y fineza de cada uno, y señala para qué pueden servir y dónde y cómo pueden emplearse" [Z. V. y S. R.] siendo así "al mismo tiempo el *cuerpo*, la historia *externa* del movimiento intelectual, y una preparación excelente e indispensable para el estudio de la historia *interna*" [M. P.].

Textos e ideas tan coincidentes no pueden, por menos, que hacernos pensar que Menéndez Pelayo ha asumido el concepto bibliográfico que mantienen, sostienen y defienden los Gallardo, los Zarco del Valle, los Escudero, los Pérez Pastor, etc., quienes llenan con sus obras todo el siglo XIX. El mismo don Marcelino nos da a entender esto cuando dice: "Por dicha, los bibliógrafos españoles, con excepciones raras, han sido fieles al objeto importantísimo que la ciencia por ellos cultivada debe cumplir, y aun algunos pueden presentarse como dechados, si no de todos, de la mayor parte de las cualidades indicadas"[19].

No fue, sin embargo, la de Menéndez Pelayo una adhesión incondicional a la ideología bibliográfica de la época. Él aporta un elemento nuevo, quizá entrevisto por Zarco y Sancho Rayón desde el punto de vista de cada autor reseñado en los repertorios[20]. Ese elemento nuevo no es otro que considerar la Bibliografía como la historia externa e interna de los movimientos intelectuales. Esta connotación bibliográfica de Menéndez Pelayo es el resultado lógico, a la vez que encuentra su explicación última, del contexto en el cual está expresada: "ver que, en el último tercio del siglo XIX, cuando tanto ha avanzado en todas direcciones el genio de la investigación

19. Marcelino Menéndez Pelayo, *La Ciencia Española*, EN, 3 vols. (Santander, 1953), I, pp. 61-62.

20. Efectivamente, en la "Introducción" al *Ensayo* de Gallardo se dice: "Extractando además toda noticia curiosa, biográfica o anecdótica, relativa a literatos, artistas y repúblicos, no es aventurado decir que sobre aquellos siglos ha de arrojar alguna luz el presente volumen. Por fuerza ha de contribuir a que conozcamos a los hombres de ingenio que los ilustraron, tales como eran, qué relaciones tenían, cómo pensaban en determinadas circunstancias, qué aficiones los enlazaban, qué pasiones o resentimientos los movían, y adónde iba encaminado el blanco de sus intentos; con lo cual dejará de ser impenetrable la intención y el sentido en muchos pasajes de sus obras, que tanto han fatigado a la moderna crítica".

histórica, aún esté casi enteramente inexplorada la ciencia ibérica de los pasados tiempos, hasta el punto de que escritores nada vulgares por otros estilos, no teman desconceptuarse negándola o menospreciándola con singular uniformidad e insistencia"[21], y del que surge *La Ciencia Española* como obra reivindicativa del quehacer secular científico y cultural del pueblo español. Menéndez Pelayo, por otra parte, recurre a la Bibliografía, de la que se sirve y a la que considera herramienta insustituible del investigador —concepto instrumental de la Bibliografía—, para deshacer los argumentos del contrario; pero, a fuerza de enumerar, seleccionar, juzgar y criticar "con juicio espontáneo y fresco" las páginas de los libros, intuye la Bibliografía como revelación en el sentido de hacer transparente el acontecer científico e intelectual de los pueblos. De ahí a concebir esta materia como historia no hay más que un paso, el cual Menéndez Pelayo no duda un momento en dar. La Bibliografía es así la historia de los pueblos.

c) Las clasificaciones bibliográficas.

Expuesta su concepción bibliográfica, Menéndez Pelayo, siguiendo el orden que se ha marcado previamente, enumera las monografías y repertorios bibliográficos existentes en España, que clasifica así: "1º. Bibliotecas generales, 2º. Etnográficas, 3º. Corporativas, 4º. Regionales, 5º. Por materias, 6º. Indices y catálogos de Bibliotecas públicas y privadas"[22].

Comentando esta clasificación, don Marcelino se expresa de esta forma: "¿Cuál de los métodos hasta ahora adoptados para la composición de este linaje de obras es el más *científico*, más útil y satisface mayor necesidad en España? No dudo responder que el de materias". Más adelante vuelve sobre el mismo asunto: "Pero aún más necesarias que las Bibliotecas regionales, de las cuales existe al cabo gran número, son las compuestas por materias, muy escasa todavía en España; libros que satisfacen de lleno las condiciones que la historia literaria tiene derecho a exigir de la bibliografía, pues su unidad interna no está limitada por las condiciones de tiempo y espacio, sino por la naturaleza de cada rama del saber, apareciendo los escritores en ellos incluidos como eslabones de la misma cadena"[23]. Finaliza el capítulo "De re bibliographica" indicando treinta Diccionarios bibliográficos todavía no realizados[24], de los cuales, paradójicamente, veintinueve

21. Gumersindo Laverde Ruiz, "Carta-prólogo de la primera edición (1876)" en *La Ciencia Española*, I, p. 8.

22. Marcelino Menéndez Pelayo, *La Ciencia Española*, EN, 3 vols. (Santander, 1953), I. p. 60.

23. *Ibídem, o.c.*, I, pp. 79-80.

24. *Ibídem, o.c.*, I, pp. 82-84.

quedan por hacer[25].

Las preferencias de Menéndez Pelayo por las clasificaciones *por materias* vienen dadas, ante todo, por la imposibilidad de elaborar entonces una Bibliografía general, aunque ésta es el "*desideratum* de la erudición y de la crítica". Don Marcelino considera además que la historia literaria no se define por "condiciones de tiempo y espacio", sino que "su unidad interna" viene calificada "por la naturaleza de cada rama del saber". De esta forma, los escritores son "como eslabones de la misma cadena".

No podían ser otras las razones preferenciales de Menéndez Pelayo, dada su concepción de la Bibliografía como historia del movimiento intelectual. Los sistemas científicos, literarios y culturales son un conjunto organizado en el que cada rama del saber concurre activamente a la perfección del todo. Pero el saber, y los sistemas que lo representan, no es cerrado, sino que se está haciendo constantemente, en cuya evolución se puede señalar una triple conjunción de sus partes, a saber, de cada rama consigo misma, con las demás y con el conjunto en una cadena indefinida de tal manera que los sistemas de hoy no son más que efecto y resultado de otros que los precedieron y, a su vez, los de nuestros días van preparando otros nuevos; unos y otros no serán iguales, pero en todos, los pasados y los actuales, laten unas ideas fundamentales casi inmutables. Sin embargo, es tal la variedad de parcelas del saber que es preferible, para evitar mezclas y confusiones, estudiar por separado cada una de ellas por ser "más científico y más útil", como decía Menéndez Pelayo.

Asumidos, pues, los principios de que la Bibliografía es la historia interna y externa de los movimientos ideológicos y de que el saber está constituido por diversas ramas cuya unidad no está determinada por las condiciones de tiempo y lugar, Menéndez Pelayo pone por encima de cualquier otro procedimiento de ordenación de los repertorios bibliográficos el de "por materias".

Un discípulo del polígrafo santanderino, Rufino Blanco y Sánchez, nos ha dejado, a este respecto, unas páginas difícilmente superables por los tratadistas de la Biblografía, de las que entresacamos uno de los párrafos explicativos de la utilidad de la ordenación por materias: "Los que no sean enteramente forasteros a este espíritu de investigación habrán experimentado la necesidad de observar el vasto panorama que en la sucesión de los tiempos ofrece un orden de estudios para llegar, por el conocimiento reflexivo de los materiales acumulados en una dirección del espíritu humano, al conocimiento de la razón filosófica de la causa que explica el estado de aquellos estudios en una época determinada, y al de los efectos que los fenómenos

25. José Simón Díaz, "Evolución y estado presente de la Bibliografía española", en *o.c.*, p. 26.

más notables de la misma especie han producido en las varias etapas de la civilización del hombre"[26].

Para Rufino Blanco, pues, es ineludible el conocimiento reflexivo de los materiales acumulados en el tiempo y en el espacio para dar razón de la naturaleza y del estado de los mismos y los efectos que los tales estudios han producido en un determinado pueblo, o en la humanidad entera, a lo largo de su civilización. La Bibliografía por materias cumple esta misión al cien por cien.

Más adelante pone de relieve "las relaciones y la solidaridad de los conocimientos humanos" para resaltar asimismo la catalogación "bibliográfica de un orden de estudios". Destaca también el hecho de que muchas obras, antes de un siglo, habrán desaparecido y de ellas apenas se encontrarán ejemplares, por lo que se impone recogerlas en repertorios por materias. De esta forma "el que da cima a una bibliografía de materias o la estudia con provecho puede apreciar en todo su desarrollo, en su justa proporción y en todas sus relaciones el vasto panorama de un orden de conocimientos; y como de estos datos se puede pasar a descubrir las causas que más han influido en la expansión e influencia de las ideas y de los efectos que ellas han producido en la vida de la humanidad, se concluye lógicamente que la Bibliografía es arte auxiliar de aquel orden superior de conocimientos que se llama con propiedad Filosofía de la Historia".

He aquí una nueva connotación —la Bibliografía es arte auxiliar de la Filosofía de la Historia— que se habrá de añadir a las concepciones bibliográficas de primeros de nuestro siglo XX y que se enmarca en la línea de Menéndez Pelayo.

Concluye su prólogo el autor de la *Bibliografía pedagógica* de esta guisa: "Las bibliografías de materias son, por último, severo y anticipado correctivo de eruditos a la violeta y de pedantes de toda especie, porque con frecuencia estas obras ejercitan al lector en el arte, al parecer paradójico, de hallar cosas nuevas en libros viejos". O como dice Menéndez Pelayo: "¡Qué obra más útil, a la par que deliciosa, es un catálogo bibliográfico redactado de esta manera!".

d) Clasificación bibliográfica de Menéndez Pelayo.

En la "Advertencia preliminar" al tomo III de *La Ciencia Española*, Menéndez Pelayo se ocupa de la clasificación de su "Inventario Bibliográ-

26. Rufino Blanco y Sánchez, *Bibliografía pedagógica*, 5 vols. (Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907-1912), I (1907), pp. XXI-XXIV.

fico" con estas palabras: "En cuanto a la clasificación de las ciencias, hemos procedido con cierta libertad y holgura, atendiendo, sobre todo, a la relativa importancia histórica que ha tenido cada una de ellas en España".

Como el concepto bibliográfico de Menéndez Pelayo, historia externa e interna del movimiento intelectual, no se puede entender separado del contexto en que está expresado y de las circunstancias que le dieron origen, según se indicó más arriba; del mismo modo, por lógica coherencia científica, la historia habrá de determinar también la clasificación adoptada. No es extraño, pues, que "la relativa importancia histórica que ha tenido cada una de ellas [las ciencias] en España" se convierta en el criterio al que ha de sujetarse la clasficación de las mismas. De esta manera se podrán apreciar secuencialmente, y al primer golpe de vista, los orígenes y la persistencia de las ideas fundamentales que constituyen el acerbo científico y cultural de los pueblos. Así, prosigue Menéndez Pelayo: "Colocamos primero, por consiguiente (aunque siempre debiéramos hacerlo, dada su importancia jerárquica), la Teología en sus diversas ramas, comenzando por la ciencia de las Sagradas Escrituras; y a continuación la Filosofía y todas las disciplinas que de ella se derivan o en ella se fundan (Moral, Política, Derecho natural y de gentes, Derecho penal, etc.); luego las ciencias jurídicas positivas (Derecho civil romano, canónico y patrio); las disciplinas filológicas, literarias y artísticas; las ciencias exactas, físicas o naturales, consideradas primero en sí mismas y luego en sus aplicaciones".

La clasificación de las ciencias de Menéndez Pelayo no es nueva ya que tiene mucho que ver con la corriente europea de la época, sobre todo, la francesa representada por Brunet; no obstante, se aparta de la misma en cuanto al número de divisiones generales adoptando el modelo duocenal de Nicolás Antonio, aunque variando el orden y el título de algunos epígrafes. A continuación de ofrece el sistema menendezpelayista del que solamente se reproduce el enunciado de las grandes divisiones indicando el número de subdivisiones de que cada una consta:

I. Sagrada Escritura. Exégesis bíblica.
II. Teología (seis subdivisiones).
III. Libros místicos y ascéticos (siete subdivisiones).
IV. Filosofía. Orden cronológico (ocho subidivisiones, alguna de las cuales se subdivide a su vez).
V. Ciencias morales y políticas (cuatro subdivisiones).
VI. Jurisprudencia (tres subdivisiones).
VII. Filología y Humanidades (veintiuna subdivisiones).
VIII. Estética, Preceptiva y Crítica (cuatro subdivisiones).
IX. Ciencias históricas (seis subdivisiones).
X. Ciencias matemáticas puras y aplicadas.
XI. Ciencias militares.
XII. Ciencias físicas y sus aplicaciones (siete subdivisiones).

Felipe Mateu y Llopis ha dicho que "la ordenación adoptada por Menéndez y Pelayo tuvo un sentido *espiritual* al partir de la *Sagrada Escritura* y de la *Teología*, seguir por la *Filosofía* —según el concepto tradicional, *ancilla theologiae*—, para llegar a través de todo lo espiritual y *humano* a la materia inerte, terminando en la vida, en la Biología". Y sentencia a continuación: "Fue, pues, una presentación orgánica de la producción española, basada en el compuesto, de *espíritu* y *cuerpo*, tal vez no superada en esta concepción de la vida por las clasificaciones bibliográficas posteriores o coetáneas"[27].

Ese "sentido espiritual" y esa "presentación orgánica de la producción española basados en el compuesto de espíritu y cuerpo", que Mateu y Llopis atribuye a la ordenación de don Marcelino, más parece una suposición poco fundamentada del excelente bibliotecario que un propósito consciente de su autor, ya que el propio Menéndez Pelayo confiesa que ha procedido "atendiendo, sobre todo, a la relativa importancia histórica que ha tenido cada una de ellas", [las ciencias]; por lo que cuando él sitúa la teología en primer lugar, no está haciendo otra cosa que seguir escrupulosamente el criterio que ha propuesto para su clasificación, o sea, la importancia histórica de esa ciencia, sin despreciar, por supuesto, como él mismo confiesa, la importancia jerárquica de la misma. Por otra parte, el propio Mateu y Llopis afirma que "con el apartado I. *Sagrada Escritura. Exégesis bíblica*, y II. *Teología*, el autor seguía la tradicional preferencia dada a la Teología en las clasificaciones bibliográficas, como Brunet, por ejemplo, y todas las anteriores[28].

* * *

Menéndez Pelayo profesó la concepción bibliográfica de su tiempo si bien aportó algunas notas hasta entonces desconocidas o solamente intuidas; es la primera la definición de la Bibliografía como la historia del movimiento intelectual de los pueblos; por la segunda don Marcelino considera la Bibliografía como herramienta indispensable del quehacer intelectual y su más concluyente argumento —sentido instrumental de la Bibliografía—; por fin, en congruencia con las anteriores, la tercera nota es la asunción de la ordenación bibliográfica por materias, ya que cada rama del saber concurre activamente a la perfección del todo, cuya clasificación estará en función de la importancia que cada pueblo, época y civilización haya dado también a cada ciencia.

---

27. Felipe Mateu y Llopis, *o. c.* Éste es el único estudio publicado sobre la clasificación bibliográfica de Menéndez Pelayo.

28. Véanse las clasificaciones bibliográficas de Cristóbal Pérez Pastor, Ambroise Firmin-Didot, Jacques-Charles Brunet, por ejemplo.

OCTAVIO PAZ Y EL SURREALISMO FRANCÉS
(Sobre *Noche en claro*)*

Ludwig SCHRADER
Universidad de Düsseldorf

Las siguientes reflexiones están dedicadas a un texto que muy probablemente no es uno de los más conocidos de Octavio Paz. Merece, sin embargo, todo nuestro interés. Es cierto que por un lado puede ser leído como texto suelto, aislado, lectura legitimada al menos en algunos pasajes de los escritos teóricos del autor: "Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente"; "Cada poema es único, irreductible e irrepetible"[1]. Pero por otro lado, *Noche en claro*, dada la cantidad de "señales" que contiene, invita tan claramente a una lectura intertextual que equivaldría a una consciente reducción del significado el no perseguir aquellas indicaciones. El trasfondo cuyo conocimiento presupone *Noche en claro* es el surrealismo francés. Es como quien dice una influencia mutua cuando el surrealismo francés sirve para ilustrar nuestro texto y éste mismo, así lo esperamos, contribuye a una ilustración más matizada de las relaciones que unen a Octavio Paz sobre todo con André Breton.

---

*. Traducción al castellano de mi artículo "Octavio Paz: *Noche en claro*. Zu den Bezügen zwischen Surréalisme und moderner lateinamerikanischer Lyrik", en Gisela Beutler (ed.), *"Sieh den Fluss der Sterne Strömen". Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart. Interpretationen*, Darmstadt, 1990, pp. 291-308, con amable permiso de la Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Agradezco a la señora Beate Sonntag su ayuda en la traducción y a Don Bienvenido de la Fuente la revisión de la misma.

1. Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, F.C.E., 1956, 2ª ed. 1967, primera reimpresión 1970, p. 15.

I.

Octavio Paz (nacido en 1914) —sobra presentarlo como uno de los representantes más importantes de la vida intelectual en México[2]— ofrece bastantes afinidades con el surrealismo, movimiento por el cual se interesa desde los años cuarenta, pero también ofrece importantes diferencias. Las afinidades residen en particular en las siguientes posiciones: valor de lo alógico, de la imaginación —reacción negativa frente a toda posición que considere la imitación de la realidad, elemento central de la literatura— papel central de la metáfora revolucionaria en su función de reunir elementos lo más lejanos los unos de los otros —autonomía de la poesía y su propósito de cambiar el mundo, a saber, de reconciliar contradicciones y oposiciones— papel fundamental de la mujer y del amor —relaciones estrechas con los comienzos de la modernidad, es decir con ciertos autores del siglo XIX francés y el romanticismo alemán, en particular con Novalis, sin que haya contradicción con la propia originalidad del autor, acentuada casi como actitud revolucionaria[3]. En lo que a la imaginación se refiere, citemos el juicio de Lloyd King que acentúa más bien las diferencias: según él la imaginación para los surrealistas es "a mean of discovering the Absolute, but [they] did not assume that this activity should result in a work, that is a poem"; en cambio para Paz "the poem *is* the Absolute, the primary manifestation of the sacred"[4]. Creemos muy justificada esta referencia al carácter existencial de la poesía llamada "sagrada" por Octavio Paz; es una posición que distingue a Paz claramente, por ejemplo, de los intereses parasicológicos de André Breton. Es muy importante también la divergencia en cuanto a la razón última de la poesía tal como la describe Meyer-Minnemann:

> La producción literaria es para Breton y sus compañeros un ejercicio de vida que —como praxis— tiene por fin cambiar la vida social, siendo ésta causa de la progresiva deformación del hombre y de sus facultades naturales. Paz, en cambio, no postula este derecho. Para él la meta de la "actividad poética" es ante todo "el poema" que, por cierto, se opone con su nacimiento a la vida social como expresión de algo "otro" (y esto significa, en el marco de la modernidad, necesariamente una crítica), pero no espera que el acto de su producción sea ya un acontecimiento modificador de la vida social[5].

2. Cf. la presentación sintética de Klaus Meyer-Minnemann, "Octavio Paz", en Wolfgang Eitel, *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart*, Stuttgart, Kröner, 1975, pp. 384-405.

3. Sobre este problema cfr. Ramón Xirau, *Tres poetas de la soledad*, México, Antigua Librería, 1955, pp. 42-43; José Gabriel Sánchez, *Aspects of Surrealism in the Work of Octavio Paz*, Phil. Diss. Colorado, Univ. Microfilms, Ann Arbor, 70-23, 750, 1970, p. ej. p. 13 sobre las relaciones de Paz con Francia; Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Madrid-Gijón, Ed. Júcar, 1976, p.26, pp. 95-96; Jason Wilson, *Octavio Paz. A Study of His Poetics*, Cambridge, University Press, 1979, en particular pp. 32-33.

4. Lloyd King, "Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz", en *Hispanic Review*, 37, 1969, p. 386.

5. Meyer-Minnemann, *loc. cit.*, p. 385. La traducción de citas alemanas es mía.

Mencionemos también en este contexto a Alain Bosquet y su concepción de un "surréalisme tellurique". Bosquet opera con una definición bastante ancha de "surrealismo", al conceder a Octavio Paz, Miguel Angel Asturias y a otros el mérito de haber realizado algo así como el verdadero surrealismo universal[6]. Este punto de vista puede ser considerado con escepticismo, pero la idea de Bosquet subraya la existencia de relaciones muy concretas entre el surrealismo francés y Latinoamérica o autores latinoamericanos. Es conocido, por ejemplo, que Asturias, durante su estancia en París en los años veinte, se inspiró, al menos parcialmente, en el grupo surrealista. Octavio Paz tuvo contactos muy intensos con Breton y Péret en París en 1946[7] —volveremos al asunto. Por otra parte, habría que mencionar las estancias de André Breton en México (donde estuvo por primera vez en 1937) y en reservas de indios en los Estados Unidos, y a Benjamin Péret que vivió exilado en México entre 1941 y 1945[8]; es editor de una *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* y tradujo al francés partes de *Piedra de sol* de Octavio Paz[9]. La introducción que escribió este poeta surrealista para su colección de mitos es, más que estudio etnológico, expresión de la fascinación que ejercen sobre el autor los mitos antiguos que considera confirmación de ideas surrealistas:

> [...] la richesse et la variété des interpretations cosmiques que les primitifs ont inventées, témoignent de la vigueur et de la fraîcheur d'imagination de ces peuples. Ils montrent qu'ils ne doutent pas que "le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste"[10], conforme à la pleine satisfaction de leurs désirs.[11]

6. Alain Bosquet, *Verbe et vertige. Situations de la poésie*, Paris, Hachette, 1961, p. 186; cf. también Eliane Karp-Toledo, "Transposición del surrealismo francés al *real maravilloso*: el caso de Miguel Angel Asturias con *Hombres de maíz*", en *Lexis* VI, 1, 1982, pp. 99-116.Además de esta orientación europea es de gran importancia en Octavio Paz la orientación hacia Extremo Oriente. Nos limitamos a mencionarla tan sólo: cf. Diego Martínez Torrón, "Octavio Paz en el contexto de Oriente" en *Texto / Contexto en la literatura iberoamericana*. Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 27 de mayo - 1 de junio de 1979, Madrid, 1980, pp. 203-213; José L. Mas, "Las claves estéticas de Octavio Paz en *Piedra de Sol*", en *Revista Iberoamericana* XLVI, 1980, 112 / 113, pp. 471-485.

7. José Emilio Pacheco, "La Batalla del Surrealismo (Octavio Paz y la Revista *Estaciones*)", en Peter G. Earle y Germán Gullón, eds. *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa., sin año —después de 1975, p. 49; según Rodríguez Padrón, *loc. cit.*, p. 26, es posible que estos contactos hayan tenido lugar ya en 1945.

8. Rodríguez Padrón, p. 23 (Relaciones con Breton 1937 en México), p. 24 (Péret); cf. además Estuardo Núñez, "Realidad y Mitos Latinoamericanos en el Surrealismo francés", en *Revista Iberoamericana* XXVII, 1971, 75, pp. 311-324.

9. Jean-Louis Bédouin, ed., *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1964, pp. 242-246, donde Paz es, pues, considerado surrealista.

10. Cita de André Breton, [1er] *Manifeste du surréalisme* (1924), en la edición *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969, p. 46.

11. Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Michel, 1960, pp. 12-13.

Creo que no es suficiente hablar, como lo hace Gómez-Gil, de la "afinidad" de Octavio Paz "con el superrealismo" sólo "en el aspecto técnico"[12], sobre todo si tomamos en consideración cómo se pronuncia Octavio Paz acerca del surrealismo. Paz se ha expresado sobre este movimiento en varios ensayos, especialmente en *El surrealismo* y en *André Breton o la búsqueda del comienzo*, igualmente en su respuesta al cuestionario de André Breton sobre el arte mágico y además varias veces en su libro poetológico *El arco y la lira*[13]. "Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno"[14]. Estas palabras del comienzo de *André Breton o la búsqueda del comienzo* caracterizan muy claramente la actitud de Octavio Paz frente a André Breton y su grupo: a pesar de las mencionadas diferencias es mucho más que meramente "simpatizante". El surrealismo aparece en todos los juicios de Octavio Paz como fenómeno de última importancia, a veces hasta como punto culminante de toda la "modernidad", con su origen en el romanticismo que Octavio Paz casi nunca deja de mencionar:

> Novalis había dicho: "La poesía es la religión natural del hombre". Blake afirmó siempre que sus libros constituían las "sagradas escrituras" de la nueva Jerusalén. Fiel a esta tradición, el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía[15].

Según Paz, Breton fue "uno de los centros de gravedad de nuestra época"[16]. Por otra parte, Paz expresa también muy claramente su escepticismo en cuanto a la "escritura automática". Como se sabe, ella es un factor central en Breton —en su teoría, bien entendido—; no entramos en el problema de la pretendida práctica espontánea. La escritura automática es algo dudoso para Octavio Paz:

> Aunque se pretende que constituye un método experimental, no creo que sea ni lo uno ni lo otro. Como experiencia me parece irrealizable, al

12. Orlando Gómez-Gil, *Historia crítica de la Literatura Hispanoamericana* [...], New York - London - Toronto, Holt, Rinehart and Winston, 1968, p. 662.

13. Octavio Paz, "El surrealismo" (1954), en O.P., *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 136-151; "André Breton o la búsqueda del comienzo" (1966), en O.P. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Prólogo y selección de Carlos Fuentes, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 163-174; "Arte mágico" (1955), en *Las peras del olmo*, pp. 152-159; *El arco y la lira, loc. cit.*, p. 51 (referencia a la expresión de Breton "Les mots font l'amour"), p. 111 (teoría de la metáfora de Reverdy), p. 162 (méritos del surrealismo por haber restituido en sus derechos a la inspiración), p. 171 (el surrealismo, "radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto"), pp. 244-246 (coincidencias y diferencias entre románticos y surrealistas).

14. "André Breton o la búsqueda del comienzo", *loc. cit.*, p. 163.

15. "El surrealismo", *loc. cit.*, p. 150.

16. "André Breton o la búsqueda del comienzo", *loc. cit.*, p. 168.

> menos en forma absoluta. Y más que método la considero una meta: no es un procedimiento para llegar a un estado de perfecta espontaneidad o inocencia sino que, si fuese realizable, sería ese estado de inocencia. Ahora bien, si alcanzamos esa inocencia —si hablar, soñar, pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo—, ¿a qué escribir? El estado a que aspira la "escritura automática" excluye toda escritura. Pero se trata de un estado inalcanzable[17].

No tenemos la intención de citar todos los juicios de Octavio Paz sobre el surrealismo ni tampoco la de examinar hasta qué punto estos juicios, exteriorizados como se sabe muchas veces a guisa de confesiones, pueden haber ejercido una influencia sobre la literatura crítica. Habría que reflexionar también sobre la subjetividad de Octavio Paz que es de suponer en sus ensayos: ¿habla Octavio Paz, como quien dice, objetivamente sobre el surrealismo, o habla más bien sobre sus propias convicciones acerca de la esencia y función de la poesía que ve confirmadas por el grupo parisino? Una posible respuesta la da el mismo Octavio Paz cuando dice:

> [...] diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto[18].

Todos estos juicios son teóricos. Repetimos que no queremos dar la lista completa, y además vamos a dejar de lado durante un rato la teoría de Octavio Paz. Es decir: en la literatura de la modernidad, o sea *grosso modo* desde el romanticismo, la teoría poetológica tiene indiscutiblemente su importancia específica. La prosa teórica no es en principio una crítica más o menos normativa que se orienta en ejemplos ya existentes sino más bien el esbozo de posibilidades futuras. La teoría se convierte tendencialmente en postulado con frecuencia utópico; la teoría puede, pues, preceder a los textos poéticos. La poesía de Novalis, dice Hugo Friedrich, "puede ser pasada por alto. Sus reflexiones, como las encontramos en los fragmentos y en algunas páginas del *Ofterdingen,* se le adelantan en mucho"[19]. Textos poéticos no ejercen, pues, necesariamente el efecto "ontológico" que la poetología de su autor les quiere atribuir —pensemos tan sólo en *El arco y la lira* y el capítulo que dedica el autor a *La revelación poética,* donde leemos por ejemplo:

---

17. "El surrealismo", *loc. cit.*, pp. 142-143; cf. "André Breton o la búsqueda del comienzo", *loc. cit.*, p. 165. Para el escepticismo en cuanto a la "écriture automatique" cf. particularmente Walter Pabst, "André Bretons Traum von der versiegelten Stimme, Exkurs", en W.P., *Französische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden*, Berlin, Schmidt, 1983, pp. 197-205.

18. "André Breton", *loc. cit.*, p. 169.

19. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956, pp. 19-20.

> La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia[20].

Aun cuando Paz habla explícitamente de problemas hermenéuticos —de la re-creación del poema por el lector: "el lector recrea el instante y se crea a sí mismo"[21]—, se trata más bien de una esperanza y una visión. La teoría, así podríamos decir sin exagerar, adquiere ella misma un carácter poético. Claro está que tal teoría[22] constituye una ayuda muy importante para la interpretación, aunque niega rotundamente la necesidad de interpretar ("*La imagen se explica a sí misma*"[23]). Puede servirnos de preparación, puede aclarar la *intentio auctoris*, amplía nuestro ángulo de percepción enseñándonos por ejemplo posibles aspectos no convencionales, pero en ningún caso es cierto que la teoría de un autor sea una ley absoluta para quien interpreta sus poemas.

II.

Las relaciones de Octavio Paz con el surrealismo podemos estudiarlas, claro está, no sólo basándonos en sus declaraciones, sino también en textos poéticos, fijándonos en la temeridad de las metáforas, analizando ciertos temas y motivos, y hay al menos un caso en que la estructura entera de un poema revela mucho a ese respecto. Es *Noche en claro,* a la que nos vamos a dedicar ahora. Nos permitimos el lujo de no tomar en consideración las obras completas de Octavio Paz y de presentar como resultado elementos surrealistas provenientes de textos diferentes, sino que vamos a escoger un solo texto que parece merecerlo: es precisamente *Noche en claro,* de la colección *Salamandra* (publicada en 1962 y que contiene textos compuestos entre 1958 y 1961), texto que alude al surrealismo de la manera más directa posible por estar dedicado *A los poetas André Breton y Benjamin Péret.* Se presenta, pues, como recuerdo del año 1946. Benjamín Péret, —dice Octavio Paz en otro sitio, "me llevó al café de la Place Blanche. Durante una larga temporada vi a Breton con frecuencia. Aunque el trato asiduo no siempre es benéfico para el intercambio de ideas y sentimientos, más de una vez sentí esa corriente que une realmente a los interlocutores, inclusive si sus puntos de vista no son idénticos"[24].

---

20. *El arco y la lira, loc. cit.,* p. 156.

21. *Ibíd.,* p. 192.

22. Para la relación entre postulado teórico y realización poética cf. también Harald Wentzlaff-Eggebert, *"Libertad bajo palabra.* Poetologisches Programm und poetische Praxis bei Octavio Paz", en José Manuel López de Abiada - Titus Heydenreich, eds., *Iberoamérica. Historia - sociedad - literatura. Homenaje a Gustav Siebenmann,* vol. 2, München, Fink, 1983, pp. 1051-1074.

23. *El arco y la lira, loc. cit.,* p. 110 (el subrayado en el original).

24. "André Breton o la búsqueda del comienzo", *loc. cit.,* p. 170.

Más directamente referidas a *Noche en claro*, aunque por lo demás bien generales, son las observaciones de Octavio Paz que se encuentran al final de su necrología sobre Benjamin Péret en el volumen tercero de las obras completas del mismo:

> Je me souviens surtout de quelques heures que nous avons passées dans un café, Breton Péret et moi. J'ai oublié de quoi nous avons parlé et je ne pourrais à présent plus dire pourquoi cette sorée m'avait tellement ému, mais je sais que depuis lors la nuit universelle et ma nuit personelle sont devenues plus claires. Quelque temps après, j'ai écrit un poème, *Nuit au clair*, qui évoque cette soirée. Le poème saura peut-être dire mieux que ces lignes ce que signifiait pour moi l'amitié de Benjamin Péret[25].

Tiene toda la razón Bareiro-Saguier cuando considera la dedicación y el principio de *Noche en claro* testimonio de amistad y hasta habla, aunque entre comillas, de la "pertenencia" de Octavio Paz a la "escuela surrealista"[26].

Sea como sea —acordémonos de que a ese respecto Octavio Paz se expresa de manera más reservada—, *Noche en claro* evoca, en 146 versos libres prácticamente sin puntuación, el siguiente movimiento, que creemos que se compone de cuatro partes bien distinguibles:

I. (1-54): Noche de otoño en París - el otoño se acerca como "ciego gigante" (5) - calles animadas - aparición misteriosa de una mujer:

> 18. Una prostituta bella como una papisa
> Cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco
> La pared volvió a cerrarse

La ciudad, como quien dice personalizada, es "encarnación del deseo" (36) - el tiempo parece modificar su cualidad: el "otoño", el "año" (40, 41, 43) dejan el paso a un tiempo esencialmente diferente, descrito en términos paradójicos:

> 53. El tiempo daba vueltas y vueltas y no pasaba
> No pasaba nada sino el tiempo que pasa y regresa y no pasa

A estas evocaciones de "datos exteriores", por decirlo así simplificando, se agregan las experiencias interiores de "nosotros tres" (los amigos aludidos en la dedicatoria y el yo lírico). Tres veces aparece en esta prime-

25. "Benjamin Péret", en B.P., *Oeuvres complètes*, vol. 3, Paris, Eric Losfeld, 1979, pp. 13-14.

26. Rubén Bareiro-Saguier, "Octavio Paz y Francia", en *Revista Iberoamericana* XXXVII, 1971, 74, p. 254; reservas p. 255.

ra parte la fórmula "Algo se prepara / dijo uno de nosotros" (11 s.) con variaciones (24 s. y 37 s.) como para anunciar la experiencia, casi diríamos mística, del tiempo que ya no es tiempo. Esa espera se expresa igualmente por un vocabulario de la apertura o iniciación. La pared por la que desaparece aquella mujer "volvió a cerrarse" (20) pero este cierre no es definitivo ya que el texto continúa evocando lo contrario:

21. Todo es *puerta*

y aparecen numerosos términos afines:

23. *Se abre* de par en par la vida
26. *Se abrió* el minuto en dos
Leí signos en la frente de ese instante
Los vivos están vivos
30. Los muertos están vivos
33. La ciudad *se abre* como un corazón

Tales "revelaciones" van acompañadas de otro elemento que permite hablar de semejanza con la experiencia mística: los personajes tan concretos que encontrábamos al principio en un ambiente también concreto (verso 1) abandonan hacia el final de la primera parte su identidad:

50. Nadie tenía sangre nadie tenía nombre
No teníamos cuerpo ni espíritu
No teníamos cara

También la localidad es trascendida cuando el "Café de Inglaterra" se convierte por momentos en "underground de Londres" (45) —metrópoli en que tiene vigor la fórmula "Nadie tenía cara" (44) que corresponde a "No teníamos cara" (52). Suponemos que este paralelismo entre "nadie" y la primera persona del plural expresa la afinidad, por no decir la solidaridad, entre los poetas y todos los demás hombres.

II. (55-84): Aparición en el café de "la" (no: "una") "pareja adolescente" (55)— los jóvenes con rasgos bastante cotidianos pero elevados desde el principio por dos elementos: el artículo definido (que los introduce en el fondo como siendo ya conocidos) y la cita de Góngora "venablo de Cupido" (56) tomada del *Polifemo* —"Era Acis un venablo de Cupido" (v. 193)— y tendría, al igual que otra cita del *Polifemo* antepuesta a *Himno entre ruinas* —"donde espumoso el mar siciliano..." (v. 25)— la función de evocar un trasfondo mítico para los acontecimientos que siguen. El que Octavio Paz se refiera a este propósito a Góngora constituye una ligera aunque simpática contradicción al hecho de que en un contexto teórico Paz utilice a Góngora

precisamente para demostrar lo que no considera moderno[27].—La mano del muchacho está en el hombro de la muchacha, gesto de nuevo muy cotidiano— pero esta mano adquiere enseguida un significado inesperado: aparece también dibujada en medio del texto con las cuatro letras L-O-V-E escritas con tinta en los cuatro dedos, como suelen hacerlo los alumnos. Es mano de un alumno, y es más:

70. Oh mano collar al cuello ávido de la vida
Pájaro de presa y caballo sediento
Mano llena de ojos en la noche del cuerpo
Pequeño sol y río de frescura
Mano que das el sueño y das la resurrección
75. Todo es puerta
Todo es puente

Paz utiliza, pues, una fórmula ya conocida, sugerencia de una revelación. Al igual que la primera parte, también la segunda termina con una experiencia al menos inusitada, a saber, con una verdadera visión de la armonía del cosmos. La mano es signo de amor entre los dos jóvenes y al mismo tiempo, con las letras L-O-V-E, "ardiendo como astros", abre la perspectiva hacia "la otra orilla", término clave y predilecto de Octavio Paz: designa el estado de la unidad nuevamente adquirida, de la reconciliación del hombre consigo mismo, del conocimiento:

80. Mira correr el río de los astros
Se abrazan y separan vuelven a juntarse

III. (85-110/11): Evocación de la noche - separación de los amigos - el viento de otoño - melancolía ante el transcurso del tiempo: tales son poco más o menos los "datos concretos" que, sin embargo, dicen poco sobre lo que en realidad ocurre en esta tercera parte. En cuanto a la primera y la segunda, hemos trazado algo así como un movimiento desde la vida exterior hacia la revelación. En cambio, en las dos últimas partes nos encontramos desde el principio ante la visión. La tercera parte empieza por "La noche se *abre*" (85), la cuarta por "La ciudad se *despliega*" (112) —vocabulario de revelaciones. En la tercera parte, lo que acabamos de llamar "visión", no es ni más ni menos que "reprise" de "temas" o "motivos" ya evocados antes, que aparecen ahora en nuevas combinaciones asociativas y metafóricas, o dicho de otra manera, presenciamos un encadenamiento de todo con todo, bastante difícil de describir. La noche, "motivo" del verso primero de esta tercera parte (85), es "Mano inmensa" (86), y poco antes, la mano tenía que ver con la armonía cósmica. De tal identificación pasamos a

27. Cf. p. ej. "¿Qué nombra la poesía?" en *Corriente alterna*, México - Madrid - Buenos Aires, Siglo Veintiuno Ed., 1972[6], p.6.

lo "hermenéutico": la noche es también "Constelación de signos" (87) —y esto significa sin duda más que mera amenidad del cielo estrellado—, la noche es "Escritura silencio que canta" (88), "Sílabas que alguien dice" (90), "Ecos llamadas señas laberintos" (93). Todo desemboca en un imperativo "lee los signos", cuando el tiempo mismo, o más exactamente el momento particular, es fuente de revelaciones:

94. Parpadea el instante y dice algo
Escucha abre los ojos ciérralos

Es verdad que el texto no comunica un mensaje claro, nos lleva más bien a través de alusiones hacia la historia más reciente —"Siglo tallado en un aullido / Pirámide de sangre (106 s.)— y hacia el lamentable carácter linear del tiempo —"Horas royendo el día el año el siglo el hueso" (108)— y luego hacia una antítesis bastante enigmática formada por elementos paralelos y quiásticos:

109. Hemos perdido todas las batallas
Todos los días ganamos una

La fórmula "Algo se prepara" aparece también en esta tercera parte (97) y no es imposible que una "batalla ganada" tenga algo que ver con dicha fórmula. La traducción francesa de Léna Leclerq termina en los versos:

Nous avons perdu toutes les batailles
Chaque jour nous en gagnons une[28]

Sin embargo, la estructura sintáctica de los versos 109 a 111 sugiere la transición hacia la cuarta parte en este mismo lugar y la realización de aquel "Algo se prepara" en la misma. La palabra "Poesía" (111) es una especie de puente entre la tercera y la cuarta parte. La estructura sintáctica que las reúne sigue siendo ambivalente: al leer el texto en voz alta es casi inevitable considerar "Poesía" complemento directo de "ganamos" (hay que admitir que esto supone un encabalgamiento, único en el texto). Por otra parte, "Poesía" puede relacionarse como aposición con "La ciudad". Entonces resulta una posición quiástica de los principios de la tercer y de la cuarta parte:

85. *La noche se abre*
Mano inmensa
/.../

28. La traducción francesa se encuentra en el vol. 3 de las *Oeuvres complètes* de Péret, citado en la nota 25, a continuación del artículo de Paz sobre el autor francés. En esta publicación se hace referencia a la primera impresión en *Les Lettres Nouvelles* del 7.10.1959; esta traducción se basa, pues, en una versión del original más breve que la definitiva. Confirma nuestra teoría de que después del verso 110, originalmente el final, se encuentra una cesura.

109. Hemos perdido todas las batallas
Todos los días ganamos una
111. *Poesía*
La ciudad se despliega

IV. (111/112-146): Evocación de la ciudad que "se despliega" -identificación con la mujer -identificación de lo femenino con el cosmos - revelación de la esencia del tiempo y del espacio. En esta última parte culminan las identificaciones iniciadas en partes anteriores. Llega a su cumbre sobre todo lo que llamábamos lo "hermenéutico". Lo que rodea al hombre son signos. Por un lado se revelan en forma metafórica relaciones secretas; leemos por ejemplo:

121. Tus axilas son noche pero tus pechos día
Tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia

Por otro lado, y en especial hacia el final, se acumulan fórmulas explícitamente oximoróticas —es decir que como en la mística lo esencial no se puede expresar en términos lógico-racionales. Lo esencial es, según parece, la esencia del espacio, del amor[29] y del tiempo— y la extraña identidad de ellos: "Ciudad o Mujer Presencia" / "Ciudad Mujer Presencia" (117; 145). Hasta el vocabulario "hermenéutico" aparece con signo negativo cuando llega el instante supremo:

134. *Aquí cesa todo discurso*
Aquí la belleza *no es legible*
Aquí la presencia se vuelve terrible
Replegada en sí misma la Presencia es vacío
Lo *visible* es *invisible*
Aquí se hace *visible* lo *invisible*
140. Aquí la *estrella* es *negra*
La *luz* es *sombra luz* la *sombra*
Aquí el *tiempo* se *para*
Los cuatro *puntos cardinales se tocan*
Es el lugar *solitario* el lugar de la *cita*
145. Ciudad Mujer Presencia
Aquí comienza el tiempo.

El último verso marca un nuevo comienzo y posiblemente sugiera una estructura cíclica del texto (el paralelo más importante sería a este respecto

29 Cf. Raymond D. Souza, "The World, Symbol and Synthesis in Octavio Paz", en *Hispania* 47, 1964, p. 63 sobre la mujer como "la forma visible del mundo", y Ann Marie Remley Rambo, "The Presence of Women in the Poetry of Octavio Paz", en *Hispania* 51, 1968, pp. 259-264.

Piedra de Sol) [30]. Pero atribuimos más importancia a las fórmulas paradójicas —pensemos también en lo paradójico del título *Noche en claro*—, fórmulas paradójicas cuya experiencia es posible sólo por instantes: "Aquí el tiempo se para" —"Aquí comienza el tiempo". Uno puede acordarse legítimamente de las ya citadas líneas de *El arco y la lira* en que el autor habla de la "totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia".

III.

Tenemos que pasar por alto algún que otro aspecto de *Noche en claro* que sin duda merecería un análisis más detallado, para volver al problema que planteamos al principio: Paz y Breton. *Noche en claro* tiene que ver con el surrealismo no sólo por la dedicación sino también por su temática y rasgos estilísticos que lo acercan en varios pasajes al "pastiche". Se puede constatar como mínimo que *Noche en claro* contiene alusiones a textos poéticos de André Breton. Pensamos en *Tournesol* (1923), en *L'Union libre* (1931) y en *Nadja* (1928). Pueden estar aludidos también *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault (1928 como *Nadja*).

Un primer rasgo común entre ambas partes es la idea general del carácter misterioso del trivial mundo exterior. Lo hemos demostrado en *Noche en claro* y llamamos la atención ahora a *Tournesol* y *Nadja*. En ambos casos un personaje femenino es portador del misterio, se trata de una "belle inconnue". Así al menos se la llama en *Tournesol,* donde aparece con rasgos mágicos —no echa sombra—, representando algo así como la encarnación de la estrecha unión entre lo femenino y lo erótico por un lado y por otro la revelación de un mundo esencialmente diferente del mundo y del París cotidiano:

---

30. Trabajos importantes en este contexto: Julio Requena, "Poética del tiempo en Octavio Paz", en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* VII, 1966, 13, pp. 63-107; Sebastian Neumeister, "Die Aufhebung der Geschichte im Fest. Fortschritt und Gegenwart im Denken des mexikanischen Dichters Octavio Paz (Los hijos del limo, 1974)", en Helmut Kreuzer - Karl Bonfig, eds., *Entwicklungen der siebziger Jahre*, Gerabronn, Hohenloher Druck. - und Verlagshaus, 1978, pp. 301-310; José L. Mas, *loc. cit.*, (arriba nota 6); Octavio Paz p. ej. en su artículo "Presencia y presente. A propósito de Baudelaire", en *Mundo Nuevo* 23, 1968, p. 7 sobre "el *reverso* del presente" en la modernidad (el subrayado es del original): "Es el instante original y en él la modernidad se descubre como antigüedad son fechas: el tiempo del salvaje". —Para la tesis de un proceso cíclico es interesante el que no haya puntuación. Por eso, es un problema el único punto que encontramos en el texto: el punto final. Naturalmente es posible considerarlo como acentuación de un nuevo principio. Pero a pesar de aparecer también en la primera (1962) y en la segunda (1969) edición de *Salamandra*, no cuadra con lo que encontramos en otros textos de la colección, faltos por completo de puntuación. Es difícil comprobar que se trata de una falta de impresión, aunque el punto en cuestión sea suprimido en la reproducción de nuestro texto en *La centena (Poemas: 1935-1968)*, Barcelona, Seix Barral, 1972², p. 146. Es interesante notar que falta también en la edición bilingüe de Fritz Vogelgsang, que, sin embargo, se refiere a *Salamandra* 1962: O.P., *Gedichte. Spanisch und deutsch*, Übertragung und Nachwort von F.V., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 174.

17. Les pigeons voyageurs les baisers de secours
Se joignaient aux seins de la belle inconnue
Dardés sous le crêpe des significations parfaites
20. Une ferme prospérait en plein Paris
Et ses fenêtres donnaient sur la voie lactée[31]

Esta unión aparece de una manera más explícita aún en *Les dernières nuits de Paris* de Soupault, donde Georgette, una prostituta, encarna el misterioso París nocturno; es verbalmente comparada con la ciudad y con la noche:

> Cette nuit-là, tandis que nous poursuivions ou plus exactement que nous filions Georgette, je vis Paris pour la première fois. La ville n'était donc pas la même. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume. Elle se resserrait dans chaque détail que je remarquais. Et Georgette elle-même devenait une ville[32].

Y poco más abajo: "Elle était la nuit même et sa beauté était nocturne"[33]. Pero sobre todo hay que hablar de la protagonista de *Nadja* de Breton, otra "bella desconocida"—que se llama como se llama "porque en ruso es el principio de la palabra esperanza y porque es solamente el principio"[34]. Nadja quiere expresar, así podríamos decir, algo no cumplido, algo no acabado. El yo narrador tiene la impresión de que Nadja es "un genio libre, algo como uno de los espíritus del aire que ciertas prácticas mágicas permiten a uno atarse a sí mismo por momentos"[35]. La realidad, dice él, está "acostada a los pies de Nadja como un perro socarrón"[36]. Nadja, con su identidad incierta, que el yo narrador se esfuerza en vano por esclarecer, es una especie de encarnación del azar objetivo. Citamos a Gisela Steinwachs, que con motivo de la célebre mano de Nadja (a la cual volveremos dentro de pocos instantes) habla de Nadja tratando de "disolver el mundo exterior en signos relacionados sea con ella sea con Breton de una manera casi mágica" y habla además de lo cerca que están de la intención de Breton estos intentos "de descifrar la vida como un criptograma en el cual los hechos desempeñan la función de signos"[37].

---

31. André Breton, "Tournesol", en A.B., *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 43. Para la "belle inconnue" cf. Klaus Bahners, "Charme-choc - chimère oder: Wirkung und Wandlung der schönen Unbekannten", en *Die Neueren Sprachen*, vol. 70, 1971, pp. 85-101.

32. Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris*, Paris, Calmann-Lévy, 1928, p. 52. Agradezco cordialmente a mi colega Rainer Stillers Konstanz, el que haya llamado mi atención sobre Soupault.

33. *Ibíd.*, p. 56.

34. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, 1958[22], p. 84.

35. *Ibíd.*, p. 148.

36. *Ibíd.*, p. 147. Las traducciones del francés son mías.

37. Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in*

El texto de Octavio Paz ofrece elementos parecidos, empezando por la "bella desconocida" con la habilidad mágica, al menos sugerida, de atravesar muros. El que sea prostituta no debe engañarnos ya que también en la vida de Najda hay acontecimientos profundamente dudosos. Por lo demás, ya hemos aludido a la identificación ciudad-mujer en Paz. Las dos o las dos en una son en Paz también entidades que están lo más cerca de los misterios de la vida:

> 117. Ciudad o Mujer Presencia
> Abanico que muestras y ocultas la vida

Mencionemos otra vez la mano a la que tanta importancia se atribuye por la sola ilustración visual en *Noche en claro* y que es, como decíamos, portadora de importantes signos cósmicos y es uno ella misma[38]. Casi puede ser considerada cita de *Nadja* donde la mano (y el guante) aparecen con cierta frecuencia. Nadja compone por ejemplo un montaje de la cara de una mujer y una mano, reproducida también como ilustración. En otro lugar, una constelación en el cielo, quizás imaginada, hace que Nadja hable conmovidamente de la profunda, aunque poco explícita importancia de la mano:

> Elle est encore très distraite et me dit suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main. "Toujours cette main". Elle me la montre réellement sur une affiche, un peu au-delà de la libraire Dorbon. Il y a bien là, très au-dessus de nous, une main rouge à l'index pointé, vantant je ne sais plus quoi. Il faut absolument qu'elle touche cette main, qu'elle saute à plusieurs réprises pour atteindre et contre laquelle elle parvient à plaquer la sienne. "La main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi"[39].

No se trata de coincidencias literales; hay que admitir que también en las funciones de una y otra mano hay diferencias. Pero tenemos congruencias en los siguientes puntos: aquí la mano del alumno con letras de tinta, allí la mano en el cartel de anuncios con el índice acentuado, simbolizan el misterio de lo cotidiano; tienen algo que ver con el cosmos y el destino; son signos de la importancia central de lo femenino. Una alusión aún más directa a Breton puede ser lo que en *Noche en claro* se dice de las estrellas (que en tan estrecha relación están con la mano): "Hablan entre ellos un lenguaje de incendios" (82). Es que para Nadja también el fuego más allá

Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons "Nadja", Neuwied - Berlin, Luchterhand, 1971, p. 82, p. 89. En cuanto a la identidad poco clara de Nadja cf. lo que contesta a la pregunta "Qui êtes-vous?"; dice "Je suis l'âme errante" (*loc. cit.*, p. 92).

38. En la traducción francesa citada en nuestra nota 28 falta todavía la mano como dibujo; las letras L-O-V-E se encuentran una debajo de la otra en línea oblicua.

39. *Nadja*, *loc. cit.*, p. 134.

del pasaje citado desempeña un papel importante como imagen de su relación con el yo narrador[40].

Además de tales elementos temáticos hay que llamar la atención sobre un procedimiento formal empleado por Paz que recuerda un modelo bretoniano: nos referimos a las anáforas de la cuarta parte, que subrayan sugestivamente la identidad de mujer y cosmos. El modelo bretoniano en el que uno piensa casi automáticamente es *L'union libre*, poema basado en la misma temática, compuesto sin verbos, enteramente según un esquema anafórico: se trata de un "blason du corps féminin", por decirlo así, pero escrito a la surrealista y en función de la idea de que nuevas combinaciones verbales también crean realidades inéditas. Encontramos entre Paz y Breton hasta coincidencias de vocabulario. Confrontemos algunos versos:

L'union libre	*Noche en claro*
8. Ma femme [...]	
[...]	
10. A la langue de *pierre*	122. Tus palabras son de *piedra*
incroyable	pero tu lengua es lluvia
20. Ma femme aux *aisselles*	121. Tus *axilas* son *noche* pero
[...]	tus *pechos día*
21. De *nuit* de la Saint-Jean	
33. Aux *seins de nuit*	
37. Ma femme au *ventre* de	118. *Abanico* que muestras y
dépliement d'*éventail*	ocultas la vida
des *jours*	
41. Au *dos* de *lumière*	123. Tu *espalda* es el *mediodía*
	del mar
	126. Tu *vientre* la respiración
	del mar la pulsación del *día*

Breton no constituye por sí solo —y mucho menos con sólo tres obras en que nos basamos aquí— "el" surrealismo. Pero si se reconoce como válido nuestro procedimiento de trabajar con textos aislados, entonces será legítimo hablar de afinidades muy pronunciadas hasta, como hemos visto, la coincidencia en lo verbal entre Paz y Breton. Existe, pues, lo que Octavio Paz llamaba, hablando de su relación con Breton, "coincidencia" y "homenaje". —Hay que preguntarse si no existe también según el mismo texto "réplica" y "divergencia".

40. Cf. *Nadja*, *loc. cit.*, p. 135.

IV.

Tenemos en efecto indicios en este sentido, aun en los pocos textos en que nos basamos. Echemos de nuevo una mirada sobre las partes anafóricas que acabamos de tratar. En Paz encontramos varias veces la palabra "pero", que subraya de manera completamente normal el contraste entre varias imágenes:

120. Tu frente delira pero en tus ojos bebo cordura

No es imposible —seamos prudentes— que este "pero" indique también un contraste entre *L'union libre* y *Noche en claro*: al "aux seins de nuit" de Breton se opone el "pero tus pechos día" (33/121). Habría que añadir que Paz emplea verbos conjugados. En un pasaje, aquel "pero" pone fin a la enumeración anafórica en un momento interesante. *L'union libre* dedica cuatro versos al "sexe de glaïeul" etc. (51 ss.). *Noche en claro* responde con un solo verso que reza así:

130. Pero tu sexo es innombrable

Es la transición hacia el punto culminante del que hemos hablado en la cuarta parte de *Noche en claro* y compuesto con un "aquí" anafórico.

Aunque no se quiera explicar los parentescos y diferencias entre *L'union libre* y *Noche en claro* en el sentido de una réplica consciente, el último ejemplo alegado sigue siendo interesante y característico. Aquel "innombrable", situado en un punto en que Breton enumera imágenes, indica una diferencia central: Paz acentúa por regla general mucho más que Breton el vocabulario de lo indecible que se puede expresar únicamente por paradojas y que se encuentra en estrecha relación con la preocupación por el tiempo. En Breton encontramos las metáforas más atrevidas e inéditas pero faltan fórmulas tan estrictamente paradójicas como "Los muertos están vivos" (30), "Nada se dice excepto lo indecible" (39), "El tiempo que pasa y regresa y no pasa" (54), "Silencio que canta" (88), "Lo visible es invisible" (138) etc.

Esta observación parece que enlaza con otro resultado que sirve para subrayar las diferencias entre Paz y Breton. Nos referimos a la instancia que llamamos narrador, o yo lírico. En Breton, ese yo parece ser diferente del que encontramos en Paz. En *Tournesol* y *Nadja*, este yo se llama André Breton. Piénsese tan sólo en el final de *Tournesol*:

28. Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de cendre
    Un soir près de la statue d'Etienne Marcel
30. M'a jeté un coup d'oeil d'intelligence
    André Breton a-t-il dit passe

Piénsese también en el hecho de que Breton haya atribuido a este poema una función precognitiva[41]. Con esta idea no se convierte en un poeta meramente autobiográfico pero hay que subrayar lo siguiente: por grande que sea —lo mismo en *Nadja*— el misterio que hay con la "bella desconocida", con la mano, con las coincidencias inesperadas ("azares objetivos"), siempre se refiere a André Breton residente en París. El movimiento se dirige hacia el individuo. "Así, pues", escribe Elisabeth Lenk con motivo de *Nadja*, "el yo que había querido incorporarse al mundo se ve rechazado hacia sí mismo. Los acontecimientos no tienen significación por sí mismos sino por el yo"[42]. En cambio en *Noche en claro* se trata del movimiento opuesto, que conduce desde el individuo hacia una despersonalización. La primera persona del singular aparece de manera indirecta con cierta frecuencia —"nosotros tres" (2), "nosotros" (12, 25), "no teníamos" (51 s.), "marchamos" (77), "mira" (78), "nos dispersamos" (98), "mis amigos" (99), "ganamos" (110), "mi amor" (113), y finalmente en los apóstrofes de los versos 118 ss.—, pero aparece sólo tres veces como forma gramatical "pura" y está en relación con "la lectura de signos" —"Leí signos" (27)—, con la palabra, si se quiere, con la comunicación —"Llevo sus palabras como un tesoro ardiendo" (100) —y con el amor— "la mujer que amo" (114). Se trata sin duda de palabras clave con las que el yo se reúne en estos ejemplos, pero en la parte que hemos llamado punto culminante, este yo —anónimo desde el principio— se esconde detrás de los apóstrofes dirigidos a la mujer-ciudad para luego desaparecer por completo. Tenemos, por decirlo de una manera un poco patética, al final el abandono del yo ante la presencia pura de una revelación.

Tras una larga abstinencia en cuanto a textos teóricos vamos a citar, antes de terminar, otro trabajo de Octavio Paz sobre poesía moderna, texto que creemos servirá para aclarar nuestros resultados:

> El poeta no es el "autor" en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto [...]
>
> [...] Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. El poeta no es "un pequeño dios", como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz de nadie y la de todos[43].

---

41. Pierre Curnier, "L'amour fou: *Tournesol*", en Kurt Wais, ed., *Interpretationen französischer Gedichte*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1970, pp. 450-06.

42. Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*. München, Rogner & Bernhard, 1971, pp. 85-6.

43. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 207; el subrayado es de Octavio Paz.

Al lado de este teorema —expresado por la literatura crítica de manera muy parecida[44]— creemos que hay un segundo punto de referencia para aquella desaparición del yo ante algo superior: nos hemos referido de vez en cuando a la mística y acabamos de hablar de "revelación". Con esto queremos indicar paralelos estructurales, no religiosos —a pesar de que Paz hable, refiriéndose a la poesía, sin reserva de lo "sagrado". *Noche en claro* es un texto en que la noche, paradójicamente, ilumina. El título, es verdad, no significa proverbialmente nada más que "noche sin sueño", pero está sin duda permitido, cuando se trata de un tan excelente conocedor del siglo de oro como lo es Octavio Paz, pensar también en la "verdadera" mística española y la imagen de la noche clarificadora empleada por ella:

> Resta, pues, que decir aquí que esta dichosa *Noche*, aunque oscurece el espíritu, no [lo] hace sino para darle luz para todas las cosas[45].

44. Walter D. Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en *Revista Iberoamericana* XLVIII, 1982, 118 / 119, p. 146 sobre Paz: "la figura del poeta se resume en el acto de escritura".

45. San Juan de la Cruz, "Noche oscura", Declaración II, 9, 1, en Crisógono de Jesús - Matías del Niño Jesús - Lucinio del SS. Sacramento, eds., *Vida y Obras*, Madrid, Ed. Católica, 1960[4], p. 684; el subrayado es del original.

POESÍA DESNUDA Y SUCESIVA (NUEVAS NOTAS SOBRE LA INFLUENCIA DE MIGUEL DE UNAMUNO EN JUAN RAMON JIMÉNEZ)

Adolfo SOTELO VÁZQUEZ
Universidad de Barcelona

"Si sigues tu voluntad
un día podrás reinarte
solo enmedio de tu mundo"
(*Canciones de la nueva luz*)

En un prólogo —uno más de su fascinante escritura sucesiva— fechado en 1953, Juan Ramón Jiménez escribía: "Un poeta ha de aumentar el mundo en alguna forma y manera por su pensamiento, su sentimiento o su expresión; por eso dije *andaluz universal, cansado de su nombre, vencedor oculto* y *creador sin escape*"[1]. El poeta en su continuo nombrar descifra el mundo y, recíprocamente, se incorpora por lo creado al mundo. Tal proceso —la poesía juanramoniana es poetización sucesiva que radica en el anhelo de encontrar para el pensamiento, el sentimiento o la expresión su propia palabra, culmina en la forja de la poesía desnuda que es la forja de una individualidad creadora, la cual al romper los límites de lo coyuntural, lo castizo o lo acccesorio, —al beber en la fuente neoplatónica recordada por el gran Rubén de *Prosas profanas*[2]— deviene en poesía universal y eterna.

1. JRJ, "Prólogo". *Crítica paralela* (ed. A. del Villar). Madrid, Narcea, 1975; p. 145.

2. Me refiero al poema "Joven, te ofrezco el don de esta copa de plata... Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo" (Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*. París, Vda. de C. Bouret, 1901). Esta edición incluye el opúsculo de José Enrique Rodó, "Rubén Darío", sin firma. Posteriormente fue reimpreso en la edición de *Prosas* de 1908, ya con el nombre del gran crítico hispanoamericano. Ignacio M. Zulueta presenta una excelente información en su edición de *Prosas profanas y otros poemas* (Madrid, Castalia, 1983). M.H. Abrams escribe: "La familiar figura neoplatónica del alma como fuente o raudal que desborda es asimismo frecuente en la poesía romántica" (*El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975; p. 112).

Ahora bien, esta progresiva ruptura —puntualmente poetizada en los libros de Moguer, los amarillos y los inéditos— o este encuentro con la desnudez poética no es un cielo definitivo o un mar paralizado. La individualidad creadora se constituye a través del trabajo gustoso al mismo tiempo que la poesía se va haciendo progresivamente desnuda y esencial. Dicho de otro modo: el quehacer poético juanramoniano no es un mar de oleaje detenido, sino que su individualidad se va perfilando a medida que logra nuevas formas de indagación en su alma, receptáculo de la realidad toda. Su individualidad se conforma en su obra sucesiva. Idea capital en la estética del gran poeta andaluz que tiene su adecuación práctica en el continuo depurar —"Depurar, recrear, depurar, no tiene vuelta de hoja"[3]— y en la obra como sucesión, que se concreta en un concepto del poetizar entendido como "venir a ser yo cada día en una nueva visión y una nueva expresión de mi mismo y del mundo que yo veo, mi mundo"[4], haciendo de la transición permanente el estado más perfecto del artista.

Este sumario perfil de una de las ideas motrices de la estética juanramoniana —cuyo desarrollo desborda el objetivo del presente trabajo— deja entrever la deuda que el autor de *Eternidades* contrajo con una serie de reflexiones unamunianas que la edición de los *Ensayos* por parte de la Residencia de Estudiantes —con participación decisiva de Juan Ramón— vino a actualizar. Si en otro lugar[5] he documentado la indiscutible presencia de Unamuno en la forja de la poesía desnuda, quiero apostillar con algunas nuevas notas lo incitante que resultó para el poeta de Moguer la lectura de Miguel de Unamuno en el momento de la identificación de su poesía con el nombre exacto de las cosas, función primera de la desnudez anhelada y conseguida, tras superar los vaivenes de su primera gran etapa poética.

Sin menoscabar un ápice la originalidad y maestría del poeta de Moguer, no se debe ignorar que el manantial que nutre su concepción de la

3. JRJ, *Estética y ética estética* (ed. F. Garfias). Madrid, Aguilar, 1962; p. 377.

4. JRJ, "La razón heroica" (1948). *El trabajo gustoso* (ed. F. Garfias), México, Aguilar, 1961; p. 126. Certeramente ha glosado esta idea juanramoniana el profesor F.J. Blasco: "Es la poesía, de un lado, una actividad espiritual, que puede definirse como reiterada expresión y *toma de conciencia*, por parte del poeta de su propio *yo* y del *mundo*. De otro, dicha actividad redunda en ese *llegar-a-ser-yo*; es decir, la actividad poética se traduce y se manifiesta, en el pensamiento de Juan Ramón, como diaria realización de un yo" (*Poética de Juan Ramón*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981; p. 210). En la magnífica *Antología poética* que Javier Blasco ha preparado recientemente invoca el origen hegeliano de esta idea de Juan Ramón (J. Blasco, "Introducción" a JRJ, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1987; p. 38, nota 88). Creo, no obstante, que la raíz de tal planteamiento está más cerca del pensamiento krausista que del hegeliano, y así el propio Blasco lo deja entrever en sus penetrantes notas 133, 134 y 140 de la citada edición. No en balde Krause dejó escrito que "es el arte una manifestación constante, una función perpetua de la vida misma, con la cual crece y decrece, progresa y decae; función permanente como ella" (Krause, *Compendio de estética* traducción y notas de Francisco Giner, Madrid, V. Suárez, 1883 2; p. 89).

5. Adolfo Sotelo, "Miguel de Unamuno y la forja de la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez". *Hispanic Review*, 55 (1987); p. 195-212.

poesía, e incluso las sugerencias unamunianas, viene de más lejos. En la forja de la poesía desnuda desembocan lecturas románticas: de Shelley, cuya *Defensa de la poesía* se traduce por primera vez al castellano en 1904[6], de Coleridge, a quien tempranamente traduce Unamuno, de Blake —afín a ambos creadores[7]— y, como receptáculo general, del idealismo estético en sus vertientes hegeliana[8] y krausista. Esta última corriente es capital en la configuración de la poesía desnuda, pues la presencia del ideario krausista en las formulaciones poéticas juanramonianas es patente desde los tiempos de *Helios*[9]. Así la órbita común del modernismo, en la que gira la poesía del joven Juan Ramón, se ve enriquecida por estímulos diversos en los que juegan papel de primer orden las consideraciones teóricas de Unamuno, ya sea en su vertiente metapoemática o ya en la torrentera de ideas que atesoran sus ensayos y artículos, reiteradamente elogiados por el autor de *Platero y yo*.

Juan Ramón en su camino hacia la desnudez poética creía que un plan definitivo ahorcaría el alumbrar sucesivo de palabras y con ello el "venir a ser yo cada día en una nueva visión". Se convertiría en una rutina como la modernista. Entender la poesía desnuda como un continuo y progresivo conocimiento del yo, como una continuada revelación de la propia individualidad creadora es punto clave de la nueva poética juanramoniana, consolidada en la poesía desnuda.

En *Eternidades* escribe:

---

6. P.B.Shelley, *Defensa de la poesía y otros ensayos* (traducción de Leonardo Williams). Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, 1904. Un ejemplar con numerosas indicaciones de atenta lectura se guarda en los anaqueles de Moguer. Noticia de su publicación proporciona el trabajo de Ricardo Gullón, "Relaciones entre JRJ y los Martínez Sierra". *Direcciones del modernismo*. Madrid, Gredos, 1971; p. 249.

7. Deben consultarse H. Young, *The Line in the Margin: Juan Ramón and his Readings in Blake, Shelley and Yeats*. Madison, University of Wisconsin, 1980. Y Carmen Pérez Romero, *Juan Ramón y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1981.

8. El conocimiento la *Estética* hegeliana es indudable tanto en el caso de Unamuno como en el de Juan Ramón: "Leo poco —le escribe Unamuno a Clarín (10-V-1900)— porque leí mucho; sólo Hegel me ha alimentado para largo rato" (Marcelino Menéndez Pelayo / Miguel de Unamuno / Armando Palacio Valdés, *Epistolario a Clarín* ed. Adolfo Alas, Madrid, Escorial, 1941; p. 101). Sobre la incidencia de la estética hegeliana en Juan Ramón debe verse el fundamental rastreo -Schiller y Lessing al fondo- de Antonio Vilanova: "El ideal de la poesía desnuda en Juan Ramón Jiménez" en *Juan Ramón Jiménez en su centenario* (ed. Ricardo Senabre). Cáceres. Ministerio de Cultura, 1981; p. 275-306. Debo apostillar que el gran filósofo alemán define *avant-la-lettre* la poesía desnuda, al sentenciar: "El fin del arte es, precisamente, despojar tanto el fondo como la forma, de aquellos elementos ordinarios y prosaicos, depurando por la actividad creadora del espíritu el elemento racional de las cosas, su esencia, para representarlas en una imagen ideal y verdadera" (W.F. Hegel, *De lo bello y sus formas (Estética)* traducción de M. Granell, Madrid, Austral, 1980; p. 127). También la traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos (Madrid, Daniel Jorro, 1908) de la versión francesa de Bénard de las *Lecciones de Estética* tiene numerosas anotaciones juanramonianas.

9. En un trabajo próximo abordaremos la filiación krausista de la estética juanramoniana a partir de los tiempos de *Helios*.

Yo sólo Dios y padre y madre míos,
me estoy haciendo, día y noche, nuevo
y a mi gusto[10].

No dejes ir un día
sin cojerle un secreto, grande o breve.
Sea tu vida alerta
descubrimiento cotidiano[11].

Y en *Piedra y cielo* reitera:

¡Qué goce, corazón, este quitarte
día tras día, tu corteza,
este encontrar tu verdadera forma,
tierna, desnuda, palpitante,
con ese encanto hondo, imán eterno,
de las cosas motrices[12].

El poeta se va haciendo a sí mismo, sin plan trazado, a través de un crear cotidiano: "Imposible toda norma. Salgamos de cada día y de nosotros cada día lo mejor que podamos. Y basta"[13].

Ahora bien, tales reflexiones habían sido tempranamente formuladas por Unamuno. Decía el maestro salmantino que la vida traza el plan al vivirla y, en consecuencia, es inviable todo tipo de camino previo, y añadía:

> No te empeñes en regular tu acción por tu pensamiento; deja que aquélla te forme, informe, deforme y transtorne éste. Vas saliendo de ti mismo, revelándote a ti propio; tu acabada personalidad está al fin y no al principio de tu vida [...] Tu vida es ante tu propia conciencia, la revelación continua, en el tiempo, de tu eternidad, el desarrollo de tu símbolo: *vas descubriéndote conforme obras*[14].

Idea esta última, reiteradamente formulada por Juan Ramón Jiménez. Este obrar sucesivo supone descubrimiento gozoso de uno mismo, supone ser cada día y en cada instante eterno. "Vive al día, en las olas del tiempo, pero asentado sobre tu roca viva, dentro del mar de la eternidad; al día en la eternidad"[15], aconsejaba Unamuno en 1900. Esta ambición encuentra una

10. JRJ, *Eternidades* (ed. V. García de la Concha). Madrid, Taurus, 1982; p. 105.

11. JRJ, *Eternidades*, ob. cit.; p. 106.

12. JRJ, *Piedra y cielo* (ed. M.E. Rincón). Madrid, Taurus, 1981; p. 92.

13. JRJ, *Estética y ética estética*, ob. cit.; p. 365.

14. Miguel de Unamuno, *¡Adentro!. Tres ensayos* (1900). *Obras Completas* (ed. M. García Blanco). Madrid, Escelicer, 1966; t. I., p. 948.

15. Miguel de Unamuno, *¡Adentro!*, ob. cit;; p. 948.

bellísima plasmación lírica en Juan Ramón, que escribe:

> Vivo, libre,
> en el centro
> de mí mismo.
> Me rodea un momento
> infinito, con todo —sin los nombres
> aún o ya—.
> ¡Eterno![16].

Ambición cuya formulación metodológica es el proceso de recreación —constante y de poesía en sucesión— "La obra, como la vida, se resuelve sucesivamente"[17]. Proceso el de recreación, consustancial a la obra juanramoniana, en la que adquiere unas dimensiones insólitas en la poesía española, al que el poeta se sintió llevado por una necesidad íntima e inherente a su concepción poética. En este sentido quiero subrayar el interés de una carta de Unamuno a Juan Ramón (31-X-1915) en la que el maestro de Salamanca le decía: "Fuera de mis obligadas colaboraciones, hago poco [...] Apenas otra cosa que una *Elegía de la guerra* en verso, y retocar, pulir, podar y completar, poniendo y quitando, mi *Cristo de Velázquez*"[18]. En la terminología de Juan Ramón, Unamuno dedicaba su tiempo a una labor de recreación y depuración.

Atendiendo a lo expuesto anteriormente, la poesía desnuda sería el desvelamiento sucesivo de un yo sucesivo que vive al día la eternidad. De este desvelamiento forma parte también, como el propio poeta reconoce, una nueva visión del mundo que centra su interés en lo desnudo, en lo eterno subyacente a lo aparente, concreto o tangencial. Naturalmente la raíz de ambas postulaciones está en la identificación juanramoniana de la poesía con el alma, o mejor dicho, de la palabra pura y justa con la del alma, tras de la cual se encuentra el concepto romántico de la palabra poética[19].

Si la poesía es alma (Juan Ramón lo afirma con sus bellísimas coordenadas habituales que suponen la identificación de la mujer desnuda con la poesía y con el alma del poeta:

---

16. JRJ, *Eternidades*, ob. cit.,; p. 100.

17. JRJ, *Estética y ética estética*, ob. cit.; p. 342. También en *Alerta* y en un texto hasta hace poco inédito, Juan Ramón escribe: "El poeta es fatalmente sucesivo; y su papel, vigilar su creación emotiva súbita" (JRJ, *Alerta* ed. F.J. Blasco, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983; p. 155.

18. Cito por el estudio preliminar de Manuel García Blanco a Miguel de Unamuno, *Obras Completas*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1958; t. XIII, p. 129. La carta vio la luz en la revista *La Torre*, 1 (1953); p. 171.

19. Aun sin detenerme quiero señalar la filaición romántica de esta concepción estética. Así Bécquer escribe en las *Cartas literarias a una mujer* (I): "La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en el alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma". Cito por Gustavo A. Bécquer, *Rimas* (ed. J.C. Torre). Madrid, Castalia, Bécquer 1976; p. 229.

Me andas por dentro
mujer desnuda
como mi alma[20]),

es también idea, es depuración formal de la idea:

Palabra justa y viva,
que la vida interior brota, lo mismo
que una rosa vaciada en un lucero;
[...]
final estrella del surtidor recto
de la fuente más honda
—la del alma—[21].

Y no olvidemos que "depuración de la forma es *únicamente* depuración de la idea"[22], según nos advierte el propio poeta saliendo al paso de cualquier interpretación que haga independiente la desnudez expresiva y formal de la experiencia primera como captación de la mismidad desnuda de la idea. Es más, la idea debe encarnarse en su verso como el alma que se sintiera a gusto en su cuerpo, y la obligación del poeta no es "vestir" esa idea, sino desnudarla, depurarla, quitarle la túnica coyuntural y pasajera para que la palabra sea la cosa misma —desnuda, esencial, eterna— creada por el alma del poeta en su trabajo gustoso y continuado.

Parece inaplazable en este punto recordar como raíz del quehacer juanramoniano, consolidado en *Eternidades*, el poema "Credo poético" que Unamuno antepuso a sus *Poesías* (1907). El gran maestro vasco sostiene como base del poema la identidad conflictiva entre el pensar y el sentir, aunque advirtiendo el esfuerzo intelectual por precisar el sentimiento:

Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido.
¿Sentimiento puro? Quien ello crea,
de la fuente del sentir aún no ha llegado
a la viva y honda vena[23].

Convicción según la cual el poeta es el pensador de verdaderos sentimientos, hijos de un alma desnuda, y que caló profundamente en Juan Ramón según se desprende de sus *Ideas líricas* (1908) en las que escribe: "Suele llamarse poeta sentimental a cualquier vano llorador de lugares comunes, y no es eso; el poeta sentimental es un pensador de verdaderos sentimientos. Los sentimientos son como las ideas una clara demostración"[24].

20. JRJ, *Piedra y cielo*, ob. cit.; p. 94.

21. JRJ, *Poesía (1917-23)* (ed. A. Sánchez Romeralo). Madrid, Taurus, 1981; p. 70.

22. JRJ, *Estética y ética estética*, ob. cit.; p. 267.

23. Miguel de Unamuno, "Credo poético". *Poesías* (ed. M. Alvar). Barcelona, Labor, 1975; p. 59.

24. JRJ, "Ideas líricas" (1908). *Primeras prosas* (ed. F. Garfias). Madrid, Aguilar, 1962; p. 448.

Reflexión que nos advierte de la inclinación juanramoniana por desnudar su alma y dárnosla en sentimientos auténticos y personales a través de un nuevo lenguaje, en cuyo hallazgo debe ejercitarse el pensamiento, pues si "el sentimentalismo es el grado sumo del intelectualismo"[25], un bellísimo poema de *Estío* exclama:

> ¡Con que segura frente
> se piensa lo sentido![26].

En Unamuno se abre desde esta perspectiva una dramática agónica del corazón y la cabeza. En Juan Ramón una inmensa estela en la que pensamiento y sentimiento darán forma a la poesía desnuda, cuya máxima exigencia será nombrar exactamente las cosas. No por ello dejará en el olvido esa dualidad leída en Unamuno. Así escribe en su "Diario poético" de los años republicanos: "Hay que sentir profundamente la idea, pensar con agudeza el sentimiento"[27], que parece paráfrasis o recreación del verso inicial del "Credo" unamuniano, "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento"[28] y del capítulo inicial de *Del sentimiento trágico de la vida*, libro en el que Unamuno desarrollaría plenamente, dualidad encarnada en el hombre verdadero, el hombre de carne y hueso.

Debemos confirmar ahora que el ideal juanramoniano de la desnudez poética emparenta en varios puntos claves con el pensamiento de Unamuno. En primer lugar, la identificación de la poesía con la expresión del alma del poeta, de lo espiritual íntimo, es formulada en muchísimas ocasiones por Unamuno. Dos breves muestras: "El poeta es aquel a quien se le sale la carne de la costra, a quien le rezuma el alma"[29], o poetizándolo:

> ¡Oh, mis obras, mis obras,
> hijas del alma!
> ¿Por qué no habéis de darme vuestra vida?
> ¿Por qué a vuestros pechos
> perpetuidad no ha de beber mi boca?[30].

Versos cuya resonancia en numerorosos poemas juanramonianos de *Piedra y cielo*, *Belleza* y *Poesía* parece indudable.

En segundo lugar, el entender la tarea poética como el esfuerzo por

25. JRJ, *Estética y ética estética*, ob. cit.; p. 252.

26. JRJ, *Estío* (ed. G. Palau de Nemes). Madrid, Taurus, 1982; p. 70.

27. JRJ, *Estética y ética estética*, ob. cit.; p. 349.

28. Miguel de Unamuno, "Credo poético". *Poesías*, ob. cit.; p. 59.

29. Miguel de Unamuno, *Soledad. La España Moderna* (agosto, 1905); p. 5 y ss. Cito por *Obras Completas*, ob. cit.; t. I, p. 1256.

30. Miguel de Unamuno, "Para después de mi muerte". *Poesías*, ob. cit.; p. 66.

captar con la mayor desnudez la esencia intrasferible y eterna de las cosas es equiparable a la tarea de depurar la idea, que constituye el meollo de la poesía desnuda, tiene una segura filiación unamuniana. Unamuno había señalado ya en 1895, en los importantísimos ensayos *En torno al casticismo*, la necesidad de mirar la idea desnuda; libre de toda costra rutinaria o castiza, "porque a una idea no hay que mirarla por de fuera, envuelta en el nombre para abrigarse y guardar la decencia; hay que mirarla por dentro, viva, caliente, con alma y personalidad"[31]. Reflexión que se extiende en múltiples matizaciones en sus ensayos y que alcanza formulación definitiva en sus *Poesías*, en las que afirma:

> no te olvides de que nunca más hermosa
> que desnuda está la idea[32].

Y, en efecto, la idea desnuda, la captación desnuda de la esencia de las cosas, es la urgencia juanramoniana de hacia 1916. No en balde el moguereño se decía a sí mismo:

> No busques, alma, en el montón de ayer,
> más perlas en la escoria[33],

y el ideal de desnudez se la aparecía no sólo como el más bello, sino como el único suyo y para siempre:

> ¡Oh pasión de mi vida, poesía
> desnuda, mía para siempre[34].

En tercer lugar, el poeta moguereño se adentra en sí mismo en la busca de una mirada nueva y desnuda —la intuición poética es, en su mismidad, una intuición desnuda— con que recrear la esencia de las cosas:

---

31. Miguel de Unamuno, "La tradición eterna". *En torno al casticismo*. Cito por *Obras Completas*, ob. cit.; t. I, p. 784.

32. Miguel de Unamuno, "Credo poético". *Poesías*, ob. cit.; p. 59.

33. JRJ, *Eternidades*, ob. cit.; p. 120.

34. JRJ, *Eternidades*, ob. cit.; p. 63. De modo tangencial quiero advertir que la identificación de "puro" y "desnudo" en este famoso poema conlleva una errónea lectura, injustificable desde la poética juanramoniana, en la que, por cierto, abundan las notas irónicas sobre la "poesía pura". Un botón de muestra no citado todo lo que se debiera: comenta Juan Ramón la publicación en la *Revista de Occidente* de seis sonetos y la elegía de Miguel Hernández, y escribe: "Todos los amigos de la *poesía pura* deben buscar y leer estos poemas vivos. Tienen su empaque quevedesco, su herencia castiza. Pero la áspera belleza tremenda de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda. esto es lo escepcional poético" (JRJ, "Con la inmensa minoría". *El Sol* (Madrid, 23-II-1936). Cito por M.G. Ifach (ed.), *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975; p. 17.

¡Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente![35].

Dicho de otro modo, y en reflexión del profesor García de la Concha: "El poeta ha de esforzarse por captar de manera desnuda la esencia poética de las cosas; ha de purificar sus ojos para intuir con la mirada sencilla de los primitivos o con esa forma de mirar del pueblo, que, en decantación de siglos, acierta a ver las cosas libres de las relaciones que la historia les va adicionando"[36]. Tal planteamiento guarda una íntima relación con los conceptos de tradición eterna e intrahistoria establecidos por Unamuno en *En torno al casticismo*. R. Cardwell ha advertido que el Juan Ramón de 1900 se oponía a la utilización conservadora e inmovilista del término tradición y ha vinculado su verdadero uso con el concepto tal y como lo define Unamuno en 1895[37], pero, en cambio, no se ha notado que lo eterno, lo esencial, es, en puridad, lo desnudo, aquello que se esconde tras la túnica de lo adquirido, de lo superficial, de lo falsamente castizo. Si se realiza esta notación se transparenta pronto el vínculo que une lo desnudo juanramoniano con la idea de intrahistoria fecundada por el primer Unamuno. Es decir, el problema de purificar la palabra, de depurarla de sus significados adquiridos es, en realidad, un problema de acercamiento a la intrahistoria, leído desde una óptica unamuniana. Resulta así que la búsqueda de la poesía desnuda es la búsqueda del fondo del ser del hombre mismo, de la tradición eterna:

> Hay que ir a la tradición eterna, madre del ideal,que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro. Y la tradición eterna es la tradición universal, cosmopolita[38].

De este modo se comprende la segura deuda juanramoniana respecto de tan fructíferas ideas, y la correcta lectura de las mismas, sin contradicción con los continuados rechazos que Juan Ramón hizo a lo largo de su vida del casticismo alicorto y estéril: "declaro francamente que soy enemigo de ese *eternismo casticista* de mesón segoviano"[39].

35. JRJ, *Eternidades*, ob. cit.; p. 61-2.

36. Víctor García de la Concha, "Prólogo" a JRJ: *Eternidades*, ob. cit.; p. 35.

37. Richard Cardwell, *Juan Ramón Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*. Berlín, Colloquium Verlag, 1977; p. 159 y ss.

38. Miguel de Unamuno, "La tradición eterna". *En torno al casticismo. Obras Completas*, ob. cit.; t. I, p. 797. Adviértase que una carta de Juan Ramón constata —la carta se puede fechar hacia 1915—: "Creo que la esencia de la poesía debe ser lo eterno, lo universal" (JRJ, *Cartas Primera selección*, ed. F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1962; p. 223).

39. JRJ, "Recuerdo a José Ortega y Gasset". *Clavileño*, 24 (1953). Cito por *La corriente infinita (Crítica y evocación)* (ed. F. Garfias). Madrid, Aguilar, 1961.

La forja de la poesía desnuda ha exigido un lentísimo camino de selección y depuración, en el que el poeta ha operado como un íntimo descubridor en busca de una palabra justa para la expresión de su propia alma. En este sentido lo singular ha sido el único univesal posible para el creador de Moguer —"Sólo es universal el alma del hombre"[40]—, recalando en la idea unamuniana de que lo singular no es particular sino universal, y de ahí el ¡adentro! sucesivo que hay que practicar, y que Unamuno vuelve a recordar —usando el mismo tono de 1900— en un artículo de 1915 aparecido en *Los Lunes de "El Imparcial"*. Bajo el rótulo de "¡Ensimísmate!, una vez más", escribe, agudo y penetrante, el maestro vasco:

> Y predicarse a sí mismo, predicar el desnudamiento y la expansión del propio yo es predicar y abogar por todos. Y además desnudar el propio yo es el mejor camino para desnudarnos de él, en cuanto esto es posible. Y desnudarse del yo individual, es llegar al otro yo tenebroso, al colectivo, al común, a esa tierra sobre que se levantan nuestros castillos todos. Porque las cercas, tapias y setos que los deslindan y amojonan no bajan sus cimientos hasta aquellos caminos soterrraños que te decía. Cuando ensimismándote te adentras en ti mismo y avanzas, por tus tenebrosas íntimas galerías del alma, no sabes cuándo has salido de tu subsuelo espiritual para entrar en el de tu vecino. Bajo tierra como sobre el cielo, dentro de ti como fuera de todos, es todo común. Ensimísmate, pues, para enajenarte[41].

Llegamos, por último, a una consideración de gran importancia. El poeta consigue la desnudez mediante el lenguaje poético y para ello Juan Ramón emplea una forma sencilla[42], que no reclame la atención en sí misma, porque lo fundamental es —tarea de escultor y no de sastre— dar en su máxima pureza la experiencia primera, la intuición poética, auténtica y personal. El despego de las formas perfectas y suntuarias es fácilmente observable a partir del *Diario*: "La perfección de la forma artística no está en su exaltación, sino en su desaparición"[43], escribe en una ocasión. Pues bien, también este radical intento de crear su propia expresión sucesiva que sea capaz de transmitir el pensamiento y el sentimiento poético que nacen del alma, tiene que ver, en su inicial concepción, con Unamuno. Juan Ramón

40. JRJ, *Estética y ética estética*, ob. cit.; p. 249.

41. Miguel de Unamuno, "¡Ensimísmate!". *Obras Completas*. Madrid, Afrodisio Aguado, 1958; t. IX, p. 842.

42. Con razón ha podido escribir el profesor Manuel Alvar en un penetrante estudio: "Nadie como él, amante de lo sencillo y espontáneo, pero nadie como él hostil a lo que no sea el fruto elaborado con pasión y trabajo" ("Juan Ramón Jiménez y la palabra poética". *Actas del Congreso Internacional de Juan Ramón Jiménez* ed. J. Urrutia, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 1983; t. I., p. 20).

43. JRJ, *Estética y ética estética*, ob. cit.; p. 249.

aprendió en sus ideas, divulgadas en soberbios ensayos (pienso en *Intelectualidad y espiritualidad*, *El secreto de la vida* o *Soledad*), que la transparencia, la libertad, el verso como el agua, es la máxima aspiración formal del poeta, que debe empeñarse en desvestir el lenguaje de su dimensión histórica, social, racional, para poder presentar el lenguaje del alma, el desnudo, el de pensamiento y sentimiento exactos, que no es otro que el de la poesía desnuda. Y no podía ser de otro modo: a una idea desnuda la debe acompañar un cuerpo desnudo, a los hijos de un alma que se desviste rítmicamente no se les puede ornamentar innecesariamente después.

Lo propio, lo válido, lo esencial, proviene para Unamuno de la savia del alma:

> Para expresar un sentimiento o un pensamiento que nos brota desde las raíces del alma, tenemos que expresarlo con el lenguaje del mundo, de la sociedad que nos rodea, los elementos que dan consistencia, cuerpo y verdura a ese follaje, lo mismo que la planta que toma del aire los elementos con que reviste su follaje. Pero la fuente interna, la sustancia íntima e invisible, le viene de las raíces.
>
> El lenguaje de que me sirvo para vestir mis sentimientos y mis ideas es el lenguaje de la sociedad en que vivo, es el lenguaje de aquellos a quienes me dirijo; las imágenes las mismas, los conceptos en que vierto su savia, son las imágenes y los conceptos de los que me oyen; pero la savia, esa savia vivificante que desde las raíces sube a mis frutos, esa savia que no se ve, ésa es mía. Y es la que da a mis frutos, la que da a los frutos de todo hombre, el sabor que tengan. Hay frutos desabridos que a nada saben, que no dejan dejo de lo que repiten, que parecen sosos productos de estufa; y es que esos frutos no provienen de semilla, sino de gajo, de injerto tal vez[44].

Juan Ramón también afirma esta dimensión y postula la belleza de una obra que contenga la idea desnuda en un verso desnudo, en un "éstasis que no mate lo vivo"[45], porque "no hay forma mejor ni peor, sino ideas y sentimiento exactos o imperfectos"[46], y porque el "número, acento, rima, nunca están en el verso, sino siempre en el poeta"[47], que además dice saber que "Nada termina en forma sino en idea"[48]. Idea que sirve para que el poeta construya su yo sucesivo, prestando en armoniosa y amorosa reciprocidad su conciencia al universo:

---

44. Miguel de Unamuno, "El secreto de la vida". *La España Moderna*, (julio, 1906). *Obras Completas*, ob. cit., t. III., p. 879.

45. JRJ, *Cuadernos* (ed. F. Garfias). Madrid, Taurus, 1971; p. 225.

46. JRJ, *Cuadernos*, ob. cit.; p. 235.

47. JRJ, *Cuadernos*, ob. cit.; p. 223.

48. JRJ, "Aforismos inéditos". *Nueva Estafeta*, 12 (1979); p. 4.

De pronto, me dilata
mi idea,
y me hace mayor que el universo.
Entonces, todo
se me queda dentro. Estrellas
duras, hondos mares,
ideas de otros, tierras
vírgenes, son mi alma[49].

La poesía desnuda, perpetua y luminosamente haciéndose, se vertía en verso desnudo, libre, blanco —así lo llama en diversas ocasiones Juan Ramón— dado que ése era el cauce para un agua inagotable, esencial y eterna. Años después de esta "conversión unamuniana", el poeta de Moguer no tenía reparos en vincular su verso desnudo al maestro salmantino: "El verso libre de Unamuno es en gran parte orijen del mío y luego de todos los que escribieron y escriben en verso libre en España y en Hispanoamérica"[50].

A la luz de estos breves y complementarios asedios creo que el aprendizaje juanramoniano del pensamiento del primer Unamuno resulta indudable. En efecto, si el gran poeta de Moguer se empeñó en la poda de la maleza modernista para conquistar la desnudez poética, entre múltiples estímulos, uno, seguro y señero, fue el riquísimo filón de ideas que atesoraban los ensayos de Miguel de Unamuno, cuyas lecciones progresivamente asimiló la juventud modernista y noventayochista.

49. JRJ, *Piedra y cielo*, ob. cit.; p. 144-5. Algo se dice de la deuda unamuniana en este punto concreto en el excelente estudio de M. Coke-Enguídanos: *Word and Work in the Poetry of Juan Ramón Jiménez*. London, Tamesis Books, 1982.

50. JRJ, *Alerta*, ob. cit.; p. 65.

DOS POESÍAS DE ALMANAQUE, POR LEOPOLDO ALAS

Noël M. VALIS
University of Michigan

La pasión por la poesía empieza pronto en la adolescencia de Leopoldo Alas, expresándose alternativamente en versos de índole espiritual o amorosa y versos de carácter satírico-burlesco. Ya tenemos síntomas de los impulsos poéticos de Alas en su periódico manuscrito juvenil *Juan Ruiz*, que va del 8 de marzo de 1868 al 14 de enero de 1869 e incluye 82 composiciones poéticas. En cartas íntimas a su gran amigo Pepe Quevedo va intercalando poesías reveladoras de una crisis mitad espiritual mitad sexual hacia los años 1876-77 (v. García Sarriá, Apéndice). Estudiosos de la obra clariniana como Marino Gómez Santos, José María Martínez Cachero, Jean-François Botrel y otros han exhumado poesías inéditas y otras olvidadas en revistas de provincias y de la capital como *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *Revista de Asturias*, *Ecos del Nalón*, *El Solfeo*, *La Gran Vía*, *Revista Contemporánea*, etc. etc. Aunque siguen apareciendo poesías de Clarín en los años 90 e incluso póstumamente, parece que dejó de ser activo como poeta hacia 1880 o 1882 (Martínez Cachero 110) y sólo escribió esporádicamente a partir de esa fecha. Últimamente, Dionisio Gamallo Fierros y David Torres han publicado poesías que aparecieron el *La Gran Vía* (Madrid) en 1895: "Córdoba" (fechada 1882), "Fragmentos de un incendio" (de 1892) y "De la torre" (de 1893). Como Cervantes, Clarín no supo pulsar la lira en cuerdas de oro —en palabras suyas— pero *sentía* hondamente la poesía y lo expresaba magníficamente en su prosa, como han comentado Ricardo Gullón, Gonzalo Sobejano y otros. De ahí la importancia dada a estos versos de calidad discutible y el interés concedido a sus ideas sobre la poesía (v. por ejemplo, Gaos, Gallego Morell, González Ollé, Beser, Ezama Gil, Valis).

Con la verdadera explosión de publicaciones durante la Restauración, se hizo destacar por su gran abundancia el almanaque, del cual hay numerosos ejemplos en la Biblioteca Nacional. Botrel (XVII, n. 14) apunta de paso

que Clarín colaboró en el *Almanaque de "El Solfeo" para 1876* (Madrid, Imprenta de la Biblioteca Económica, 1875), con dos composiciones, "Juicio final de la temporada cómica de 1874 a 1875" (13-17) e "Historia de las malas letras" (49-55); y en el *Almanaque diabólico para 1877* (Madrid, LIbrería de Anllo y Rodríguez, 1876), con Una "Revista del año cómico (1875 a 1876)" (33-35, 38-39, 42). No he podido ver el primer almanaque citado; en cambio, encontré junto con el *Almanaque diabólico*, otra publicación, *El Huracán !! Almanaque para el año de 1877*, editado por Antonio Sánchez Pérez (amigo de Alas) e ilustrado por Cubas (Madrid, Administración, 1876), en que aparece "Noche buena" de Clarín (128-129). Sin duda, de la pluma prolífica de Alas salieron más colaboraciones de este tipo, muy popular en su día; por ahora, reproduzco los versos al final de esta nota, como una pieza más del gran mosaico bibliográfico de la obra clariniana.

Como subgénero poético, "Revista del año cómico (1875 a 1876)" tiene sus antecedentes personales en *Juan Ruiz*, donde encontramos tres ejemplos, "Revista del medio año" (122-26), otra "Revista del medio año" (445-48) y "Juicio del año 1869" (449-52). El modelo profesional provenía de dos publicaciones satíricas de Madrid, *El Cascabel* y *Gil Blas*, a las que el joven Alas también mandaba versos (Martín-Gamero, Introducción a *Juan Ruiz* 20; y Martínez Cachero 106). Después, Clarín iba a perfeccionar su mordacidad brillante en las páginas de *El Solfeo* (y bajo otro título, *La Unión*), periódico de oposición democrática, donde el primer *solo* va a aparecer el 11 de abril de 1875 (Botrel XV). Y el mismo *Almanaque diabólico para 1877* es producto de los redactores del *Solfeo*.

La crítica teatral, tema de esta *revista*, va a ser una preocupación constante durante casi toda la carrera literaria de Clarín. Recientemente, por ejemplo, Adolfo Sotelo ha documentado este fervor regeneracionista clariniano en el campo dramático, desenterrando dos artículos olvidados de 1899. La "revista del año cómico" debe leerse junto con la crítica en prosa que estaba escribiendo Alas al mismo tiempo. Artículos como "Teatros. ¡Aquí , a real, todo a real!" (*El Solfeo*, Nº. 216, 5 de abril de 1876; en *Preludios* 59-62) y "Ateneo. La decadencia del teatro y la protección del gobierno" (*El Solfeo*, Nº 222, 11 de abril de 1876; en *Preludios* 62-64), nos dan una idea más amplia y más coherente del reformismo teatral de Alas que si leyéramos solamente piezas ligeras como la "Revista del año cómico". No obstante, en el fondo dicha *revista* encierra una crítica muy dura y seria contra la decadencia del teatro español. Al empezar el poema con una referencia épico-burlesca —"Pericles a su siglo dejó nombre..."— se subraya la enorme distancia entre la época de Pericles (o la de Augusto, de Napoleón) y la edad presente,... la de Pina. Pina Domínguez se enriquecía tanto haciendo arreglos de obras francesas que se decía de él: "Y hasta Pina tiene coche / traducido del francés" (Baroja 785). La falta de valores literarios auténticos en el teatro queda clarísima aquí y en la última estrofa, cuando Clarín dice con cierta amargura: "...de libertad nos falta la voz santa, / ella sola es potente, / que donde no se piensa no se siente / y donde no se siente no se

canta". Para Alas no cabe duda: el bajón teatral es síntoma de la estrangulación ideológica global que parecía caracterizar el período de la Restauración. La malicia cómica no quita la actitud de disidente en el joven Clarín.

Al pasar al segundo poema reproducido en estas páginas entramos en otro universo poético, uno que se relaciona íntimamente con la crisis espiritual y amorosa revelada en las cartas a José Quevedo en 1876-77. Como ser verá, "Noche buena" en realidad consta de tres poesías distintas, agrupadas bajo una sola rúbrica. La primera contiene la única alusión al título. Entre ésta y la segunda, "Como la nieve", existe un nexo temático, el de la mujer infiel y moralmente corrupta. En el último poema, "El mentir de las estrellas", se desarrolla mediante una estructura paralelística e interrogativa el tema del tormento espiritual. La forma misma de pregunta y respuesta acentúa la incertidumbre del poeta, quien concluye con estos versos: "—¿Qué ves en las estrellas Y [el hombre impío] responde: / —¡Sarcasmos del engima!" He aquí tres ejemplos de la temática amorosa y espiritual que desde la adolescencia le preocupaba a Clarín. Es evidente que los tres poemas no poseen suficiente unidad de contenido y estilo entre sí, pero prevalece un tono de desilusión cínica tan fuerte que hasta cierto punto contrabalancea la falta de cohesión poética. La influencia combinada de Heine y Bécquer parece patente en el disgusto doloroso de la voz poética frente a las mentiras morales (la traición sexual) y espirituales (la traición metafísica). Pero ante todo, lo que se destaca en todos estos poemas es la postura altamente crítica de un joven escritor que todavía no sabe o no quiere perdonar las insuficiencias de su tiempo.

Revista del año cómico (1875 a 1876)

Pericles a su siglo dejó nombre
dándole el suyo que llenó la fama;
cada siglo se llama
como se llama un hombre.
Napoleón, Augusto
dieron nombre a su siglo, como es justo,
y el año que termina
—que vale por un siglo a no dudarlo—
tenemos que llamarlo
como se llame Pina[1];
que si vivió el teatro, fue a su costa.
¡Viva el año de Pina y la langosta!
Con Pina nos asedia
el *Español*; y luego la *Comedia*.
Yo, lector, te confieso
que ya me tiene obseso
esa Pina, que siempre está de parto.
(No estoy obseso, lo que estoy es harto).
Mas no digo con esto, Dios me libre,
que sea Escrich un Pérez de calibre[2];
y si Pina Domínguez no se queja
Pérez Escrich le sirva de pareja.

Hiciéronse muy malas traducciones
vertidas del francés al fregadero,
usando un español y unas pasiones
que no admite la tierra del puchero.
El mismo Navarrete, el bien vestido,
(porque Asmodeo es mote, no apellido),
del francés nos tradujo
en fácil español, cosa de lujo,
un pleito que llamó de *Sandoval* [3];

1. Mariano Pina Domínguez (1840-95), autor dramático prolífico, conocido por sus adaptaciones de obras extranjeras; según Botrel, entre 1875 y 1880 Pina "escribió, arregló o tradujo nada menos que unas 30 obras" (235).

2. Enrique Pérez Escrich (1829-97), novelista por entregas de gran popularidad, también estrenó el 25 de septiembre de 1875 la poco afortunada obra dramática *El maestro de hacer comedias* , en el Teatro Apolo.

3. Ramón Navarrete y Fernández Landa (1820-97), mejor conocido por su pseudónimo "Asmodeo", cronista de sociedad de *La Epoca*, había presentado durante la temporada un arreglo llamado *El pleito de Sandoval*. Es posible que sea una adaptación libre de *Les Diamants de la couronne*, opéra-comique de Eugenio Scribe, con música de Auber (1841), en que figura el personaje don Henrique de Sandoval. En 1854, Francisco Camprodón y Barbieri crearon la zarzuela *Los diamantes de la corona*, a base de la obra de Scribe.

pleito digno del padre *Nocedal* [4].

Ahora paso a tratar de originales;
Pérez Escrich se presentó el primero,
y a vuelta de los celos de Morales[5]
que olían a madera de tintero
—con estas formas castas
Lope de Vega designó las astas—
compuso el señor Pérez susodicho
una especie de drama de capricho;
y porque el nudo desatar no pudo
un cornudo trocó por... un cornudo.
¡Cómo son inflexibles esas leyes
que rigen a los hombres y a los bueyes!

Ya de las Musas sin buscar la pista
se presentó Gaspar con los *Pasivos* [6],
cada vez más realista
siempre hablando de cuentas y recibos
y letras a la vista,
con otros mil recursos cotizables
pero irrepresentables.
Yo le digo a ese autor, aunque le duela,
que la culpa del mal no está en la escuela:
el realismo es tal cual,
pero siempre fue malo escribir mal.

Arrancar no es posible
a Echegaray el lauro inmarcesible;
¿quién osará tocar a esa corona
en cruda lid ganada
si la lleva *En el puño de la espada* [7]
y esa espada, la fama lo pregona,

4. Cándido Nocedal (1821-85), director de *El Siglo Futuro*, político y escritor neocatólico. Ya era el blanco de la sátira clariniana en 1869. V. "El Manifiesto de Nocedal (Traducción libre)" en *Juan Ruiz*, 466-68.

5. Ricardo Morales, primer actor y futuro empresario y director del Teatro Apolo.

6. Enrique Gaspar (1842-1902), autor de *Los pasivos*, comedia estrenada en el Teatro del Circo el 15 de octubre de 1875, interpretada por Rafael Calvo y Victoriano Tamayo. Fue un estreno poco afortunado, según Daniel Poyán Díaz, en *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español. I*, Madrid, Gredos, 1957, 58.

7. José Echegaray (1832-1916), cuya obra dramática *En el puño de la espada* fue un triunfo apoteósico al estrenarse el 12 de octubre de 1875, en el Teatro Apolo. Clarín siempre mostró mucha afición por el neorromanticismo de Echegaray. En 1891 el dramaturgo puso un prólogo a la 4ª edición de *Solos de Clarín*.

por el poder del genio fue templada?
Mas dijo quisquillosa la censura
(que da noventa y nueve en la herradura):
"me parece muy mal
lo de escribir con sangre en un puñal".
!Oh sublime criterio
que por eso no más se escandaliza
y tal censura le dirige, en serio,
al que sabe escribir en la ceniza!

Compuso Campoamor
un drama sobre cierta *Blancafor* [8];
hizo Elisa Boldún[9] muy bien la dama,
mucho mejor que D. Ramón el drama.
Yo al poeta venero,
pero la voz de la conciencia sigo,
y cuando ronca Homero
con la mayor franqueza se lo digo.

Sobre el asunto de la base oncena
habló un santo en la escena;
orador de cabildo
el tal *Hermenegildo* [10],
sin llegar a decir cosa con cosa
nos predicó un sermón en verso-prosa
pero no, ¡vive Dios!,
que fue más de un sermón y más de dos.
El peor de los males
—a parte del tratar con animales—
es que la obrita parecióle buena
al gran D. Peregrín García Cadena[11].

---

8. Ramón de Campoamor (1817-1901), autor de las *Doloras*, *Humoradas* y *Pequeños poemas*, tuvo menos éxito con sus ensayos teatrales. Clarín se refiere al estreno del drama *¡Así se escribe la historia!* en el Teatro del Circo el 23 de septiembre de 1875; el personaje principal es Albaflor ("Blancaflor" en el poema clariniano). Sólo se representó dos veces. V. la reseña de Alas, "Palique", *El Solfeo*, Nº 55 (25 de octubre de 1875), reprod. en *Preludios* 28-30.

9. Elisa Boldún (1847-1915); vino al Teatro Circo en 1874.

10. *Hermenegildo*, de Francisco Sánchez de Castro (1847-89), estrenado el 16 de noviembre de 1875, fue uno de los dramas "godos"; el otro es *Theudis* (1878), criticado en *Solos de Clarín* (1881). Alas satirizó *Hermenegildo* en "Aleluyas dramáticas", *El Solfeo*, Nº 84 (23 de noviembre de 1875), reprod. en *Preludios* 33-34. El "asunto de la base oncena" de Hermenegildo puede que sea una alusión maliciosa a una obra dramática de Enrique Gaspar, *El onceno no estorbar*, estrenada en 1860 y reeditada en 1876.

11 Peregrín García Cadena (1823-?) fue crítico de teatros en *El Imparcial* y *La Ilustración Española y Americana*. Alas le satiriza en "Echegaray en provincias" *El Solfeo*, Nº 479 (9 de febrero de 1877), reprod. en *Preludios* 104-06.

Líbreme Dios, amén
de cuantas obras le parezcan bien.

Consumieron las damas mucha tila
con la llegada del feroz Atila,
pues es para asustar
el héroe de Gaspar[12].
Mas al fin sucedió, como otras veces,
que fue mayor el ruido que las nueces:
el bárbaro mostróse comedido
y casi bien vestido;
más que azote de Dios era un pacato,
vamos, un mentecato;
y aunque bárbaro, hablaba el español
mejor que un literato
de la Puerta del Sol.

Retes y ... ya se sabe, Echevarría[13]
juntos en contubernio literario
trajeron al de Urbino al escenario
si con acierto no, con osadía.
Aplaudieron la claque y los amigos,
tocó la prensa el bombo de la fama...
¡Saben los cielos, y serán testigos,
lo malo que era el drama!
Ved la duda cruel en que me abismo,
oh mellizos autores,
¿cuál la culpa tendrá de los errores
de vuestro comunismo?
Sí, ¿cuál es el peor? ¿o sois lo mismo
y sois los dos peores?

Un señor algo viejo
y con muchos más años que consejo
hizo en arte mayor un alegato
sobre el asesinato
de Julio César[14], causa ya anticuada
como aquella de Prim tan abultada.
Los autores del crimen son habidos

12. Se refiere al drama de Enrique Gaspar llamado *Atila*, estrenado el 23 de diciembre de 1875 en el Teatro del Circo.

13. Francisco Luis de Retes (1822-1901), autor dramático, colaboró frecuentemente con Francisco Pérez Echevarría (1842-84). Se refiere a su obra *La Fornarina*, representada el 7 de enero de 1876.

14. Se refiere a *La muerte del César*, original de José María Díaz, estrenado el 19 de febrero de 1876 en el Teatro Apolo, con éxito mediano.

allá entre bastidores
y resulta que son unos actores
tan malos como poco conocidos.
El teatro de Apolo
después de aquella muerte
cerró las puertas y quedóse solo:
castigo justo que le dio la suerte.
Y... ¿para qué seguir? No me interesa
decir lo mala que es *La Marsellesa*[15],
ni tengo humor ni espacio
para hablaros de *bodas en palacio*[16]
ni de otras fruslerías
que vimos estrenar todos los días;
sólo juzgo oportuno
reservar un aplauso cariñoso
para *Rienzi el Tribuno*,
brillante ensayo de una señorita (*)[17]
liberal, inspirada y muy bonita.

¿Y qué mas? Nada más, triste la escena
arrastra, como todo, una cadena,
de libertad nos falta la voz santa,
ella sola es potente,
que donde no se piensa no se siente
y donde no se siente no se canta.
Talía y Melpómene en la agonía
yacen, todos los vimos,
el exterior oímos...
y en tanto el Ateneo discutía
si había decadencia o no la había...[18]

CLARÍN

(*Almanaque diabólico para 1877*, 1876, pp. 33-35, 38-39, 42)

(*) Advierto que la autora
fue señorita pero ya es señora. (N. del E.)

15. *La Marsellesa*, de Miguel Ramos Carrión (1845-1915), se estrenó el 1 de febrero de 1876 en el Teatro de la Zarzuela, con gran éxito.

16. Alusión a la obra, *Una boda en palacio*, por Francisco Pérez Echevarría y Gil Santibáñez, representada el 27 de enero de 1876, en el Teatro Español.

17. *Rienzi el Tribuno*, estrenado el 12 de enero de 1876 en el Teatro del Circo e interpretado por Rafael Calvo, fue obra de Rosario de Acuña (1851-1923), después casada con el comandante Rafael de la Iglesia. V. Luciano Castañon: "Aportación a la biografía de Acuña", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año 40, Nº 117 (1986), 151-71.

18. V. también el comentario de Alas en "Ateneo. La decadencia del teatro y la protección del gobierno". *El Solfeo* Nº 222 (11 de abril de 1876), reprod. en *Preludios* 62-64.

Noche Buena

¡Noche buena! —hoy al salir
de tu hogar y amor impío,
acuérdate del dolor;
¡los pobres muertos de frío!
¡los pobres muertos de amor!

Como la nieve.
—"Como la nieve de la enhiesta cumbre,
pura del cuerpo y alma,
ha de ser la mujer que llame esposa",
un príncipe exclamaba.—
Y un pajecillo que en la corte vive
cuando el señor se casa,
todas las noches a deshora besa
la mano de una dama...
como la nieve de la enhiesta cumbre,
como la nieve blanca.

El mentir de las estrellas.
Al niño, que adormece en sus rodillas,
le pregunta la madre:
—¿Qué ves en las estrellas? y él responde:
—Los ojos de los ángeles.
—¿Qué ves en las estrellas? Grecia un día
le preguntó a Pitágoras;
y el sabio respondió, como arrobado:
—¡Son las celestes arpas!
Pregúntale Satán al cenobita
en medio del desierto
—¿Qué ves en las estrellas? y él responde:
—¡Las huellas del Eterno!
Y el ángel de la Guarda al hombre impío
le dice entre sonrisas:
—¿Qué ves en las estrellas? Y él responde:
—¡Sarcasmos del enigma!

LEOPOLDO ALAS

(*El Huracán!! Almanaque diabólico para el año de 1877*, 1876, pp. 128-29.)

BIBLIOGRAFÍA

Alas, Leopoldo (Clarín). *Juan Ruiz*, Ed. Sofía Martín Gamero, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

——— "Noche buena". En *El Huracán!! Almanaque para el año de 1877*, ed. A [ntonio] Sánchez Pérez, Madrid, Administración, 1876, 128-29.

——— *Preludios de "Clarín"*, ed. Jean François Botrel, Oviedo, IDEA, 1972.

——— "Revista del año cómico (1875 a 1876)". En *Almanaque diabólico para 1877*, Madrid, Librería de Anllo y Rodríguez, 1876. 33-35, 38-39, 42.

Baroja, Pío. *Memorias. Obras completas*. 7, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.

Beser, Sergio. *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968. 178-216.

Botrel, Jean-François. Introducción. *Preludios de "Clarín"*, XIII-LXXIII.

Ezama Gil, Ángeles. "La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de *Clarín*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año 42, Nº 128 (1988), 779-803.

Gallego Morell, Antonio. "Clarín". *Poetas y algo más*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978. 50-55.

Gamallo Fierros, Dionisio. "El itinerario espiritual de Clarín", *La Voz de Asturias* (Oviedo), 29 de noviembre de 1984, 20-21.

Gaos, Vicente. *La poética de Campoamor*. 2ª ed. rev., Madrid, Gredos, 1969, 140-61.

García Sarriá, Francisco. *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975.

Gómez Santos, Marino. "Clarín poeta (Dos composiciones en verso, inéditas, y una bibliografía)", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año 5, Nº 14 (1951), 396-401.

González Ollé, Fernando. "Del naturalismo al modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de *Clarín*", *Revista de Literatura* Nºs. 49-50 (1967), 49-67.

——— "Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: *Clarín* contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 39 (1963), 208-27.

Gullón, Ricardo. "*Clarín*, crítico literario", *Universidad* (Zaragoza) 26 (1949), 389-431. Reprod. en J.M. Martínez Cachero, ed. *Leopoldo Alas "Clarín"*, Madrid, Taurus, 1978, 115-46.

Martínez Cachero, José María. "Los versos de Leopoldo Alas", *Archivum* 2 (1952), 89-111. Reprod. en J.M. Martínez Cachero, ed. *Leopoldo Alas "Clarín"*, Madrid, Taurus, 1978, 105-11. (Se cita de este último).

"Poesías inéditas de *Clarín*", *La Lectura*, Año 7, 2 (junio 1907), 162.

Sobejano, Gonzalo. "Poesía y prosa en *La Regenta*". En *"Clarín" y su obra en el Centenario de "La Regenta"*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad, 1985 [1986], 293-316.

Sotelo, Adolfo. "*Clarín* y la crítica de teatros (Dos artículos desconocidos en *Faro Moderno*, 1899)", *Segismundo* Nos. 43-44 (1986), 223-56.

Torres, David. "Tres poesías desconocidas de Leopoldo Alas". *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Año 40, Nº 117 (1986), 201-06.

Valis, Noël M. *Leopoldo Alas (Clarín): An Annotated Bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1986.

PEDRO MONTENGÓN

EL RODRIGO
EUDOXIA, HIJA DE BELISARIO
Selección de ODAS

Edición de Guillermo Carnero

Alicante
Instituto Juan Gil-Albert
Excma. Diputación
1991

2 volúmenes

de inminente aparición

GASPAR ZAVALA Y ZAMORA

O B R A S

VOLUMEN I.

OBRAS NARRATIVAS

LA EUMENIA - ODERAY

Edición de Guillermo Carnero

Barcelona
Sirmio
1991

IGNACIO DE LUZÁN

OBRAS RARAS Y DESCONOCIDAS

VOLUMEN I

Traducción de los Epigramas latinos de Ch. Weigel
Carta Latina de Ignacio Philalethes
Plan de una Academia de Ciencias y Artes
Informe sobre las Casas de Moneda
Informe sobre las *Cartas* de Van Hoey

Edición de Guillermo Carnero

Zaragoza
Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación
1990

COLECCIÓN "EL ESCRITOR ALICANTINO Y LA CRÍTICA"

Una iniciativa de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante con el propósito de divulgar y poner al día la bibliografía dedicada a los más destacados escritores alicantinos.

Cada volumen incluye lo siguiente:

- — Una monografía preliminar sobre el autor y sobre el estado actual de la historiografía y la crítica a él dedicadas.
- — Un capítulo bibliográfico de y sobre el autor
- — La recopilación de la más importante bibliografía que lo concierne, atendiendo tanto a la tradición crítica como a la relevancia e inaccesibilidad de los textos
- — Una propuesta de líneas de investigación

Número 1: CARLOS ARNICHES
Edición de Juan A. Ríos Carratalá
225 páginas. Publicado en 1990

Número 2: PEDRO MONTENGÓN
Edición de Guillermo Carnero
237 páginas. Publicado en 1991

Números sucesivos serán dedicados a JUAN GIL-ALBERT, MIGUEL HERNÁNDEZ, AZORÍN, GABRIEL MIRÓ y otros.

JUAN CANO BALLESTA

Literatura y teconología: las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)

Segunda edición mejorada. Editorial Orígenes, Madrid, 1989

Estudia el impacto de la revolución industrial en las letras de nuestro siglo, desde el canto entusiasta a la máquina hasta la evasión o denuncia del mundo tecnológico. "Sobrio y precioso, al par que sutil e incitante, el libro es una notabilísima aportación a la historia y a la valoración crítica de las letras españolas modernas" (Juan López-Morillas).

JUAN CANO BALLESTA

La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)

Segunda edición, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989

Profunda reelaboración y extensa ampliación del texto, que refleja ciertas controversias suscitadas y actualiza y completa las referencias bibliográficas. Primera edición completa de la obra por incluir textos suprimidos por la censura franquista.

Miguel Hernández: *El rayo que no cesa*

Col. Austral, Espasa- Calpe, 1988

Edición de Juan Cano Ballesta

Estudio del momento juvenil y de la profunda crisis vital del joven Miguel Hernández e introducción a uno de los más conmovedores libros de poesía amorosa de nuestro siglo. Revisión crítica del texto y abundantes notas históricas e interpretativas.

Miguel Hernández: *Viento del pueblo*

Ed. Cátedra, Madrid, 1989

Edición de Juan Cano Ballesta

Amplia introducción crítica e informativa, rigurosa revisión del texto y cotejo del mismo con los numerosos poemas hallados en periódicos del frente. Abundantes notas de carácter documental, histórico o interpretativo.

MIGUEL HERNÁNDEZ

CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS

Ed. de José Carlos Rovira.

Espasa-Calpe, col. Austral, 1990.

Miguel Hernández escribió el *Cancionero y romancero de ausencias* —conjunto de manuscritos que definen el período final del poeta— desde 1938, en plena guerra civil, hasta unos meses antes de su muerte en la cárcel de Alicante. La peripecia biográfica del excepcional poeta oriolano se cierra entonces con estos materiales que no tuvieron conclusión, ni orden definitivo. En ellos, la ausencia, las contraseñas de los vivido, la muerte del primer hijo y las esperanzas que genera el segundo en la perspectiva de un futuro imposible, la meditación interior, constituyen un estremecedor testimonio del final de una poética y de un hombre. El autor de esta edición se enfrenta en la introducción y las notas con un autor que ha recorrido frecuentemente en estudios y ediciones anteriores. En la actual, una nueva propuesta de ordenación, la separación de los poemas que el poeta tachó en sus originales, la corrección de algunas lecturas, o la incorporación de varios inéditos, intentan completar la visión final de un poeta que escribe amenazado por la historia y hace de su escritura un mecanismo esencial de supervivencia.

Pedidos a su librero habitual

Juan Valera

Edición de Enrique Rubio Cremades
Editorial Taurus,
Colección "El escritor y la crítica", 1990.

Volumen monográfico que ofrece un completo panorama de los estudios más importantes dedicados a don Juan Valera. Dicha Antología crítica, producto de una difícil selección de materiales, ha querido ofrecer trabajos de calidad y, lógicamente, de muy diversa metodología. El índice se estructura teniendo en cuenta la peculiar semblanza biográfica de Valera y sus incursiones en los distintos géneros literarios de la época. La obra narrativa de Valera —novela y cuento— ocupa un lugar privilegiado en esta monografía, analizándose todo este ingente material a través de sugerentes enfoques. Antología que incluye, finalmente, una actualizada bibliografía sobre la vida y la obra de Valera.

JUAN VALERA

DOÑA LUZ

Edición, estudio preliminar y notas de
Enrique Rubio Cremades

Espasa Calpe, Colección Austral, 1990.

Don Juan Valera, uno de los escritores más cultos y, tal vez, el mejor prosista del siglo XIX, decía a propósito de la presente novela, lo siguiente: "Acabo de leerla de nuevo como si fuea de otro. Es mi vigésima lectura, por lo menos, y lo hallo todo tan bien, y tan elegantemente dicho, y tan hondamente pensado, que leo sin poder dejar el libro, hasta que termino". La crítica ha visto generalmente en *Doña Luz* una obra complementaria de *Pepita Jiménez*, señalando que el conflicto entre el amor espiritual y el humano se plantea en ella en términos más dramáticos y complejos. El talento de Valera brilla aquí en los finos análisis psicológicos y en la gradación del relato, al tiempo que su arte nos brinda cuadros de época, de plasticidad inigualable, que componen todo un retablo de la vida española del último tercio del siglo XIX.

MIGUEL HERNÁNDEZ

ANTOLOGÍA POÉTICA
EL LABRADOR DE MÁS AIRE

Edición de José Carlos Rovira
con la colaboración de Carmen Alemany Bay.

Clásicos Taurus.

Una nueva edición de textos de Miguel Hernández que aporta nuevas perspectivas a su producción poética y teatral: inéditos, poemas reconstruidos que se editaban antes fragmentariamente, variantes procedentes de materiales nunca utilizados hasta ahora, forman parte de un libro que quiere ser además una contribución suficiente para, mediante una amplia antología poética y el texto teatral de *El labrador de más aire*, adentrarnos en una de las voces más universales de nuestra poesía.

GUILLERMO CARNERO

LAS ARMAS ABISINIAS

Ensayos sobre Literatura y Arte del siglo XX

Barcelona, Anthropos, 1989
400 páginas - 34 ilustraciones en color

ÍNDICE:

El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno. Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo. El tránsito del Modernismo a la Vanguardia en José Juan Tablada: del Japón exótico al haikú. Primitivismo, sensacionismo y abstracción como actitudes de ruptura cultural en la literatura y el arte de Vanguardia. La gastronomía del Futurismo italiano. La prehistoria del Superrealismo. El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista. La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí. José Moreno Villa y las orientaciones de la Vanguardia española. Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*. El problema del conocimiento en la trayectoria poética de Vicente Aleixandre. «Conocer» y «saber» en *Poemas de la Consumación* y *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre. La generación poética de 1936... hasta 1939. Miguel Hernández y el cambio estético en la España de los años treinta. Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil. La poética de la poesía social en la postguerra española. Apuntes para la historia del Superrealismo en la poesía en español de la alta postguerra. Juan García Hortelano: del realismo a la experimentación. La novela faraónica de Luis Goytisolo.

DAVID T. GIES

EL ROMANTICISMO

(El escritor y la crítica)

Madrid, Taurus, 1989
381 páginas

ÍNDICE:

Nota preliminar (Gies). El romanticismo (Borao). El romanticismo en España (Tubino). Sobre el nombre español del dolor romántico (Sebold). ¿Literatura 'prerromántica' o literatura 'ilustrada'? (Froldi). Nota histórica sobre el origen de la palabra 'romántico' (Becher). La palabra 'romanticismo' en España (Peers). El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional (1820-1823) (Cullen). El naranjo romántico: Esencia del costumbrismo (Herrero). Tendencia actuales en el entendimiento y estudios del romanticismo español (Río). La reacción anti-romántica en España (Shaw). La autointerpretación del romanticismo español (Varela). ¿Existe el romanticismo español? (Picoche). La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español (Juretschke). Romanticismo y revolución (Escobar). Romanticismo de acción y romanticismo de evasión (Poullain). El romanticismo en España (Tarr).

DAVID T. GIES y RUSELL P. SEBOLD, eds.

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Vol. 4: El siglo XVIII

Suplemento

Barcelona, Editorial Crítica

ÍNDICE:

Prólogo. Bibliografía monográfica. Teoría novelística en la primera Ilustración (Pérez Magallón). El sentido del término 'neoclásico' (Sebold). En la Academia del Buen Gusto (Tortosa Linde). Melancolía y tumbas en la poesía dieciochesca (Carnero). La polémica teatral de 1978 (Aguilar Piñal). Traducción y teatro en el siglo XVIII español (Lafarga). María Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico (Rudat). El estilo humano de Feijoo (McClelland). Feijoo, fisonomista (Fabbri). Torres Villarroel, costumbrista moderno (Sebold). Utopía en los 'Pronósticos' de Torres (Zavala). 'La Giganteida' de Luzán (Egido). Moratín en 'El arte de las putas' (Gies). Ilustración y toros (Sebold). Características y estructura del sainete (Dowling). Los sainetes de Ramón de la Cruz (Vilches de Frutos). El verso lírico de Huerta (Lama Hernández). La otra tragedia original de Huerta (Sebold). Lectura y escritura en 'Fray Gerundio' (Briesemeister). Las 'Cartas marruecas' y la novela (Baquero Goyanes). Cadalso, buen amigo (Gies). Sentimentalismo y pasión en Jovellanos y Cadalso (Dowling). Jovellanos, dramaturgo romántico (Sebold). Josefa Amar y Borbón y la educación femenina (McClendon). Batillo, poeta (Polt.). Cienfuegos: Ilustración y revolución (Gies). Quintana y el romancero (Dérozier). Samaniego en 'El jardín de Venus' (Palacios Fernández). Samaniego, fabulista: De la deuda a la originalidad (Palacios Fernández). Autobiografía y romanticismo en 'El viejo y la niña' (Dowling). 'El sí de las niñas': Realidad y ficción realista (Sebold). Trigueros: traductor, refundidor, poeta, dramaturgo, novelista (Aguilar Piñal). Las novelas de Zavala y Zamora (Carnero). Guía Bibliográfica.

Gregorio Mayans y Siscar

OBRAS COMPLETAS

Dada la dificultad de encontrar en librerías o bibliotecas las obras de Mayans y Siscar (1699-1781), una de las máximas figuras de la Ilustración española, el intento del Ayuntamiento de Oliva, con la ayuda de la Diputación de Valencia y la Consejería de Cultura de la Generalidad Valenciana, de publicar las Obras Completas de Mayans, debe ser celebrado con el máximo elogio. Cuida de la edición Antonio Mestre, que ha centrado su interés en ofrecer un texto depurado, señalando las variantes entre las diferentes ediciones y respecto a los manuscritos autógrafos que se conservan en los fondos mayansianos. Un prólogo global de cada volumen y una breve introducción a cada una de las publicaciones mayansianas, que exponen las circunstancias concretas en que aparecieron, contribuyen a clarificar el contexto y sentido de la obra. En un principio, aparecen las obras escritas en castellano, que constan de 5 volúmenes:

Vol. I. *Historia*, 621 págs., Valencia, 1983.
Vol. II. *Literatura*, 564 págs., Valencia. 1984.
Vol. III. *Retórica*, 653 págs., Valencia 1984.
Vol. IV. *Jurisprudencia y regalismo*, 585 págs., Valencia, 1985.
Vol. V. *Ensayo y varia*, 489 págs., Valencia, 1986.

EPISTOLARIO

Continuando la edición del *Epistolario* mayansiano [*Mayans y los médicos* (I), *Mayans y Burriel* (II), *Mayans y Martí* (III), *Mayans. Escritos económicos* (IV), *Mayans y Nebot* (V), *Mayans y Pérez Bayer* (VI)] han aparecido últimamente:

— G. MAYANS Y SISCAR, *Epistolario VII, Mayans y Martínez Pingarrón, 1, Historia cultural de la Real Biblioteca*, Transcripción, estudio preliminar y notas de A. Mestre, Valencia 1987.
— G. MAYANS Y SISCAR, *Epistolario VIII, Mayas y Martínez Pingarrón, 2, Los manteístas y la cultura ilustrada*, Transcripción, estudio preliminar y notas de A. Mestre, Valencia 1988.
— G. MAYANS Y SISCAR, *Epistolario IX, Mayans y Martínez Pingarrón, 3, La real biblioteca y la política cultural*, Transcripción, estudio preliminar y notas de A. Mestre, Valencia 1989.

Pedidos:
Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva (Valencia) España

RUSSELL P. SEBOLD

El rapto de la mente

POÉTICA Y POESÍA DIECIOCHESCA

Segunda edición, corregida y aumentada con cinco nuevos capítulos y una Introducción, de un estudio clásico, no reeditado desde 1970.

CONTENIDO:

Introducción: unidad y música. Prólogo: sobre la actualidad de las *reglas*. Contra los mitos antineoclásicos españoles. Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza. Martín Sarmiento y la doctrina neoclásica. Menéndez Pelayo y el supuesto casticismo de la crítica de Forner en las *Exequias*. Sobre el nombre español del dolor romántico. Alcalá Galiano y la literatura dieciochesca: paradoja histórica y *visión filosófica*. Interián de Ayala en el neoclasicismo español. Un *padrón inmortal* de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Alvarez de Toledo. Tomás de Iriarte, poeta de *rapto racional*. Dieciochismo, estilo místico y contemplación en *La esposa aldeana* de Iglesias de la Casa. *Siempre formas en grandes modeladas:* sobre la visión poética de Quintana. Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta. Autobiografía y realismo en *El sí de las niñas*. El texto de una de las perdidas *Cartas de Ibrahim* de Meléndez Valdés.

Barcelona, Editorial Anthropos, 1989

DAVID T. GIES

Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent

Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 257 pp.

Basándose en documentos originales, el autor presenta por primera vez un estudio completo de la vida de uno de los intelectuales más importantes del siglo XIX en España, Juan de Grimaldi. Amigo y patrón de Larra, Ventura de la Vega, Bretón, Carnerero y otros literatos de la época fernandina y romántica, Grimaldi, como empresario y director teatral, escribió el drama más popular de la primera mitad del siglo (*La pata de cabra*, 1829) y estrenó los dramas más románticos (*La conjuración de Venecia, Don Alvaro, El trovador*). Desde Francia (su país natal), donde volvió después de la sargentada de 1836, Grimaldi sirvió como agente provocador de los varios gobiernos de Ramón de Narváez. Se estudian por primera vez sus publicaciones sobre Mendizábal, Espartero, Narváez y el historiador francés Guizot. Gies revela, con sólida documentación, la complicada e interesante historia de una de las figuras clave del siglo XIX español, una figura hasta ahora poco conocida.

Pedidos a su librero habitual

DAVID T. GIES, ed.

Juan de Grimaldi, LA PATA DE CABRA

Roma, Bulzoni, 1986, 197 pp.

La pata de cabra merece un lugar en la historia teatral española por ser el drama más popular de la primera mitad del siglo XIX. Adaptada de un original francés por el gran empresario Juan de Grimaldi y estrenada en Madrid en 1829, esta comedia de magia llegó a ser un «becerro de oro» porque durante la fuerte censura de la época fernandina, *La pata* atrajo a un público de todas las clases sociales y de todas partes de España. Es una comedia divertidísima en que se efectúan más de 35 efectos escénicos (mágicos), y que ayudó a preparar al público madrileño para los asombrosos estrenos románticos que llegaron a la capital después de la muerte del rey. En una nutrida introducción, Gies estudia la vida del autor, el equipo teatral que formó (que incluye a su mujer, la gran actriz Concepción Rodríguez), y el contexto histórico de *La pata*. Esta es la primera edición moderna de la comedia.

Pedidos a su librero habitual o a BULZONI EDITORE,
Via dei Liburni, 14 - 00185 ROMA

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

La literatura como intensidad. Seis lecciones (Clarín, Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala)

Publicado por la
CAJA DE AHORROS PROVINCIAL
DE ALICANTE, 1988

En el presente libro se recoge media docena de estudios sobre esos cinco protagonistas del período literario de finales del XIX y comienzos de nuestro siglo. Contiene los ensayos «El relato *Las dos cajas* en la narrativa de *Clarín*», «Unamuno: *Una historia de amor* y *Del sentimiento trágico de la vida*», «*Azorín*. Una lectura de *Un pueblecito: Riofrío de Avila*», «*El hijo santo*, novela de Gabriel Miró. Consideraciones sobre un olvido», «En el umbral de las novelas poemáticas: *Pilares*, novela inconclusa de Pérez de Ayala» y «*Azorín* en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala».

Pedidos a su librero habitual

2 CUENTOS

de MIGUEL HERNÁNDEZ (ed. facsímil)

y

ÚLTIMAS AUSENCIAS PARA UN NIÑO

de JOSÉ CARLOS ROVIRA

Madrid, Palas Atenea, 1988

Se reproducen en facsímil dos cuentos infantiles, traducidos del inglés por Miguel Hernández e ilustrados por el poeta, acompañados por un volumen que comenta el sentido de estos relatos, enviados por Hernández desde la cárcel a su hijo en los últimos meses de su vida. El poeta, que recrea con sus versos el texto traducido, está realizando a través de los cuentos una bella metáfora de la libertad.

Cuaderno del cancionero y romancero de ausencias

de MIGUEL HERNÁNDEZ

(Edición facsímil). 2 vols. Transcripción, edición y notas de JOSÉ CARLOS ROVIRA

Alicante, Instituto «Juan Gil-Albert», 1985

El cuaderno del *Cancionero y romancero de ausencias*, editado en facsímil, viene acompañado por un volumen de estudio y transcripción, donde se fija el proceso textual de uno de los núcleos principales de la última producción de Hernández. La aplicación crítica de la noción de ante-texto sirve para determinar el lugar y el papel constructivo de este manuscrito en la configuración del libro del mismo título, reconstruido por los sucesivos editores del poeta.

RAMÓN LÓPEZ SOLER

Jaime el Barbudo, o sea la sierra de Crevillente y Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño

Edición crítica, estudio preliminar y notas de
ENRIQUE RUBIO CREMADES y MARIA DE LOS ANGELES AYALA

Editorial Caballo-Dragón, Sabadell, 1988

Jaime el Barbudo y *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño* se publicaron en Barcelona, por A. Bergnes, en el año 1832, no habiéndose editado ninguna de estas novelas en años posteriores. Los autores de la presente edición analizan el ideario estético de López Soler y sus artículos aparecidos en *El Europeo* y *El Vapor*, imprescindibles para el conocimiento de la introducción del Romanticismo en España. De igual forma se estudian en apartados distintos ambas novelas. En lo que respecta a *Jaime el Barbudo* destacan los capítulos que analizan el contexto histórico y las aventuras protagonizadas por este personaje, los recursos narrativos, disposición de la obra... En lo concerniente a *Las señoritas de hogaño* se hace especial hincapié en las fuentes literarias, en conexión con la obra del prolífico autor frances Scribe. La intencionalidad del autor, trama, enredo y otros aspectos significativos aparecen también detenidamente estudiados. Edición en la que se incluye una amplia bibliografía sobre la novela del siglo XIX, revisada y actualizada.

Pedidos a su librero habitual

Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano

(Córdoba, octubre, 1985)

Colaboradores:

Manuel ABAD - Giovanni ALLEGRA - Oriol BOHIGAS - Carlos BOUSOÑO - Gordon BROTHERSTON - José M.ª MARTÍNEZ CACHERO - Richard CARDWELL - Guillermo CARNERO - M.ª Ángela CERDÁ Y SURROCA - Manuel DURÁN - Julián GÁLLEGO - Antonio GALLEGO MORELL - Bernardo GICOVATE - Ricardo GULLÓN - Hans HINTERHÄUSER - José Olivio JIMÉNEZ - John W. KRONIK - Lily LITVAK - Francisco LÓPEZ ESTRADA - Francisco SÁNCHEZ CASTAÑER - Alberto VILLAR MOVELLÁN Comunicaciones.

Edición de Guillermo CARNERO

Publicadas por la Diputación de Córdoba - 1987

Pedidos a su librero habitual o al editor.

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala

PREMIO FASTENRATH 1987

Publicado por la Universidad de Alicante y la
Caja de Ahorros Provincial

Número 1 de la serie coordinada
por el Departamento de Literatura Española,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Alicante

Estudia el autor la evolución y las peculiaridades de este sector de la narrativa de Pérez de Ayala (tratado, hasta este volumen, de forma fragmentaria), poniéndolo en relación con la totalidad de su obra —novela, poesía, ensayo— y con el coherente sistema de ideas que la sustenta. Presta atención a las influencias recibidas, a las etapas atravesadas por el escritor asturiano, y a los diversos estilos que preceden el hallazgo de esa fórmula literaria que da como resultado feliz una de las más originales creaciones novelísticas de nuestra Edad de Plata: la novela poemática.

Pedidos a su librero habitual o al
Secretariado de Publicaciones. Universidad de Alicante.
03071 Alicante (España)

GABRIEL MIRÓ

NOVELAS CORTAS

Nómada - La palma rota - El hijo santo Los pies y los zapatos de Enriqueta

Edición, introducción y notas de
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

Publicación del Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert»
de la Excma. Diputación Provincial
y de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

N.º 3 de la serie coordinada por el Departamento
de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Alicante

Las novelas cortas de Gabriel Miró vienen a ser la contribución del escritor alicantino a ese fenómeno literario y editorial, tan característico del primer tercio de nuestro siglo, que es la aparición y proliferación de colecciones de relatos a partir del éxito de *El Cuento Semanal* (1907). En las páginas de esta publicación —en la que Miró consiguió una notoria fama gracias a *Nómada*— y en las de *Los Contemporáneos* aparecieron los relatos que aquí se recogen, muestras de una época todavía juvenil, de formación, en la que el escritor va afirmando su personal arte. Contiene este libro *El hijo santo*, interesante novela que no ha vuelto a imprimirse desde su primera edición en *Los Contemporáneos* (1909).

Pedidos a su librero habitual o al
Instituto «Juan Gil-Albert» de la Diputación de Alicante
Avda. de la Estación, 6 - ALICANTE (España)

John H.R. Polt

BATILO

Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés

A base de la edición crítica de la poesía de Meléndez, el autor investiga los cambios estilísticos introducidos en sus versos por el poeta y lo que ellos pueden enseñarnos sobre la evolución de su sensibilidad poética y sobre su posición ante las corrientes poéticas de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Se estudian las anacreónticas, incluso las dedicadas a *La paloma de Filis*, los romances y las veinticuatro primeras odas de quien fue aclamado en su tiempo como «restaurador de la poesía castellana».

•

Publicado como Textos y Estudios del Siglo XVIII, número 15, por el Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII (Oviedo) y como University of California Publications in Modern Philology, vol. 119, por University of California Press (Berkeley y Los Angeles), 1987.

Juan Antonio Ríos Carratalá

VICENTE GARCÍA DE LA HUERTA (1734-1787)

Badajoz, 1987, 290 pp.

Publicado por la Diputación Provincial de Badajoz.
Colección «Rodríguez Moñino», n.° 6

El autor realiza un estudio que comprende las diferentes facetas y obras del destacado dramaturgo dieciochesco. Tras una síntesis bio-bibliográfica sobre el mismo, aborda el análisis de *La Raquel* —véase su edición en Ed. Cátedra, 1988— y el resto de su producción dramática, el *Theatro Hespañol* y su polémica, la poesía y algunas obras menores de carácter histórico. El resultado es una imagen completa y matizada de un autor hasta hace poco sólo parcialmente conocido.

Juan Antonio Ríos Carratalá

ROMÁNTICOS Y PROVINCIANOS

(La Literatura en Alicante, 1839-86)

Alicante, 1987, 184 pp.

Publicado por la Universidad de Alicante y la
Caja de Ahorros Provincial de Alicante

Número 4 de la serie coordinada por el Departamento de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alicante

El autor nos presenta una historia provincial de la literatura que trata de evitar los componentes negativos que han caracterizado este género de estudios. Su objetivo es resaltar la importancia del ámbito provinciano para el análisis de las letras decimonónicas y mostrar hasta qué punto aspectos esenciales de la literatura nacional pueden y deben ser matizados desde esta perspectiva imprescindible para una verdadera historia literaria.

Pedidos a su librero habitual o al Secretariado de Publicaciones,
Universidad de Alicante - 03071 Alicante

El señor de Bembibre

de

ENRIQUE GIL Y CARRASCO

Edición crítica, estudio preliminar y notas de
ENRIQUE RUBIO CREMADES

Publicada por Cátedra, Madrid, 1986, 392 pp.

Estudio en el que se analiza la múltiple producción literaria de Enrique Gil y Carrasco, desde sus artículos de crítica literaria insertos en los periódicos *El Correo Nacional*, *El Laberinto*, *El Semanario Pintoresco Español*..., hasta su obra lírica. De igual forma ocupan un lugar relevante en este estudio sus artículos de costumbres y sus relatos de viaje, bocetos imprescindibles para la posterior elaboración de su novela *El señor de Bembibre*.

El texto utilizado corresponde a la edición *princeps*, publicada en el año 1844 por el conocido editor don Francisco de Paula y Mellado. En esta primera edición existen ligeras erratas no sólo de estilo sino también en lo que respecta a ciertos patronímicos, errores corregidos en la presente edición y que figuran en notas a pie de página. En esta introducción crítica se analiza también la producción novelística del autor anterior a la publicación de *El señor de Bembibre*, novelas en las que figuran determinados recursos narrativos que se utilizarán también en la novela estudiada. Finalmente, en un amplio apartado se estudian los recursos literarios utilizados por Enrique Gil, las fuentes históricas y literarias y la relación de su relato con la conocida desamortización de Mendizábal.

Pedidos a su librero habitual

UNA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

El Valdemaro

(1792)

de

VICENTE MARTÍNEZ COLOMER

Edición crítica, estudio preliminar y notas de
GUILLERMO CARNERO

Publicada por el Instituto «Juan Gil-Albert»
de la Excma. Diputación Provincial de alicante

•

Vicente Martínez Colomer nació en Benissa (Alicante) en 1762 y murió en Valencia en 1820. Fue poeta y autor de obras históricas, religiosas y narrativas. Entre todas ellas destaca *El Valdemaro*, novela de aventuras y lances extraordinarios, que refleja a la perfección el espíritu de un siglo XVIII ya plenamente romántico, al introducir lo sobrenatural en el entramado de la vida real y presentar la pasión como el principal motor de las acciones humanas.

El Valdemaro fue uno de los grandes éxitos editoriales de su tiempo, alcanzando cinco ediciones entre 1792 y 1822.

•

Pedidos a su librero habitual o al Instituto «Juan Gil-Albert» de
la Diputación Provincial de Alicante
Avenida de la Estación, 6 - ALICANTE (España)

JOSE CARLOS ROVIRA

HUMANISTAS Y POETAS EN LA CORTE NAPOLITANA DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO

Alicante, 1990, 256 pp.
Publicado por el Instituto de Cultura Juan Gil-Albert
de la Diputación de Alicante.

El autor realiza una reflexión, en el terreno global de la cultura, sobre la corte de Nápoles durante el reinado de Alfonso el Magnánimo y su sucesor Ferrante, es decir, sobre una historia de 1442 a finales del siglo XV. La política mediterránea de la Corona de Aragón crea en el Reino de Nápoles un enclave cultural en el que se entrecruzan producciones que anuncian el final de la Edad Media con otras que significan el comienzo del mundo renacentista. Las dos producciones alumbran una historia en la que se entremezclan temas amorosos, reflejos sociales, polémicas culturales, pasado, presente y futuro en un momento crucial de la historia europea.

Pedidos a su librero habitual

CASA DE VELÁZQUEZ

Últimas publicaciones:

MÉLANGES - TOME XXV-1989

Série ARCHÉOLOGIE:

J.N. BONNEVILLE (+), S. DARDAINE, P. LE ROUX. *Belo V. L'Epigraphie. Les inscriptions romaines de Baelo Claudia.*

A. BAZZANA, P. CRESSIER, P. GUICHARD. *Les châteaux ruraux d'Al Andalus. Historie et archéologie des Husum du sud-est de l'Espagne.*

Série RECHERCHES EN SCIENCES SOCIALES

A. HUMBERT. *Campagnes andalouses et colons castillans. Paysages d'un front pionnier entre Grenade et Jaén.*

Série BIBLIOTHÈQUE DE LA CASA DE VELÁZQUEZ

M. MONER. *Cervantes Conteur. Écrits et paroles.*

J.P. DEDIEU. *L'administration de la foi. L'Inquisition de Tolède (XVIe-XVIIIe siècle).*

Série ÉTUDES ET DOCUMENTS:

A. BAZZANA, P. CRESSIER (et collab.). Sahaltish/Saltes (Huelva). Une ville médiévale d'al-Andalus.

Solicitud de catálogo y publicaciones en venta:

Casa de Velázquez-Ciudad Universitaria
28040 MADRID- Tel: 243-36-05

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

Universidad de Virginia

ULTIMAS PUBLICACIONES:

- *El romanticismo: el escritor y la crítica.* Ed. David T. Gies. Madrid, Taurus, de próxima aparición.
- *Los orígenes del pensamiento reaccionario español.* 2.ª ed. Madrid, Alianza, 1988. Por Javier Herrero.
- *Historia de la literatura española: el siglo XIX.* 9.ª ed. Barcelona, Ariel, 1986. Por Donald L. Shaw.
- *Duque de Rivas: Don Alvaro o la fuerza del sino.* Ed. Donald L. Shaw. Madrid, Castalia, 1986.
- *Miguel Hernández: El rayo que no cesa.* Ed. Juan Cano Ballesta. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- *Civilización y barbarie en la literatura argentina del siglo XIX.* Madrid, Editorial Conorg, 1987. Por Fernando Operé.
- *Despedidas* (poesías). Valencia, Ardeas, 1987. Por Fernando Operé.
- *Caballero de novela: ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna.* Barcelona, Puvill, 1986. Por Ignacio-Javier López.
- *Developing Second-Language Skills: Theory and Practice.* San Diego, Harcourt Brace, 1988. Por Kenneth D. Chastain.
- *The Golden Pen: Teresa de Jesús and the Rhetoric of Femininity.* Princeton, Princeton University Press, de próxima aparición. Por Alison Weber.
- *José Lezama Lima's Joyful Vision: A Study of Paradiso and Other Prose Works.* Texas, University of Texas Press, de próxima aparición. Por Gustavo Pellón.
- *The Poet's Art: Literary Theory in Castile, 1400-60.* Oxford, Medieval Languages and Literatures, de próxima aparición. Por Julian Weiss.

UNIVERSIDAD DE NOTTINGHAM

Departamento de Estudios Hispánicos

PUBLICACIONES RECIENTES:

- Richard A. Cardwell (ed.), *Essays in Honour of Robert Brian Tate from his Colleagues and Pupils*, Nottingham Monographs in the Humanities, I (University of Nottingham, 1984). (Incluye artículos sobre historia, lingüística, la generación del 98, Alberti, Aleixandre, Calderón, Cervantes, García Márquez, *Lazarillo*, Marsé y Vallejo).
- Richard A. Cardwell e I. Michael (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate* (Joan Gili, Oxford, 1986). (Incluye artículos sobre cantigas de amor, Humanismo, *cancioneros*, historia fronteriza, crónicas españolas y portuguesas, *Alexandre*, Ayala, Cervantes, *Libro de Buen Amor*, Manrique, Ausiàs March, etc.).
- Richard A. Cardwell y J. Hamilton (eds.), *Virgil in a Cultural Tradition: Essays to Celebrate the Millenium*, Nottingham Monographs in the Humanities, III (University of Nottingham, 1986). (Incluye artículos sobre el impacto de Virgilio en la cultura europea a través del milenio).
- B.J. McGuirk y Richard A. Cardwell, *Gabriel García Márquez: New Readings* (Cambridge University Press, 1986).
- Mark Millington, *Reading Onetti*, Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 5 (Francis Cairns Publications, Liverpool, 1985).
- C.J. Whitbourn y C.J. Pountain (eds.), *Songs from the Spanish Cancioneros* (Boethius Press, Kilkenny, 1988). (Contiene transcripciones modernas de la música original y normas para interpretaciones).
- Richard A. Cardwell (ed.), Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, edición con introducción y notas (Clásicos Castellanos, Madrid, 1988).
- B.J. McGuirk (ed.), *Three Persons in One; A Centenary Tribute to Fernando Pessoa*, Nottingham Monographs in the Humanities, V and the Gulbenkian Foundation (University of Nottingham, 1988).
- Richard A. Cardwell, Manuel Machado, *Antología poética*, edición con introducción y notas (Universidad de Sevilla, 1989).

NOTTINGHAM LUSO-HISPANIC MONOGRAPHS

El Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Nottingham, Gran Bretaña, anuncia una nueva serie de de publicaciones con los siguientes objetivos:

- Publicar monografías sobre autores o temas individuales o colecciones de ensayos sobre asuntos de interés especial.
- Ofrecer materiales que, sin llegar a la extensión de un libro, abarquen temas con mayor amplitud que un artículo.
- Propiciar el intercambio entre la crítica teórica y los estudios luso-hispánicos, en sus aspectos literario, histórico y cultural. Para este propósito, se dará énfasis a los avances logrados dentro del campo de la teoría literaria, tanto en la Universidad de Nottingham como en otros centros académicos.

Director general:
Bernard J. McGuirk, M.A., B. Phil., D. Phil.

Director de estudios peninsulares (época medieval y Renacimiento):
Robert B. Tate, M.A., Ph. D., F.B.A.

Director de estudios peninsulares (época moderna):
Richard A. Cardwell, B.A., Ph. D., M.R.A.B.L.

Director de estudios hispanoamericanos:
Mark I. Millington, M.A., Ph. D.

Director de estudios luso-brasileños:
Eugénio Lisboa, D. Litt.

Habrá también un consejo editorial formado por profesores europeos, latinoamericanos y norteamericanos de reputación internacional. Dicho consejo tendrá una doble función: sus miembros evaluarán, por una parte, la calidad de las contribuciones propuestas, de acuerdo con sus áreas individuales de interés. Por otra, se les pedirá que recomienden trabajos de extensión, mérito y enfoque adecuados para formar parte de la serie.

Para mayor información, dirigirse a Department of Hispanic Studies, *Nottingham Luso-Hispanic Monographs*, University Park, Nottingham NG7 2RD, England.

CASTILLA. Estudios de Literatura

ISSN 0378-200X

Revista publicada por el Departamento de Filología Española (Literatura) y por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

Castilla. Estudios de Literatura publica trabajos de Literatura Española y Teoría de Literatura.

Directores:
TOMAS ALBALADEJO MAYORDOMO, FRANCISCO JAVIER BLASCO PASCUAL e IRENE VALLEJO GONZALEZ

Secretario:
RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS

CONTENIDO del número 14 (1989)

S. AMELL, «El periodismo: su influencia e importancia en la novela del postfranquismo». M. BERTRAND DE MUÑOZ, «El viaje a las raíces de la memoria personal e histórica y la novela reciente de la guerra civil española». L. CAPARRÓS ESPERANTE, «Ni Dios, ni Patria, ni Ley: transgresión en las *Canciones* de Espronceda». G. CARNERO, «Un alicantino... de Aranda de Duero (dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)». F. CHICO RICO, «La *intellectio*: notas sobre una sexta operación retórica». A. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «Sobre la construcción temática en los sonetos amorosos de Francisco de la Torre». F. GUTIÉRREZ FLÓREZ, «Aspectos del análisis semiótico teatral». J.M. MARCOS PÉREZ, «Influencia de la temática de la mitología clásica en el Siglo de Oro: *París y Enone*, de Cristóbal Lozano». J.D. PUJANTE SÁNCHEZ, «*Meditación de otoño* de L.A. de Villena (Convención/desconvencionalización en el componente acústico-rítmico)». A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, «Una hipótesis alternativa al *stemma* del *Lazarillo*». J. RUBIO JIMÉNEZ, «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política». RECENSIONES.

Aparece un número al año. Precio: 1.200 pesetas. (Descuento del 25% para suscriptores).

Redacción: Departamento de Filología Española (Literatura). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. E-47071 Valladolid (España).

Pedidos y suscripciones: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Avda. Ramón y Cajal, 7 (Facultad de Medicina). E-47005 Valladolid (España). Teléfono: (983) 250458, extensiones 2247 y 2248.

IL CONFRONTO LETTERARIO

QUADERNI DEL DIPARTIMENTO
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA (ITALIA)

Consiglio Direttivo:
GIOVANNI CARAVAGGI, GIORGIO CUSATELLI, GIORGETTO GIORGI, TOMASO KEMENY, FAUSTO MALCOVATI, LORENZA MARANINI, GIUSEPPINA RESTIVO, CESARE SEGRE, GIORGIO VECCHI.

Comitato Redazionale:
AURELIO PRINCIPATO, VINCENZA GINI, GIUSEPPE MAZZOCCHI.

Direzione, redazione, amministrazione e stampa:
GRAFISCHENA s.p.a., viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia

Periodico semestrale. In corso di registrazione al Tribunale di Brindisi.

Direttore Responsabile: Carlo Schena.

Abbonamento 1989: (2 numeri), lire 28.000; estero (2 numeri), lire 33.000.

Copia singola, lire 16.000; estero, lire 20.000.

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi del n.° 13147723, intestato a GRAFISCHENA, viale Stazione 177 - 72015 Fasano di Puglia.

La collaborazione è subordinata all'invito da parte del Consiglio Direttivo della Rivista.

ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Revista de Literatura y Cultura

Directores:
SAMUEL AMELL y JOSÉ CARLOS MAINER

Directores adjuntos:
VICENTE CANTARINO, SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
y SANTOS SANZ VILLANUEVA

Consejo Asesor:
María Dolores Albiac, Sergio Beser, Manuel Durán, Antonio Elorza, Alberto Gil Novales, John Kronik, Joan Lluís Marfany, Pilar Miró, Randolph Pope, Carlos Rojas, Leonardo Romero Tobar, Fanny Rubio, Enrique Ruiz Fornells, Francisco Ruiz Ramón, Andrés Sánchez Robayna, Donald Shaw, Philip Silver, Gonzalo Sobejano, Ignacio Soldevila y Stephen Summerhill.

España Contemporánea se ocupa de la literatura y la cultura españolas de los siglos XIX y XX. Intenta renovar el interés en la historia de la literatura y de la cultura con los nuevos enfoques que aportan la semiótica, la estética de la recepción, la literatura comparada, las nuevas orientaciones en historia general (historia de las mentalidades) y los nuevos horizontes epistemológicos (historia de la literatura como institución, historia del libro, etc.).

La revista se publica dos veces al año, en invierno y primavera, e incluye artículos, notas y reseñas en inglés y español. El costo de la suscripción anual es de 12 dólares (1.500 pesetas) para particulares y 16 (2.000 pesetas) para instituciones.

España Contemporánea está interesada en trabajos que, sin mengua del necesario rigor documental (es decir, evitando el ensayismo ligero) se sustenten en una hipótesis seria y lleguen a una conclusión que puede ser renovadora, por más polémica que parezca.

Deben enviarse dos copias de los estudios que se sometan a consideración. Si tienen notas deberán ir al final del texto. Se recomienda que los artículos no sobrepasen 25 páginas mecanografiadas a doble espacio y las notas 10 páginas. Se aceptarán dibujos, grabados u otras ilustraciones si son útiles al estudio. Los trabajos se someten al informe de especialistas del Consejo Asesor designados por los directores.

Los artículos y notas que provengan de Europa deberán enviarse a José Carlos Mainer, Director, *España Contemporánea,* Departamento de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 50071 Zaragoza (España).

Suscripciones, libros para reseñar y artículos y notas que no procedan de Europa deberán enviarse a Samuel Amell, Director, *España Contemporánea,* Department of Romance Languages, The Ohio State University, 1841 Millikin Road, Columbus, OH 43210, U.S.A.

REVISTA DE HISTORIA MODERNA

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE N.º 8-9, 1988-90

REFORMISMO Y CRISIS DEL REFORMISMO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

I. REFORMISMO BORBÓNICO

MARÍA DOLORES GARCÍA GÓMEZ: La biblioteca de Melchor de Macanaz. Autores y fuentes forales... MARÍA DEL CARMEN IRLES VICENTE: El control del municipio borbónico. La reforma municipal de 1747 en Orihuela. FRANCISCO JAVIER GUILLAMÓN ÁLVAREZ: Algunos presupuestos metodológicos para el estudio de la administración: el régimen municipal en el siglo XVIII. DAVID BERNABÉ GIL: Tradición, reformismo y estructura social en la oposición doctrinal al libre comercio de granos. Dos opúsculos sobre la abolición de la tasa. ANTONIO MESTRE SANCHÍS: Pugnas por el control de la Universidad después de la expulsión de los jesuitas. CAYETANO MÁS GALVAÑ: Mentalidad tradicional, reformismo ilustrado y educación clerical: el Colegio de la Purísima de Lorca (1779-1820). Rafael OLAECHEA: La doctrina de Carlos III en Italia. ENRIQUE GIMÉNEZ LÓPEZ: Caballeros y letrados. La aportación civilista a la administración corregimental valenciana durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

II. CRISIS DEL REFORMISMO

ANTONIO ÁLVAREZ DE MORALES: La crisis del reformismo en Campomanes. EMILIO SOLER PASCUAL: Oposición política en la España de Carlos IV: La conspiración Malaspina (1795-1796). EMILIO LA PARRA LÓPEZ: La crisis política de 1799. JESÚS PRADELLS NADAL: Juan Bautista Virio (1753-1837): Experiencia europea y reformismo económico en la España ilustrada. MARÍA LUISA ÁLVAREZ CAÑAS: El gobierno de la ciudad de Alicante en la crisis del Antiguo Régimen (1808-1814)

III. VARIA

PRIMITIVO J. PLA ALBEROLA: "Capitols del stabliment de Turballos", 1515. CAYETANO MAS GALVAÑ: Don Diego Clemencín.

Revista Alicantina de Estudios Ingleses

ISSN 0214-4808 • CODEN RAEIEX

Núm. 3, noviembre de 1990

ARTÍCULOS: «Cat in the Rain»: un preludio simbólico-narrativo en la obra de Ernest Hemingway, de José Manuel Barrio Marco; El complementante «that» y los pronombres relativos en *Mandeville's Travels*, de Concepción Castillo; American Poetry: The Divided Tradition, de Paul Dolan; Reflexiones en torno a la primera profesión de Joseph Conrad, de Julio B. Fuentes Bobo; Apuntes sobre la evolución del punto de vista en la ficción de Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea*, de Rosa María García Rayego; Mark Twain's Progession from *A Connecticut Yankee* to *The Mysterious Stranger*, de Jesús Ángel González López; *The Royal Hunt of the Sun*: Peter Shaffer and the Quest for God, de Maite de Ituarte; John Bunyan's «Celestial City» and Oliver Cromwell's «Ideal Society,» de Wendell P. MacIntyre; Complementos predicativos en inglés y en español, de Montserrat Martínez Vázquez; La traducción del *Black English* y el argot negro norteamericano, de Marta Mateo Martínez-Bartolomé; Un fenómeno sociolingüístico y su ilustración en el temprano devenir lingüístico de D. H. Lawrence, de Consuelo Montes Granado; La extraposición de cláusulas relativas según la teoría de *Government and Binding*, de Emilio Saameño Aivar; Clerics and Courtly Love in Andreas Capellanus' *The Art of Courtly Love* and Chaucer's *Canterbury Tales*, de Andrew Williams.- SECCIÓN BIBLIOGRÁFICA: Dialectology Applied to Literature: General and Specific Bibliography on the Works of D. H. Lawrence, de Consuelo Montes Granado; Reseñas.- TRADUCCIÓN: Poemas de Yeats, Thomas y Lawrence, de Tomás Ramos Orea; Un poema de Burns, de Brian Hughes y F. Javier Torres Ribelles.

Dirección editorial

Revista Alicantina de Estudios Ingleses, Secretaría, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Alicante, 03071 ALICANTE (España).

Suscripciones

Revista Alicantina de Estudios Ingleses, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Alicante, 03071 ALICANTE (España).

ANALES GALDOSIANOS

Publica anualmente artículos, reseñas y documentos sobre la obra de Benito Pérez Galdós y otros autores del siglo diecinueve, y textos para la historia intelectual de la España de Galdós y sobre los problemas teóricos de la novela realista.

Fundador y Director Honorario: Rodolfo Cardona

Director: John W. Kronik

Redactores: Alicia G. Andreu, Alfonso Armas Ayala, Laureano Bonet. Jean-François Botrel, Harold L. Boudreau, Francisco Claudet, Vernon A. Chamberlin, Agnes M. Gullón, Hans Hinterhäuser, Sebastián de la Nuez Caballero, Antonio Ramos-Gascón, Geoffrey W. Ribbans, Eamonn J. Rodgers, Gonzalo Sobejano.

Recensiones: Peter A. Bly
Asistente: Debra A. Castillo

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
Department of Romance Studies/Goldwin Smith Hall
Cornell University
Ithaca, NY 14853-3201 USA

STUDIES IN TWENTIETH CENTURY LITERATURE

Department of Modern Languages
Eisenhower Hall 104
Kansas State University
Manhattan, KS 66506 USA

Studies in Twentith Century Literature is published by a non-profit corporation with support from Kansas State University and the University of Nebraska-Lincoln. STCL is devoted to literary theory and practical criticism, with exclusive emphasis upon twentieth century literature written in French, German, Russian, and Spanish. Contibutions must be writren in English.

STCL appears twice a year (Winter and Summer).

Editors: Michael Ossar, Kansas State University
Marshall Olds, University of Nebraska-Lincoln

Review Editor: Betty R. McGraw, Kansas State University

Assistant Editor: Ann Nash Driss, Kansas State University

ISSN 0145-7888

Editorial Advisory Council:

Jaimi Alazraki, Harvad University ❑ E. J. Czerwinski, State University of New York, Stony Brook ❑ Jean Alter, University of Pennsylvania ❑ Ned Davison, Univesity of Utah ❑ Frans Amelinckx, University of Southwentern de Lousiana ❑ Andrew P. Debicki, Unversity of Kansas ❑ Anna Balakian, New York University o Peter G. Earle, University of Pennsylvania ❑ Elizabeth K. Beaujour, The City University of New York ❑ Joan Martin Ellis, University of California, Santa Cruz ❑ Lloyd Bishop, Virginia Polytechnic Institute and State University ❑ Victor Erlich, Yale University ❑ H. L. Boudreau, University of Massachusetts ❑ Sumner M. Greenfield, University of Massachusetts ❑ William Bush, Unversity of Western Ontario o Germán Gullón, University of Pennsylvania ❑ Mary Ann Caws, The City University of New York ❑ Karl S. Guthke, Harvard University ❑ Ross Chambers, University of Michigan ❑ Jost Hermand, The University of Wisconsin, Madison ❑ Tonald Crist, Rutgers University ❑ Peter U. Hohendahl, Cornell University ❑ Verena Conley, Miami University ❑ Tamara Holzpfel, University of New Mexico ❑ Joseph L. Conrad, University of Kansas ❑ Michael Issacharoff, University of Western Ontario ❑ Djelal Kadir, Purdue University ❑ Walter A. Strauss, Case Western Reserve University ❑ Lawrence Kritzman, Ohio State University ❑ Jean-Jacques Thomas, Duke University ❑ Victor Lange, Princenton University ❑ Ewa Thompson, Rice University ❑ Rainer Nagele, Johns Hopkins University ❑ Frank Trommler, University of Pennsylvania ❑ Gerald Prince, University of Pennsylvania ❑ Michael Riffaterre, University of Pennsylvania ❑ Steven Ungar, University of Iowa ❑ Hans Rudolf Vaget, Smith College ❑ Carol Rigolot, Priceton University ❑ Juan Villegas, University of California, Irvine ❑ Leon S. Roudiez, Columbia University ❑ Dina Sherzer, University of Texas ❑ Ulrich Wisstein, Indiana University ❑ Frank R. Silbajoris, Ohio State University ❑ Nathaniel Wing, Lousiana State University ❑ A. Sonnenfeld, University of Southern California.

DIÁLOGOS HISPÁNICOS DE AMSTERDAM 8/I-III

EL TEATRO ESPAÑOL A FINES DEL SIGLO XVII HISTORIA, CULTURA Y TEATRO EN LA ESPAÑA DE CARLOS II

Edición de J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez

Del 6 al 10 de junio de 1988 tuvo lugar en la Universidad de Amsterdam un Simposio Internacional bajo el título de *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, Cultura y Teatro en la España de Carlos II*. Poco frecuentado antaño por el hispanismo, este periodo finisecular ha comenzado a ser objeto de alguna atención, en los últimos años, en sus aspectos históricos, culturales y literarios. Aspectos que, en mayor o menor medida, fueron tratados en el Simposio y ahora aparecen recogidos en este número especial de *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*.

Volumen I. Historia y literatura en el reinado de Carlos II
Volumen II. Dramaturgos y géneros de las postimerías
Primera parte. Bances Candamo y otros autores
Segunda parte. Los géneros 'serios'
Tercera parte. Los géneros burlescos
Volumen III. Representaciones y fiestas

Colaboradores: A. von Kalnein, F. L. Cardona Castro, M. Ferrer-Chivite, M. I. López Bascuñana, A. Martín Vega, I. Colón J. Huerta Calvo, M. C. García de Enterría, L. Estepa, F. Sierra Martínez, I. Elizalde, M. Sito Alba, H. Ootendorp, J. Báez Ramos, J. Dowling, K. Richenberger, J. Álvarez Barrientos, E. Caldera, J. Aparicio Maydu, I. Vallejo González, E. Domínguez de Paz, P. Carrascosa Miguel, A. J. Farrell, R. Walthaus, L. Gentilli, D. Becker, J. M. Díez Borque, Ch. Faliu-Lacourt, L. Holgueras Pecharromán, L. Dolfi, A. Hermenegildo, J. Romera Castillo, M. L. Mayayo Vicente, C. Buezo, M. L. Lobato, E. Sánchez Fernández-Bernal, J. L. Alonso Hernández, R. Fernández Cabezón, C. Sanz Ayán, P. Ojeda Escudero, M. J. Díez Garretas, H. den Boer, G. Mazzocchi, J. E. Varey, J. Navarro de Zuvillaga, A. Martín Marcos, K. Sabik, M. L. Tobar, M. de los Reyes Peña, P. Bolaños Donoso, A. García-Valdecasas, P. Sarrió Rubio, K. Brown, M. J. Rodríguez Sánchez de León y A. Mansau.

Pedidos a:

Librería "La Pluma"
Carmen, 9
28013 Madrid
teléfono 522 14 66
telefax 531 80 50

Editions Rodopi B.V.
Keizersgracht 302-304
1016 EX Amsterdam
teléfono (020)-22 75 07
telefax (020)-38 09 48

CRITICÓN

REVISTA DE LA UNIDAD ASOCIADA (UA) 1050 DEL CNRS
«LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO» (LESO)

Director:
Robert JAMMES, Catedrático de la Universidad de Toulouse-Le Mirail

Lectores permanentes:
Robert JAMMES, Fréderic SERRALTA, Marc VITSE

Secretarios:
Odette GORSSE y Marc VITSE
Revista dedicada a la literatura y civilización del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII) y redactada únicamente en castellano.
Aparece tres veces al año (1990, núms. 48, 49, 50), en tres tomos de unas 200 páginas cada uno (formato: 18'5 x 24'5).

ADMINISTRACIÓN

Dirigir toda la correspondencia a:
CRITICÓN-FRANCE-IBÉRIE RECHERCHE
Université de Toulouse-Le Mirail- 5, allées Antonio Machado
31058 TOULOUSE Cedex-Tel. 61 41 11 05 poste (extensión 349)

Precio de suscripción: 180 FF (1990). Precio ejemplar suelto: 70 FF.
Precio de los números especiales: 70 FF.

23, 1983: *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*, 263 pp.
30, 1985: *Las relaciones entre los géneros en el Siglo de Oro*, 297 pp.
33, 1986: Número dedicado a Baltasar Gracián, pp. 5-104
37, 1987: *Teatro breve del Siglo de Oro*, 246 pp.
42, 1988: *El teatro español del Siglo de Oro*: métodos y enfoques críticos, 244 pp.
43, 1988: Número dedicado a Baltasar Gracián, 260 pp.
Enviar los cheques a la dirección arriba mencionada y extenderlos a nombre de:
France-Ibérie Recherche CCP 11481-29 B Toulouse

SE SOLICITAN CANJES

Payment should be made in French Francs. If you find it easier to pay in sterling or dollars, please add 30% of the total amount for banking and conversion charges.

ISBN 0247-381 X

LA CHISPA

SELECTED PROCEEDINGS

Actas Selectas de la Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures (LA CHISPA) publicadas por el Universidad de Tulane, New Orleans, U.S.A.

Colaboradores de los últimos volúmenes:

LA CHISPA' 89: A. Aguirre, H. Akers, J. Baena, M. Blanc, B. Bynum, E. Caldera, J. Cuervo Hewitt, G. De Gennaro, R. Díaz-Solis, S. Dolgin, R. El Saffar, M. Feliciano, A. Franco, T. Franz, M. Gari-Gómez, P. Gil Casado, J. Gómez-Martínez, R. Hernández, F. Higuero, S. Ingwersen, G. Jurkeich, J. Montoya, C. Morrow, J. Oskam, g. Pozzi, A. Rodríguez, G. Roof, R. Ruiz, J. Salmón, R. Sánchez-Alonso, A. Sherman, Jr., A. Trigo, A. Valbuena-Briones, J. Valdivieso, T. Valdivieso, J. Wilcox, J. Wright. Este volumen incluye el índice general y temático de los cinco volúmenes de LA CHISPA. 9400 págs., treinta y cinco dólares U.S.A.) (ISBN 0-9607798-4-1).

LA CHISPA'87: G. Barrow, M. Berg, F. Blackwell, M. Camurati, F. Casa, B. Ciplijauskaité, A. Colombí Monguió, E. Cortés, G. Dille, L. Dowling, T. Eloy Martínez, M. Flys, V. Fuentes, P. Gil Casado, J. Guitérrez, S. Kuusisto, M. Lichtblau, J. Maier, H. Moon, J. Muñoz Millanes, P. O'Connor, N. Orringer, S. Riberiro de Oliveira, J. Pérez, C. Perricone, M. Perry, T. Perry, J. Polo de Bernabé, P. Porter, F. Salvador Salvador, I. Shulman, W. Siemen, R. Surtz, B. Velleman, H. Wildins, F. Worth. (352 págs., treinta dólares U.S.A) (ISBN 0-9607798-3-3).

LA CHISPA'85: J. Alzarki, G. Allegra, M. Cachán, J. Cano-Ballesta, V. Chamberlin, M.D. del Valle, M. Enguídanos, A. M. Fagundo, M. Fraile, T. Franz, J. Gelpí, H. Gold, S. Greenfield, O.L. Gritffth, M. Hanak, J. Hoddie, L. Ishimatsu, H. Jones, R. Kinkade, M. Levy, M. Licthblay, C. Maier, A. S. Mandel, J. M Marcos, N. Mayberry, K. McDuffie, E. Mocega-González, E. Neglia, J. Olivares, E. Ordóñez, V. Quimette, A. Sandoval-Sánchez, T. Sarramía, C. Soper, M. L. Suárez, M. Sutherland, J. Tyler, T. Valdivieso, J. Villegas. (400 págs., treinta dólares U.S.A.) (ISBN 0-9607798-2-5).

INFORMACIÓN Y PEDIDOS:

Prof. Gilbert Paolini
Editor, LA CHISPA
300 C Newcomb Hall
Tulane University
New Orleans, Louisiana 70118, U.S.A

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

ISSN 0212 - 7636

Revista publicada con periodicidad anual por el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante, *Estudios de Lingüística* incluye trabajos de Lingüística y de Teoría y Crítica literarias.

CONTENIDO DEL NÚMERO 5, AÑO 1988-89

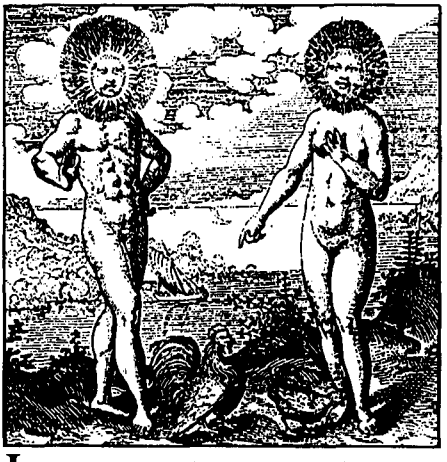
ARTÍCULOS: T. ALBADALEJO MAYORDOMO, «Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio y partes orationis*.» J. DOMINGUEZ CAPARRÓS, «La Retórica en la interpretación psicoanalítica.» J. D. PUJANTE SÁNCHEZ, «Reconsideración del concepto nietzscheano de tragedia a la luz de la nueva psicocrítica.» A. MARTÍN JIMÉNEZ, «El tiempo objetivo y el sistema de mundos posibles en el texto narrativo.» A. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ «Modalidades actanciales en los sonetos de Gutierre de Cetina.» L. J. EGUREN GUTÉRREZ, «El alcance explicativo del funcionalismo: sus limitaciones.» D. AZORÍN FERNÁNDEZ y M. A. MARTÍNEZ LINAREZ, «El acento en la lingüística española del siglo XIX: aspectos del desarrollo de una teoría.» S. BALARI, J. LLISTERRI Y D. POCH, «La estructuración fonética de la materia sonora en hablantes bilingües.» M. FRANCO FIGUEROA, «Los morfemas diminutivos *-ico, -illo, -ito*, en documentos hipanoamericanos de América Central y de la Nueva España. Siglos XVI y XVII.» A. VERA LUJÁN, «A propósito de las relaciones sintácticas oracionales: categorías y clases de funciones.» J. L. CIFUENTES HONRUBIA, «Sobre las construcciones locales en español.» A. RICOS VIDAL, «Las construcciones pasivas en el español del siglo XV.» M. A. MARTÍNEZ LINÁREZ, «La oración compuesta por subordinación en la gramática de Eduardo Benot.» C. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Reparos de Juan Iriarte al *Diccionario de Autoridades*.» G. DE GRANDA, «Dos casos de interlenguaje en registro escrito en Santo Domingo (siglo XIX). Los documentos en español de Toussaint L'Ouverture y del Presidente Boyer.» E. C. ZAMORA PÉREZ, «Análisis interactivo de textos orales: la entrevista.» J. A. VILLENA, «Perspectivas y límites de la investigación sociolingüística contemporánea. (Reflexiones programáticas a propósito del proyecto de investigación del sistema de variedades vernáculas malagueñas).» S. ARDUINI, «Lenguaje, tipología y cultura. Edward Sapir.» C. MORIYÓN MOJICA, «Valdés y Salinas. Dos actitudes frente a la lengua.» **NOTAS**: M. C. GARCÍA TEJERA, «Antonio García Berrio y María Teresa Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.» F. GUTIÉRREZ FLÓREZ, «María del Carmen Bobes Naves, *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña - La Avispa, 1988.» A. I. NAVARRO CARRASCO, «Vicente Salvá, *Gramática de la lengua castellana*, estudio y edición de Margarita Lliteras, 2 vols., Madrid, Arco, 1988.»

SUMMARIES

REDACCIÓN Y SECRETARÍA

Departamento de Filología Española, Lingüística General y
Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante / 03071 Alicante (España)

ICONOGRAFÍA Y EMBLEMÁTICA



EDICIONES TUERO

La más completa y actualizada colección de libros especializados en este área de la Literatura e Historia del Arte.

SANTIAGO SEBASTIAN
La Fuga de Atalanta de MICHEL MAIER.
P.V.P. 2.950 Ptas. IVA incluido.

JESUS M.ª GONZALEZ DE ZARATE
Emblemas Regio-Políticos de JUAN DE SOLÓRZANO.
P.V.P. 4.600 Ptas. IVA incluido.

RAFAEL GARCIA MAHIQUES
Empresas Sacras de NÚÑEZ DE CEPEDA.
P.V.P. 4.400 Ptas. IVA incluido.

SANTIAGO SEBASTIAN
El Fisiólogo atribuido a SAN EPIFANIO seguido de El Bestiario Toscano.
P.V.P. 2.800 Ptas. IVA incluido.

SEGUNDO PREMIO al libro mejor editado en 1988. Modalidad Libros de Investigación y Erudición.

Recorte y envíe este cupón a
EDICIONES TUERO
Apartado 3.210
28080 Madrid

Deseo me remitan gratuitamente Catálogo de la Editorial y contra-reembolso las siguientes obras:

Por favor, consigne nombre y dirección en sobre.

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

JUAN CANO BALLESTA. "Commonwealth Professor" de Literatura Española en la Universidad de Virginia, Estados Unidos. Es autor de *La poesía de Miguel Hernández* (1978), *La poesía española entre pureza y revolución* (1972, con próxima reedición en Anthropos Editorial, Barcelona), *Literatura y tecnología —Las letras españolas ante la revolución industrial* (1982). Ha editado el volumen colectivo *En torno a Miguel Hernández* (1978); *Miguel Hernández, el hombre y su poesía* (última edición 1989); Miguel Hernández, *Poesía y prosa de guerra y otros textos olvidados* (1977); Mariano José de Larra, *Artículos sociales, políticos y de crítica literaria* (1982); M. Hernández, *El rayo que no cesa* (1988) y M. Hernández, *Viento del pueblo*. Ha publicado artículos en *Romanische Forschungen, Insula, La Torre, Puerto, Papeles de Son Armadans, Revista Hispánica Moderna, Cuadernos Hispanoamericanos, Hispanic Review, Ojáncano, España Contemporánea* y en numerosos homenajes y volúmenes colectivos. Ha disfrutado de una "Morse Research Fellowship" de Yale University (1968-1970) y de una "Senior Fellowship" del American Council of Learned Societies (1975-1976) y ha sido miembro del Center for Advanced Studies de la Universidad de Virginia (1983-1984).

JOSÉ CHECA BELTRÁN. Doctor por la Universidad Complutense de Madrid y por la Universidad de Bologna (Italia). En la actualidad trabaja en el Instituto de Filología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ha publicado artículos en las revistas siguientes: *Revista de Literatura, Revista de Filología Española, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Spicilegio Moderno, Castilla, Cuadernos de Teatro Clásico*. Ha investigado, preferentemente, sobre el Siglo XVIII español, concretamente en cuestiones relacionadas con la teoría de la literatura.

BRIAN JOHN DENDLE. Catedrático de Literatura Española, Universidad de Kentucky. Director de *Romance Quarterly*. Autor de *The Spanish Novel of Religious Thesis, 1876-1936* (1966), *Galdós: The Mature Thought* (1968, en colaboración con Joseph Schraibman), Benito Pérez Galdós, *Los artículos políticos en la Revista de España, 1871-1872* (1982), *Galdós: The*

Early Historical Novels (1986), *Galdós y Murcia: Epistolario de Benito Pérez Galdós y Alberto Sevilla Pérez* (1987) y de un centenar de artículos sobre literatura española del siglo XIX (*Bulletin of Hispanic Studies, Hispanic Review, Bulletin Hispanique, Anales Galdosianos,* etc.). Miembro de la Modern Language Association of America, Conference of Editors of Learned Journals, Asociación Internacional de Galdosistas, etc. Académico Correspondiente de la Academia Alfonso X El Sabio.

EVA F. FLORENSA. Profesora de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia. Interesada en la evolución de la novela desde el siglo XVIII al Realismo y, en especial, en las raíces propiamente hispánicas del género a lo largo de tales períodos literarios. Asistente del Consejo Editorial de *Hispanic Review*. Introducción y edición crítica de *El sombrero de tres picos* de Pedro A. de Alarcón (próximamente en Editorial Crítica-LEHT).

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA. Doctora por las Universidades de Valladolid y París-IV (Sorbonne), es actualmente Profesor Titular Interino en el Departamento de Filología Española (Literatura) de la Universidad de Valladolid, al que se incorporó después de trabajar durante tres años como Lectora de Español en la Universidad de Lille III. En 1990 apareció su libro *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española, 1751-1802)*. Próximamente aparecerán artículos suyos en la *Revista de Literatura, Cuadernos de Traducción e Interpretación* y *BOCES*. Pertenece a la Sociedad Española de Literatura General y Comparada y al grupo de trabajo *Imagen de Francia en las letras Hispánicas*. Sus investigaciones se centran en el teatro del siglo XVIII, en especial en el drama sentimental, y en la producción dramática y narrativa de Antonio Valadares de Sotomayor. Se ha ocupado también del teatro de A. de Zamora, C.M. Trigueros y F. Enciso Castrillón. En el campo de la literatura comparada, trabaja en el estudio de traducciones francesas, en los problemas de recepción y, en general, en las relaciones literarias entre España y Francia.

SOLANGE HIBBS-LISSORGUES. Profesora de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Toulouse-le-Mirail. Ha presentado su tesis doctoral, en Diciembre de 1987, sobre historia de la Iglesia católica española en el siglo XIX, titulada: *Traditionalisme et esprit nouveau dans l'Eglise catholique espagnole à travers la presse catholique catalane de 1868 à 1900*. Ha participado en volúmenes colectivos: *Typologie de la presse hispanique* (1984), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (1988), *La Traduction, Actes du XXIII^e Congrès de la Société des Hispanistes Français* (1987). Colaboración en la revista *Insula*. Miembro del grupo de investigadores CREATHIS (historia hispanoamericana en los siglos XIX y XX) y de Équipe de Recherche sur les cultures de l'Espagne contemporaine (Université de Paris X).

LUIS MARISTANY. Doctor en Filología Románica y catedrático de lengua en un instituto barcelonés. Ha publicado ediciones y trabajos diversos sobre Luis Cernuda, entre ellos una introducción a *La Realidad y el De-*

seo (1982). Prepara actualmente, con Derek Harris, una nueva edición ampliada de las *Obras Completas* de Cernuda. A sus estudios sobre la relación entre literatura y medicina a fines del siglo XIX responde el libro *El gabinete del Dr. Lombroso* (1973) y la tesis doctoral inédita (presentada en 1985) *La clínica literaria del positivismo*. Ha prologado y anotado libros de Rubén Darío y Juan Gil-Albert y traducido a Lewis Carroll y a Edmund Wilson. Artículos en *Bulletin of Hispanic Studies, Camp de l'Arpa, La Vanguardia, Anuari d'Anglès* de UAB, *Hora de Poesía, Vuelta*.

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN. Profesor Titular Numerario de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba. Libros publicados: *Variables poéticas de Octavio Paz* (1979); *La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro* (1980); *Estudios de literatura española* (1987). Ediciones: *Un viaje de invierno* de Juan Benet (1981, 2ª ed. 1989); Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)* (1980); *Las mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro (1985); *El argumento de la obra* de Jorge Guillén (1985). Ha publicado artículos en *Cuadernos Hispanoamericanos, Insula, El País, Camp de l'Arpa, Estafeta Literaria, Segismundo*.

VICTORIANO PUNZANO MARTÍNEZ. Agregado Técnico y Secretario de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, de Santander. Miembro del Instituto de Estudios Montañeses. Ha participado en el *I Simposio de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981) y en el *Ciclo* (bianual) *de Estudios Montañeses*. Es autor del libro *Los Gobernadores de Armas de Castro Urdiales (1812-1813)*, 1982. Artículos suyos han aparecido en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Cantabria Autónoma, Studi Spanici, Anuario de Filología Española, Anales de Literatura Española*; colaborador y coordinador del "Área de Ciencias Históricas Auxiliares" de la *Gran Enciclopedia de Cantabria*.

LUDWIG SCHRADER. Catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Düsseldorf (República Federal de Alemania). Autor de *Sensación y sinestesia*, 1975. Reeditó, con comentario, la traducción al alemán de la novela de Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* , por Gottlob Regis (1964, 2 vols.); acaba de publicar, también con comentario, la nueva traducción al alemán de poesías escogidas de Fray Luis de León por Ernst Edmund Keil (*Ausgewählte Gedichte*, 1989). Es coeditor de las revistas *Antike und Abendland* (Hamburgo) y *Les Lettres Romanes* (Louvain-La-Neuve), de las series *Grundlagen der Romanistik, Studienreihe Romania* (Berlin) y *Studia humaniora* (Düsseldorf). Artículos y reseñas en las revistas *Romanistisches Jahrbuch, Romanische Forschungen, Iberoromania, Les Lettres Romanes* y otras. Desde 1980 hasta 1986 fue tesorero de la Asociación Internacional de Hispanistas; desde 1981 hasta 1985 presidente de la Asociación Alemana de Hispanistas.

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ. Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Barcelona. Miembro del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII. Ha realizado ediciones críticas de *Pepita Jiménez* (1983) y

Apolo en Pafos (1989). Es autor de *Leopoldo Alas y el fin de siglo* (1988), *Miguel de Unamuno y "Las Noticias" de Barcelona (1898-1902)* (1989) y *El naturalismo en España* (1989). Ha participado en los volúmenes colectivos *Clarín y La Regenta en su tiempo* (1987), *Realismo y Naturalismo en España* (1988) y *Antonio Machado* (1989). Ha colaborado en revistas como *Hispanic Review, Cuadernos Hispanoamericanos, Segismundo, Insula, Anales Azorinianos, España Contemporánea, Letras Peninsulares*, etc.

NOËL M. VALIS. Catedrática de Literatura Española, Universidad de Michigan, Ann Arbor. Publicaciones: *The Decadent Vision in Leopoldo Alas* (1981), *The Novels of Jacinto Octavio Picón* (1986), *Leopoldo Alas (Clarín): An Annotated Bibliography* (1986). En prensa: ediciones anotadas de *Bocetos al temple*, de Pereda, y *La hijastra del amor, de* Picón; *Jacinto Octavio Picón, novelista* (1990); *In the Feminine Mode* (coed. con Carol Maier, 1990); *Essays on Clarín* (ed. 1990). Sus estudios sobre literatura española de los siglos XIX y XX han aparecido *en MLN, Hispanic Review, PMLA, Revista de Literatura, Romance Quarterly, Boletín de la Real Academia Española, Anales Galdosianos, Romanic Review, Bulletin of Hispanic Studies* y otras revistas. Ha publicado poesías y cuentos en *Blue Unicorn, Peña Labra* (Santander), *Centennial Review, Negative Capability, Nebo, Event, The Portland Review, Painted Bride Quarterly*, etc.

ITER · FACITE · EIVS · QVAE · ASCENDIT · SVPER · OCCASVM
VNIVERSITAS LVCENTINA