ÍNDICE DE EL ALBA DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL.

Prefacio (p. 5)

PRIMERA PARTE: La tragedia histórica en sus inicios desde el XVIII a 1825

1. La Raquel de García de la Huerta como precedente (p. 10)

2. La tragedia histórica de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Situación del tema (p. 30)

2.1. Panorama bibliográfico (p. 39)
2.2. La tragedia de Nicolás F. de Moratín (p. 51). Hormesinda. Guzmán el Bueno.
2.3. El Munuza de Jovellanos (p. 66)
2.4. Don Sancho García de Cadalso (p. 76)

3. La tragedia histórica prerromántica y protorromántica (p. 81)

3.1. La tragedia de Cienfuegos (p. 86). Zorayda. La condesa de Castilla.
3.2. Quintana y el Roger de Lista. Consideraciones iniciales (p. 103) El Duque de Viseo, El Pelayo.

4. El drama histórico romántico en Martínez de la Rosa (p. 134)

4.1. Introducción (p. 135)
4.2. Las Anotaciones a la Poética de Martínez de la Rosa (p. 152)
4.3. El drama histórico de Martínez de la Rosa. La Viuda de Padilla. Morayma. (p. 161)
4.4. Los Apuntes sobre un drama histórico de Martínez de la Rosa (p. 185)

5. El Duque de Rivas y sus tragedias entre 1814 y 1822. (p. 190). Aliatar. El Duque de Aquitania. Malek-Adhel. Lanuza.

SEGUNDA PARTE. Roger de Flor de Alberto Lista. (p. 218)

1. Situación del tema (p. 220)

2. Fuentes históricas del Roger de Flor de Lista. La Imaginación y la Historia (p. 229)

3. Estudio del Roger de Flor de Lista (p. 255)
3.1. ¿Es el Roger una obra romántica? (p. 255)
3.2. Análisis del Roger de Flor de Lista (p. 274)
3.3. Acerca de la posible relación entre el Roger de Lista y La venganza catalana de García Gutiérrez. Diferencias y concomitancias (p. 288)

TERCERA PARTE: Textos que eran inéditos de Alberto Lista. (p. 296)

1. Algunas cartas inéditas de A.L. y una felicitación de la Academia del Mirto (p. 296)

2. Roger de Flor, tragedia inédita e incompleta de A. L. (p. 315)

3. Una memoria de A.L. sobre el feudalismo en España (p. 342)

4. A. L. director de la Gaceta: documentos inéditos (p. 362)

5. Correspondencia inédita de A.L. con José Musso y Valiente (1828-1833) y algunos poemas inéditos (p. 373)

CUARTA PARTE: Manuel José Quintana adelantado del romanticismo español. Textos inéditos y nuevas atribuciones. (p. 433)

1. Correspondencia de Manuel José Quintana con José Musso y Valiente (1830-1839). Los epítomes desconocidos de Quintana. (p. 434)

QUINTA PARTE: Cuatro poemas en versiones inéditas de Juan Nicasio Gallego. (p. 460)

1. Cuatro poemas autógrafos de JNG en versiones inéditas (p. 460)

NOTAS p. 481.

DIEGO MARTINEZ TORRON

EL ALBA DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL.

(CON INEDITOS RECOPILADOS DE LISTA, QUINTANA, Y GALLEGO).

Para Maripi, Rocío y Blanca, como siempre.

"(...) habría que ir remontando la Historia hasta llegar al límite imperceptible, casi penumbroso, en que el Romanticismo, que trata de alborear, se desprende del Clasicismo, postrado y decadente. ¿Qué es Meléndez Valdés sino el precursor más glorioso del Romanticismo? ¿Quién no ve sino un romántico, un prerromántico, en José Cadalso, autor de esas Noches lúgubres, en que se realiza la más estrafalaria y fantástica hazaña romántica? ¿Y qué es sino un poema romántico -como hemos hecho notar otra vez- la epístola en que Jovellanos describe una estada suya en el Paular?"

AZORIN, Clásicos y modernos (1913)[1]

"¿Cuáles son los orígenes del Romanticismo en España? Se ha hablado siempre, al tocar este tema, de las influencias extranjeras; cualquiera diría que el Romanticismo es cosa que ha nacido entre nosotros únicamente por sugestión extraña. Se aquilatan las influencias de Francia y de Inglaterra y de Alemania; pero ¿y la propia corriente española? ¿Y el ambiente que se iba formando, poco a poco, desde antes del siglo XIX?

(...)"

"(...) repetimos que José Cadalso es el primero de los románticos españoles, primero en el siglo XVIII, antes de la revolución romántica (...) Cadalso, Meléndez, Jovellanos: románticos, descabellados románticos, desapoderados románticos; románticos antes, mucho antes, del estreno de Hernani en París. ¿Cómo no se tienen en cuenta todos estos antecedentes cuando se estudia el Romanticismo en España?"

AZORIN, Rivas y Larra (1916).[2]

PREFACIO:

Éste no quiere ser un libro de erudición, como mi Ideología y literatura en Alberto Lista (Sevilla, Alfar, en prensa), del que puede considerarse un apéndice más lúdico.

En la parte más extensa de los estudios que aquí se contienen se intenta un recorrido por el complejo mundo del drama histórico español desde 1765 -en que probablemente se escribió la Raquel- a 1825 -en que se redactó el Roger de Flor de Lista.- De este modo, el análisis del drama histórico considerado habitualmente prerromántico, acotado por las fechas indicadas, quiso ser un acompañamiento teórico al estudio más concreto de Roger de Flor, con objeto de presentar la Historia de la Literatura, en el drama histórico, como un contínuo en el que se fijan muchos de los elementos de lo que constituirá luego el drama histórico romántico propiamente dicho. Incluso se aventura la existencia de muchos factores de proximidad al romanticismo en este género teatral, como ya en su tiempo quisiera Azorín, cuyo argumento retomó Sebold.

Así estudiamos una especie de zona de nadie, que se consideraba en una especie de limbo en el interregno entre neoclasicismo y romanticismo, hecho especialmente válido para la literatura española escrita entre los primeros años del siglo XIX y lo que se consideraba la primera eclosión romántica en el teatro de 1834 ó 1835.

Por sus peculiares características de vitalidad -como todo el teatro de la época, muy ligado a su público- y de raigambre en un pasado mítico y legendario poblado de héroes históricos, un pequeño microcosmos de figuras reiteradas en interpretaciones diferentes -que constituye un mundo idealizado y ensoñado-, el estudio del drama histórico español desde sus orígenes en el XVIII, viene a esclarecer -desde nuestro punto de vista- de un modo fundamental la existencia de una pulsión romántica -prerromántica al principio si se quiere, según la diferenciación que se hará luego en este texto- desde época muy temprana.

De este modo puede concluirse la existencia de un protorromanticismo o romanticismo primero, lo que he denominado El alba romántica, en fechas coetáneas a las de la aparición de este movimiento en el resto de Europa.

La consecuencia es importante: España nunca fue diferente, y no llegó ni tarde ni mal a los movimientos ideológicos de la modernidad.

Para fundamentar este aserto era necesario un recorrido descriptivo por muchos dramas históricos, destacando sus pulsiones románticas. Estas pulsiones habían sido señaladas ya -sólo por citar dos clásicos- en los estudios de Navas Ruiz o de Ruiz Ramón.[3] Pero la afirmación del crítico era seguidamente contradicha por aseveraciones tajantes que establecían en 1834 ó 1835 la llegada del teatro propiamente romántico a España, dejando sin comprender otros muchos aspectos de autores como Quintana o Cienfuegos, o los primeros intentos de Rivas y Martínez de la Rosa que se situaban en ese limbo ignoto a que me he referido.

También nuestra afirmación de que la Guerra de la Independencia supone el estallido de la revolución liberal romántica, había sido mantenida tibiamente por muchos historiadores. Pero desde el punto de vista literario no hay muchos críticos que se atrevan a fundamentar la llegada de la poesía romántica a nuestro país -patente en "Al mar" (1802) de Quintana- en los años inmediatamente anteriores a esta guerra. Ni a indicar que la poesía patriótica de la citada guerra -llamada acertadamente revolución por los liberales de la época- constituye una poesía plenamente romántica, como veremos a propósito de la versión inédita de un poema de Juan Nicasio Gallego que traemos aquí en el apéndice.

¿Por qué he balizado en 1825 el hito final del estudio que propongo, pese a que es a partir de esa fecha cuando aparecen los mejores dramas históricos románticos? Porque por un lado sólo pretendo situar los antecedentes del Roger de Flor (1825) de Lista que he encontrado y transcrito. Y porque a partir de 1825 ya representa una dificultad mucho menor el reconocer rasgos románticos en la literatura española. Sobre si Roger es o no obra romántica, dejemos decidir al lector tras de lo que se dirá luego.

La gestación del romanticismo en España nos parece más un problema de espíritu que de reglas, una concepción del mundo que surge paulatina y progresivamente en cadena de engarces hasta el estallido del Don Alvaro más tarde. De este modo espero abrir con mi sugerencia un mundo más amplio de interpretaciones, como se verá en seguida.

Sigo por tanto el concepto azoriniano de evolución del neoclasicismo al romanticismo, según cité en mis dos libros anteriores dedicados al tema, y que completan a éste: mi Los liberales románticos españoles ante la descolonización de América (18088-1834) (Madrid, Fundación Mapfre América, 1992) y mi Ideología y literatura en Alberto Lista. Habremos de remitir constantemente a estos dos libros porque los tres se interpenetran y complementan, el

relativo a Lista con un mayor bagaje documental.

Destaquemos que no hemos pretendido en este libro que el lector tiene en sus manos la construcción de un edificio de erudición, como en el trabajo citado sobre Lista, sino hilar una serie de conclusiones que se deducen de la lectura atenta -que esconde amplias lecturas de y sobre la época- del momento que estudiamos.

En fin, después de indagar ampliamente en los orígenes del romanticismo en nuestro teatro, a partir del análisis del drama histórico, pasamos a recoger diversos textos inéditos de Alberto Lista que hemos ido encontrando -algunos de ellos son ya relativamente inéditos al haber aparecido previamente en otras revistas, pero que ahora se recopilan y ordenan aquí, con comentarios iniciales que en su momento no se hicieron.-

También se incluyen inéditos de Manuel José Quintana, que se refieren a una época menos estudiada de su biografía, y que aportan pruebas fehacientes para poder atribuirle la autoría de unos epítomes históricos que no se sabían suyos. Inéditos de Juan Nicasio Gallego, con un estudio preliminar acerca de las referencias románticas que ya aparecen en los textos patrióticos de la Guerra de la Independencia.

Aunque algunos de estos textos inéditos habían aparecido previamente -en el caso de Lista y Quintana- en diversas publicaciones y revistas especializadas, ahora les añado -sobre todo en lo que al Roger se refiere- una buena cantidad de nuevas notas con comentarios e interpretaciones, respecto a la versión primitiva, que hace que el texto crítico mío sea rigurosamente inédito. En cuanto a los textos decimonónicos de los autores mencionados los recojo aquí para mayor comodidad del estudioso de la época, para la que creo tienen indudable interés, como veremos.

A raíz de todos estos textos se esclarecen las diferencias y concomitancias del romanticismo español -del primer romanticismo español- con el europeo, siguiendo un planteamiento contenidista que asocia literatura e ideología en el sentido que explicamos en las páginas iniciales de nuestro estudio sobre Lista.

En fin, todo ello constituye el complejo entramado de lo que hemos denominado El alba del romanticismo español. E intenta aportar una visión más comprehensiva y abarcadora de lo habitual al enfrentarnos a temas como el drama histórico desde el último cuarto del XVIII al primero del XIX, que necesitan una clarificación definitiva y consecuente, que se inserte -como

queremos sea nuestro caso- en toda una consideración general acerca de la génesis, características y evolución del romanticismo español.

A través del rastreo del espíritu romántico en obras que aún no pertenecen al movimiento, iremos entrando en un mundo que transcurre, sin solución de continuidad, desde la noche neoclásica y prerromántica a la luz del romanticismo incipiente, antes de que el sol llegue a su cénit. Asistiremos por tanto a El alba del romanticismo español en estas páginas que siguen.

PRIMERA PARTE: LA GESTACION DEL ROMANTICISMO EN EL DRAMA HISTORICO ESPAÑOL (1765-1825).

1. LA RAQUEL DE GARCIA DE LA HUERTA COMO PRECEDENTE.

Trataremos de señalar los precedentes, dentro de un estudio del drama histórico desde fines del XVIII hasta 1825, fecha en que se redacta el Roger de Flor, tragedia inédita e incompleta de Alberto Lista, que hemos publicado en el Homenaje a Don Antonio Vilanova sin comentario adicional alguno, que reservamos entonces para este momento. De este modo se podrá constatar la evolución de los temas y formas que convergen en la creación del drama histórico romántico, que no nace de la nada.[4]

Acudo ahora al testimonio de I. L. McClelland en su conocido trabajo, donde se define la Alta Tragedia:

> "(The High Tragedy) concentrated pathos on a grand scale, dealing with the calamities, and public repercusions of the calamities, of elevated persons, and normally, though not invariably, employing of conscious rethoric that aims at poetic sublimity: drama, for instance, of the Greek and the neo-classical traditions, Elizabethan tragedy, and some Golden Age drama."[5]

Para McClelland la Low Tragedy se ocupa de sucesos de seres ordinarios en términos convencionales, es "the more modern conception of tragedy".[6] McClelland pone de manifiesto la importancia de las traducciones, tanto inglesas como francesas, sobre la literatura española, de la época.[7]

Como características del drama histórico romántico español frente al ilustrado o neoclásico Johnson considera que:

> "Mucho de lo que intentó el neoclásico no iba a rendir frutos hasta mucho más tarde: en el teatro burgués postmoratiniano. Pero, es aquí en las comedias donde este teatro burgués moderno tiene sus raíces y es en las tragedias donde el romanticismo teatral nace aunque fuese como un hijo rebelde."[8]

El estudio introductorio de Johnson es de una gran eficacia didáctica para la comprensión del problema anejo a la Ilustración en España.

> "A diferencia de los científicos que en el aislamiento del laboratorio o de la biblioteca trabajaban a solas, los ilustrados estaban en las calles, en los salones y en las redacciones de los periódicos promoviendo la reforma de la realidad social criticando, siempre criticando, lo absurdo y lo falso mientras recomendaban un decsubrimiento como solución al vacío que su labor crítica iba dejando. La Ilustración en todas sus manifestaciones fue tanto el siglo de la crítica como lo era de la Razón."[9]

Los ilustrados son hombres pragmáticos que no se pierden en el mundo de las ideas abstractas, nos dice Johnson. "De hecho, la Ilustración convirtió los sentimientos y la imaginación en doncella de la Razón".[10] Interpreta la Raquel de modo muy distinto al que nosotros hemos propuesto: cuando lo sentimientos dominan en el individuo, como en Alfonso, el hombre se aparta de la virtud ético-cívica y es conducido a la desgracia.[11] El yo sólo tiene como opción la virtud, la obligación social. La Ilustración busca "un mundo lógico y virtuoso", con virtud laicista. El hombre víctima del vicio y las pasiones aboca al caso, como Enrique en El duque de Viseo.[12]

Nosotros proponemos otra interpretación, menos moralista, de estas obras. Quizás puede suponerse que el desenlace trágico en la Raquel y El duque de Viseo no sea producto de la falta de contención de las pasiones, sino reflejo del destino fatal que pesa sobre el hombre romántico. En todo caso son dos interpretaciones distintas sobre un mismo hecho dramático, sobre un mismo tema teatral, que ejemplifica ya en sí la existencia de dos elementos de juicio que pueden coexistir entre sí, cuando no constituir fases de una evolución: de la consideración moralista contra las pasiones, en la ilustración, se pasa a una reflexión nihilista acerca de la fatalidad del destino humano. En el primer caso persiste una consideración ética -si bien de ética laicista- acerca de la culpabilidad del hombre, que en el segundo caso ha desaparecido. Para el romántico el hombre no es culpable por poseer una pasión desatada; pero el mismo destino trágico de la vida le conduce, abrazado libremente a esa pasión desaforada, a un desenlace fatal. Creo es

interesante señalar la evolución de un pensamiento a otro, porque aquí radica un ejemplo importante de la transformación de elementos teatrales ilustrados en románticos.

La diferencia creo es la siguiente: el ilustrado imagina un mundo en orden y equilibrio; el romántico considera que los sentimientos y las pasiones desatadas merecen la pena, en cuanto factor de liberación personal, aunque conduzcan a la Nada, de la que de todos modos el hombre no puede verse ajeno tarde o temprano. En el primer caso la razón y la virtud son elementos coercitivos -lo vimos hasta la saciedad en nuestro libro sobre Lista-; en el segundo los sentimientos en libertad avalan la existencia del hombre, su capacidad para desarrollar una personalidad propia, una individualidad subjetiva y de gran capacidad de sugestión, con la que el público empatizaba. El neoclásico busca el orden estatuído; el romántico la subversión de todo lo que se oponga a la profunda inquietud existencial de su yo desatado y libérrimo.

En ambos casos existen pasiones en el drama. En ambos también un desenlace fatal. Pero en el primero este desenlace se sugiere como castigo moral ante la infracción. En el segundo se exalta esta misma infracción como fundamento de la libertad del hombre. Aquí radica la importante diferencia entre la tragedia neoclásica y el drama romántico. Al lector de estas páginas, y de las obras que comentamos, cabe la decisión de situar en uno u otro extremo de la cuerda a cada una de las piezas que nos referimos. Pero siempre, insisto, me parece importante destacar que de uno a otro cabo de la cuerda existe una evolución, no una simple oposición, como Azorín -y luego Sebold- vieron claro.

En todo caso quiero señalar que hay elementos comunes en la temática neoclásica y en la romántica, si bien interpretados de modo diferente, desde dos cosmovisiones de pensamiento e idelogía diferentes: apolínea la neoclásica, dionisíaca la romántica. Las mismas referencias al mundo greco-latino parten de ópticas de interpretación bien distinta respecto a los mismos asuntos.

Johnson, en su estudio preliminar citado, útil para una primera aproximación, indica por ejemplo el tema del tirano en Lucrecia (1763) de Nicolás Fernández de Moratín, al igual que en Don Sancho García (1771) de Cadalso. Almanzor es el tirano en esta última obra. Pero, añadimos nosotros, ¿acaso la lucha contra el tirano, y por ende contra el poder absolutistas del rey, no es la clave política del drama romántico? La diferencia, me parece, reside en el dulce et utile: el neoclásico siempre defiende la virtud -entendida a la manera clásica- y por tanto el

orden equilibrado; el romántico lo subierte con su pasión.

Me parece imposible que se pueda entender el movimiento romántico desvinculando ideología y literatura. El romanticismo es ante todo una actitud vital, asociada a ideas políticas revolucionarias que tienen su expresión en el pensamiento liberal, bien exaltado, bien moderado. España fue por ello un país romántico por excelencia, desde la Guerra de la Independencia, y desde la lucha de los emigrados contra Fernando VII -que contaminó a importantes escritores y prohombres ingleses-. Recordemos el magnífico libro de Lloréns, que es una pasionante novela en su primera parte.[13] Pero la literatura y el arte son una consecuencia natural que se deduce, biológicamente, de la actitud romántica. Creo que es esta actitud lo que nos atañe determinar y analizar, a través de sus manifestaciones literarias.

Por cierto que en el libro de Lloréns se indica que:

> "Hasta el 1824 la historia del romanticismo en España se había reducido casi exclusivamente a la polémica entre el alemán Böhl de Faber y Mora, iniciada en Cádiz en 1814 y reanudada de 1818 a 1820, y a un par de artículos del italiano Monteggia y López Soler en El Europeo de Barcelona, cuya corta vida de octubre de 1823 a abril del año siguiente interrumpió la reacción absolutista, sin que la revista tuviera la menor repercusión en las letras catalanas. El 1824 presenta nuevas y más importantes aportaciones, en primer término los escritos de Blanco en las Variedades, sin que pueda prescindirse de sus artículos en inglés y los de Mora por cuanto se refieren a temas españoles con un sentido opuesto al clasicista.
>
> Pero todo esto no pasaba de ser literatura crítica; con el No me olvides de 1825 tenemos por primera vez, aunque en escasa proporción, prosa y verso románticos debidos originalmente a pluma española."[14]

Pero Lloréns creo olvida, como tantos otros críticos de su época, que el romanticismo en España se fue haciendo paso a paso, evolucionando desde textos aparentemente ilustrados, como la Raquel, que hemos señalado y analizado.

Notemos por otra parte que 1825 es también la fecha en que se redactó el Roger de Flor

de Lista.

De todos modos nuestro esfuerzo debe ir dirigido a determinar los elementos románticos -del primer romanticismo- en el teatro español de fines del XVIII y principios del XIX, cuyo estudio está muy descuidado.

Insisto en que un factor fundamental para definir el neoclasicismo de una obra es su ejemplaridad, su intención de ensalzar la virtud, si bien una virtud cívica -que en algunos autores, como Lista, se hace coincidir con la cristiana-.

Pues bien, en todas las obras que estamos estudiando, si bien aparece este elemento de exaltación de la virtud, la ejemplaridad, el utile horaciano, existen otros elementos románticos y pasionales, profundamente afectivos. Todo ello nos habla de que existe, en el teatro de la época que analizamos, una evolución paulatina desde posturas neoclásicas a otras románticas, con una mixtura de elementos muy particular. De este modo, si bien Johnson descubre en la Raquel factores neoclásicos -la exaltación de la virtud aludida antes es lo más representativo-, también podemos fijar nuestra atención hacia factores pasionales y románticos, que estamos destacando en nuestro estudio.

Dice Johnson:

> "La tragedia, pues, en el XVIII es la obra teatral que dramatiza el hundimiento de un personaje poderoso gracias a su propia incapacidad de frenar las pasiones, sometiéndose a la voluntad refortalecida por la virtud que la Razón le debía haber llevado a amar."[15]

Pues bien, yo completaría así este argumento: existen factores de semejanza en la tragedia neoclásica y el drama romántico, en un proceso de evolución que cristaliza en obras que poseen una evidente mixtura de elementos. Pues bien: si el autor inclina la balanza hacia una consideración del importante tema de la virtud estamos ante una obra neoclásica; si hacia la pasión liberada, ante una obra romántica. De todos modos existe una gran interconexión temática, aunque existe un talante peculiar y distintivo siempre. Hay factores neoclásicos en obras románticas y otros románticos en obras neoclásicas. Pero la base para una caracterización diferenciada la hemos apuntado aquí.

Así considera Johnson las tragedias que estamos estudiando:

"Este personaje siempre decide su propio destino. Como doña Ava y Almanzor en la tragedia de Cadalso e Idomeneo en la obra de Cienfuegos, el antagonista se enfrenta con dos actitudes posibles ante las circunstancias. Una le identificará como hombre virtuoso y la otra la clasificará como criatura vil. Así el destino en estas tragedias neoclásicas hay que entenderlo como la solución lógica a una situación de máxima tensión que el yo entendido provoca. Si el destino parece trágico nunca es por razones oscuras nacidas en un universo hostil o indiferente al hombre como en el teatro romántico o calderoniano sino como consecuencia de los actos del propio castigado. La sociedad, deseosa de su propia prosperidad, orden y reforma, acabará eliminando, justificadamente siempre, al que perturba su paz y quien violenta las virtudes sobre las cuales sus costumbres y leyes están fundadas (...)"[16]

Y más tarde indica:

"En su fondo la obra neoclásica advierte al hombre que no es autónomo. Las leyes y tradiciones éticas que gobiernan la sociedad son absolutas y frente a ellas el ser humano ilustrado siempre debe sacrificar lo personal cuando ello lo precipitará hacia un enfrentamiento con la comunidad de la cual forma parte sea la que sea su posición en la misma."[17]

En este punto podemos añadir por nuestra parte que ante esta situación se explica la rebeldía individualista del héroe romántico. Lo que hay que determinar es el momento de aparición de esta rebeldía individualista y subjetivista, plenamente apasionada, porque quizás se dé en obras que la crítica ha juzgado apresuradamente de totalmente neoclásicas, cuando en ellas podemos, al menos, percibir rasgos románticos.

Por ejemplo, Johnson establece que:

"Al leer estas obras, las tragedias tanto como las comedias, el lector notará que la subordinación del inferior de clase a su superior, la conformidad en su posición por parte del individuo y la obligatoriedad del código de valores operante en la comunidad coercen a los protagonistas."[18]

Sin embargo creo que en la Raquel por ejemplo, ya aparecen muchos elementos críticos respecto a esta situación de equilibrio social, como hemos visto. Así mismo en otras obras posteriores que estamos estudiando.

De todos modos, Johnson caracteriza con profundidad y exactitud la situación ideológica de la que deriva el teatro neoclásico, frente al romántico posterior, que se entiende como una liberación individualista frente a la Razón.

Johnson dibuja muy acertadamente el tema de la virtud como "motor de la reforma".[19] La virtud abstracta se convierte en base de una ética concreta y tangible, que produce la felicidad y bienestar humanos.

Y en otro punto Johnson indica, sobre el contenido del teatro neoclásico, y específicamente la tragedia, que busca enseñar e ilustrar, como quería Forner en Exequias de la lengua castellana:

"La tragedia neoclásica como Raquel o Idomeneo escenifica el vicio triunfante en el individuo. Pero, lleva en sí siempre la promesa del orden porque el ejemplo de escarmiento que acaban experimentando los demás personajes de la obra es tan terrorífico que nos inspira un odio rotundo al vicio que ha provocado la destrucción del individuo voluntarioso."[20]

Son éstas ideas de la Poética de Luzán, que pueden consultarse. Pero cabe preguntarse, respecto a la tragedia pretendidamente neoclásica, si todas ellas significan esta ejemplaridad lacerante, en el destino fatal, como castigo por la rebeldía, o si son ya en sí mismas una exaltación de dicha rebeldía que el romanticismo iba a mitificar. De hecho el Roger de Flor de Lista presenta una pasión amorosa a la que sigue un desenlace fatal, pero que no puede ser entendido en modo alguno como castigo. Tampoco creo que el desenlace trágico de obras como

la Raquel simbolicen el castigo por la culpa de amor pasional, sino simplemente la evidencia de que ese amor pasional aboca, por destino trágico y fatal, a la muerte, rasgo éste en que abundará todo el teatro romántico, como en Los amantes de Teruel.

Así, creo que frente a la consideración social que late tras el personaje neoclásico -que representa lo que la sociedad espera de él-, el héroe romántico simbolica la individualidad, la rebeldía de la subjetividad libre y solitaria -sobre la que se ceberá el destino fatal y trágico, pero no como castigo, sino como consecuencia coherente con la actitud adoptada de enfrentamiento a fuerzas más poderosas que el individuo, que hacen su actitud imposible y descomunal, donde el ideal va más allá de las posibilidades humanas-.

Johnson señala que en la tragedia neoclásica -que él considera neoclásica- como la de Cadalso o Quintana, los héroes carecen de profundidad psicológica, y su retrato obedece a los planteamientos ideológicos y pedagógicos que se quieren exponer con ellos.[21] E indica:

> "Los protagonistas de la tragedia neoclásica son casi siempre la encarnación del hombre ideal según la visión del mismo defendida por la Ilustración. Como los personajes menores que rodean al 'héroe', éste es un hombre de bien cuya existencia es exaltación de la virtud personal y pública."[22]

Podemos observar cómo Johnson reitera una y otra vez su tesis con distintas palabras. Considera que el yo es un peligro para el individudo y la sociedad, que acabará acarreando la desgracia.[23]

Luzán, según considera este crítico, entendió el teatro como un medio de educar a la plebe, y las reglas como un instrumento de conseguir la verosimilitud que el teatro barroco había abandonado por falta de normas.

Johnson pasa luego a caracterizar rápidamente las obras que antologa. Así la Raquel busca de modo antiabsolutista un monarca ilustrado, según señalara Andioc, autor al que sigue fielmente Johson en este punto. Estima que es "la mejor tragedia neoclásica española".[24] La considera plenamente neoclásica en cuanto a estructura y contenido. Como puede observarse nuestra lectura es muy diferente, si bien no podemos negar la evidencia de las fechas de redacción de la obra.

Por mi parte indicaré ahora que de antemano puede decirse, y está constatado en textos de la época, como los escritos periodísticos del propio Lista, que el conflicto entre pasión y deber, más concretamente entre amor pasional y deber social, es el fundamento de los dramas románticos más importantes. También la lucha contra el tirano, tema que heredan de la tragedia neoclásica, como veremos. Y el dibujo de la intimidad de los personajes, que aparecen como seres con interioridad importante.

Por otro lado, aunque este conflicto entre amor y deber puede rastrearse en el teatro áureo, con su inabarcable gama de motivos, es en la obra Raquel de García de la Huerta, estrenada en Madrid el 14 de diciembre de 1778, antes en Orán en 1772, y probablemente escrita en 1765 según se supone,[25] en la que me parece puede detectarse, desde un punto de vista moderno, esta consideración de fundamento temático e ideológico.

Simplemente como precedente obligado hay que aludir a esta obra, que fue enjuiciada muy elogiosamente por Martínez de la Rosa en su Apéndice sobre la tragedia española, posterior a 1824. Allí menciona a la Raquel como joya notable por la grandiosidad del tema, la nobleza del estilo y la verdad de los caracteres. Ello viene a corroborar la importante influencia que tuvo esta tragedia sobre el drama romántico, si fiamos del fino gusto crítico de Martínez de la Rosa.

Frente a José Caso, que considera la Raquel como la "tragedia característica del Rococó literario",[26] nos permitimos manifestar un concepto bien distinto.

Notemos que la Raquel ha sido negativamente calificada por un crítico del prestigio de Ruiz Ramón.[27]

Hay todavía mucho que escribir sobre la espléndida tragedia de García de la Huerta, cosa voy a dejar para mejor ocasión, ya que aquí sólo quiero referirme a ella como precedente de la obra de Lista.

Por una parte esta obra se escribe en un acto con tres jornadas, frente a los cinco actos de las obras neoclásicas.[28] Ello ya nos habla de un apartamiento de las convenciones clásicas.

Quiero precisar que hay muchos puntos de la interpretación que nos hizo René Andioc en su edición en Castalia,[29] y que merecen una revisión, siquiera a vuelo pluma. Por ejemplo, Andioc fundamenta su visión de esta tragedia en el hecho de que es un trasunto en clave del motín de Esquilache, identificando el pensamiento político de García de la Huerta con el de los nobles que asesinan a Raquel. Pero bien sea sinceramente, o por hacerse perdonar el exilio a

Orán motivado por su disidencia política al perecer, García de la Huerta escribe en la introducción:

"DE CARLOS, del Cristiano Atlante, ilustre
dechado de Monarcas, cuyos píos
paternales afectos serán pasmo
al prolijo proceso de los siglos;"[30]

En toda obra de carácter ideológico, dentro del mapa de coordenadas que subyace al texto se puede distinguir un polo positivo y otro negativo, en cuanto a valoración por parte del autor. Andioc cree que son los nobles los protagonistas de esta obra, y Raquel la villana que recibe su castigo, con lo que el pensamiento de García de la Huerta sería reaccionario y tradicionalista.

Pues bien, en la introducción -y en el título de la obra-puede verse que Raquel es la auténtica protagonista y heroína de la obra, cuando se dice:

"Escuchad de Raquel la desventura
copiada mal en los afectos míos,
si bien lleno de obsequio y rendimiento
y de un constante empeño de serviros."[31]

Creo puede defenderse que en la Raquel, drama histórico de intenso sentimiento del amor pasional a la manera romántica, como el que veremos en la obra de Lista, también histórica, hay un delicado matiz que no percibe Andioc, mediante el que se cambia de punto de vista por parte del espectador y del narrador de la historia. Primero se refleja el punto de vista de los nobles, que consideran a Raquel, con xenofobia racista "del intruso poder la tiranía",[32] y "lamento la desdicha / de este Reino infeliz, presa y despojo / de una infame mujer prostituída;/ del Rey el ciego encanto, las prisiones / con que esta torpe Hebrea le esclaviza;/ la soberbia, el orgullo, el despotismo,/ con que triunfa del Reino cada día."[33]

Raquel es capaz de burlarse de la aristocracia castellana, cuando espeta a García: "Tus

razones / bien la aspereza bárbara acreditan / de tu rústica cuna, y tu crianza."[34] También desafía a la masa: "Espera, vulgo bárbaro, atrevido."[35]

Pues bien, la parte inicial, en la que Raquel aparece como la villana, culmina con la petición que hace García al rey Alfonso.[36] Allí se presenta el clamor popular en contra de la amante judía del rey. A partir de ese momento comienzan los soliloquios dramáticos, por ejemplo el de Alfonso, que se debate entre su amor -que le incita a castigar a los nobles- y su actividad política -que le sugiere plegarse al clamor general-.[37] Se debate entre seguir enamorado y morir a manos de los nobles, o abandonar su amor, decidiendo lo primero.[38]

Raquel indica al rey que sofoque la rebelión.[39] Estamos todavía ante una consideración de la judía como la villana de la tragedia, una consideración externa que nos remite al punto de vista de la sublevación popular y de los nobles, lo que avalaría la tesis de Andioc, la teoría de reflejo del motín de Esquilache.

Pero de repente, de manera sutil, llena de matices dramáticos, Raquel expresa su amor al rey, revela la injusticia de que se la condene por este amor.[40] Se refiere en tonos de pasión romántica al "volcán amante".[41]

La Jornada segunda continúa en el camino avanzado antes, planteando la situación interior de Raquel, sus dudas y congojas, su drama personal debatiéndose entre el amor y la obligación social, aspecto éste que ya señaló Lista como fundamental en la tragedia romántica. Pero Lista se refería en sus artículos también a que el teatro romántico, frente al anterior, ahondaba en la problemática del hombre interior, sus pasiones y sus afectos. No otra cosa se hace desde el final de la Jornada primera, que marca un paso progresivo, dramáticamente muy bien presentado hasta la Jornada segunda, en la que comenzamos a comprender el mundo interior de Raquel, que es el de una mujer enamorada pasionadamente, y no el de una ambiciosa barragana, como parecía según la perspectiva de los nobles.

Precisamente creo que este paso desde el exterior al interior de los personajes, es el que Andioc no ve. Así, Raquel, que ocupaba el polo negativo al principio, la malada de la obra, se convierte en polo positivo, con su drama interior aireado en monólogos de una gran fuerza dramática. Rubén,el consejero judío, es el auténtico ambicioso. Se ha desplazado el eje de la consideración ideológica de la obra desde uno a otro personaje. Raquel, de repente, adquiere como protagonista una nueva dimensión de profundidad dramática.

Rubén indica que debe aprenderse del castigo que se le avecina, a la manera de la ejemplaridad neoclásica que defendió Luzán.[42]

Alfonso se queja de que el rey está sujeto al parecer de los vasallos:[43] "¿Pues qué sirve el poder en los Monarcas,/ si siempre el Rey en sus acciones queda / sujeto a la censura del vasallo,/ que injusto las abona o las reprueba?". Es una afirmación que entiendo cercana a la de soberanía popular, muy importante. Incluso dice: "¡Oh fortuna envidiable del villano".[44]

El rey se debate trágicamente con su sentimiento amoroso: "Deja / que avivando el dolor y sentimiento,/ el fuego que en mi pecho se alimenta,/ en las aras de amor mi triste vida / ofrenda noble y holocausto sea."[45]

Se refiere explícitamente a la pasión que le ciega. Prefiere la muerte a dejar su amor.[46]

Y entonces llegamos, siguiendo el clímax progresivo, a otra escena fundamental, en la que Raquel se arrodilla a los pies de Alfonso y desnuda sus sentimientos, su mundo interior, demostrando que su único pecado es amar apasionadamente al rey, ser una simple mujer enamorada.[47] Sabe además que ese amor le va a costar la vida. Es por tanto un personaje profundamente romántico, en 1778.

Raquel se refiere a "las estrellas / el cielo así lo manda, y mi destino."[48] Es toda una afirmación de fatalismo romántico. Raquel y Alfonso debaten su amor como personajes de un drama del XIX.

Al principio de la Jornada tercera magistralmente se vuelve a una consideración externa, desde el punto de vista otra vez de los nobles. Sólo que ahora, después de los diálogos de Raquel y Alfonso, ya sabemos que son éstos el polo positivo de la historia, una historia de amor no comprendida por los nobles y los villanos que se rebelan y se convierten así, como verdugos, en el polo negativo. Los polos se han intercambiado desde el principio de la obra, y el espectador es juez decisivo ante esta evolución en la moralidad de los personajes, que confiere un enorme valor literario, como precedente además del teatro romántico, a la Raquel de García de la Huerta.

Y hacia el final de la Jornada tercera nos encontramos con el impresionante soliloquio de Raquel.[49] Allí, de acuerdo con la técnica de contraste y trasvase de polos constante en la obra, inicia su parlamento con pensamientos reaccionarios, más propios del siglo de oro: "Tomen ejemplo en mí los ambiciosos,/ y en mis temores el soberbio advierta / que quien se eleva sobre su fortuna,/ por su desdicha y por su mal se eleva."

Pero en seguida, a continuación, rebate ella misma -debatiéndose consigo- sus palabras anteriores:

"¿Más cómo así me agravio neciamente?
¿Mi valor, mi hermosura, las estrellas,
el cielo mismo, que dotó mi alma
de tan noble ambición, y la fomenta,
no confirman mi mérito? ¿Pues cómo
me puedo persuadir que exceso sea
de la suerte el supremo, el alto grado,
en que está colocada mi belleza?"

Es decir, su ambición es noble, el destino dotó a Raquel de belleza y no tiene por qué arrepentirse de ello. Y como colofón, una afirmación importantísima acerca de la igualdad social, cuya fuente se encuentra en la Revolución Francesa y no en la tradición a la que Andioc afilia a Raquel:

"El frívolo accidente del origen,
que tan injustamente diferencia
al noble del plebeyo, ¿no es un vano
pretexto, que la mísera caterva
de espíritus mezquinos valer hace
contra las almas grandes, que en las prendas
con que las ilustró pródigamente
el cielo las distingue y privilegia?
No hay calidad sino el merecimiento:
la virtud solamente es la nobelaza."[50]

No cabe mejor afirmación de democracia popular, y más claramente expresada ya a finales del XVIII. Por doquiera que abordamos el tema del XVIII y XIX españoles concluímos

lo que también veremos en la tragedia de Lista: España no fue nunca diferente al resto de las naciones europeas, y a ella no llegaron con retraso los movimientos de la modernidad. Sus avatares históricos son en todo semejantes al resto de los países. La afirmación podría hacerse extensiva al siglo de oro, pero no entraré en este tema, que se aparta de nuestro objetivo.

En todo caso, Raquel muere invocando la igualdad del linaje humano, el frívolo accidente del origen, no hay calidad sino el merecimiento, la virtud solamente es la nobleza. Frente a la visión aristocrática de la vida, la democrática, el canto al hombre hecho a sí mismo. Raquel no tiene de qué avergonzarse, ni siquiera de que el destino la haya hecho bella.

Es Rubén, el político y desamorado, el que muere por su ambición, como confiesa para explicitar el sentido moral que perseguían los neoclásicos en la tragedia.[51]

En cambio Raquel se queja de que el destino la hizo enamorarse apasionadamente y ello la hace inocente:

"Si el cielo, si la fuerza de los astros
le inclinan a mi amor, ¿en su influencia
debo culpada ser? ¿Puede el ser humano
albedrío mandar en las estrellas?"[52]

Toda una afirmación de destino romántico a propósito del amor. Raquel indica al final que antes que dejar de amar a Alfonso prefiere mil veces la muerte.[53] Y cuando la hieren explicita: "Mas no es tu diestra,/ Hebreo vil, la que da la herida:/ amor me da la muerte."[54] Y luego, a punto de morir exclama: "Sí; yo muero; tu amor es mi delito; la plebe, quien le juzga y le condena."[55]

De este modo, aunque García en las últimas palabras de la tragedia quiera presentar la muerte de Raquel como castigo por su soberbia, el espectador sabe que Raquel ha sido víctima inocente de su amor apasionado.

¿No es acaso esta obra un precedente claro del drama romántico?

En 1772 la Raquel de García de la Huerta posee creo un fuego pasional de una gran belleza. Sus versos son de un gran dinamismo y eficacia. Es una obra sorprendente. Pero este fuego forma parte de un proceso ideológico que conducirá, creo, al romanticismo. Aquí

preocupa el problema de Estado, la moralidad del rey. Luego, en el romanticismo, se cantará la libertad del amor frente a toda ley social. En ambos casos existe un proceso crítico a los valores de la época. Neoclasicismo y romanticismo constituyen un proceso de liberación y crítica que es profundamente complejo. En la época neoclásica se pueden distinguir aspectos románticos, y en la romántica -lo veremos en Lista- neoclásicos.

Los nobles de la Raquel no comprenden el amor pasional del rey y le exigen ejemplaridad moral, a la manera barroca. La misma grandeza y pulso del verso de García de la Huerta posee, creo, una cierta estirpe calderoniana, si bien con una personalidad propia y diferente.

A la vez la Raquel significa un planteamiento crítico de la autoridad real a la luz de una autoridad moral superior, que aúna moralidad cristiana y moralidad pública. La fuente puede ser el siglo de oro, pero muy transformada por el pensamiento, muy original, de García de la Huerta.

En esta obra hay elementos nuevos, una nueva actitud crítica propia del XVIII. El rey se debe al pueblo, y éste puede juzgarle de acuerdo con una ley moral superior. A ello no se habría atrevido el teatro áureo español. Esta problemática me parece mucho más profunda que la planteada por Andioc, que equipara la xenofobia del motín de Esquilache y el tradicionalismo aristocrático. Pero diga lo que quiera Andioc, para quien la oposición reaccionaria al despotismo ilustrado define simplemente esta tragedia, aquí es la voz del pueblo la que establece, con el apoyo de la moral, un principio de poder y una inaudita exigencia a la realeza.[56] También hay referencias a la pasión del pueblo.

De este modo la aristocracia que se enfrenta a Raquel y al rey, lo hace en nombre del pueblo, con apoyo popular.[57] El Pueblo, con mayúscula, condena a Raquel.[58] Aunque uniendo a este sentimiento el antijudaico propio del siglo de oro español.[59] Pero quien condena al rey es el Pueblo.[60]

He indicado antes que existen en esta obra polimórfica y complejísima rasgos románticos, por ejemplo en la liberación pasional de los dos grandes protagonistas, Alfonso y Raquel. Pero también hay alusiones neoclásicas, cuando se sugiere que la razón triunfa sobre la debilidad pasional.[61] En todo caso lo que aquí nos interesa de la pieza, a efectos del razonamiento que fundamenta las hipótesis de nuestro estudio, es el proceso hacia el amor romántico, más liberal e individualista. De este modo se alude al "volcán amante".[62] Hay

lágrimas y sentimientos, sollozos, etc.[63] El sentimiento de Alfonso es romántico, el romanticismo estaba en el aire que se respiraba.[64]

El conflicto dramático de Raquel se establece entre el poder de sujección de ésta sobre el rey, a través del amor, y el poder del pueblo que se rebela. En medio de esta dialéctica, el poder preterido del rey, que el pueblo añora. En el monólogo de Alfono se indica[65] que el Rey está sujeto a la censura del vasallo, esto es, interpreto, que la autoridad real deriva de la aquiescencia del Pueblo. "Redimamos el pueblo miserable" dice García.[66] Se justifica así la rebelión popular.[67] La obra remite insistentemente a la "pasión" del pueblo.[68] Y al mismo tiempo al "ciego /amoroso delirio" de Alfonso,[69] justificándose así esta doble interpretación -de lo social a lo individual y viceversa, del neoclasicismo al romanticismo y vuelta-. El monólogo de Raquel es plenamente romántico.[70]

El problema del destino, que tanto torturaría a Rivas, aparece en la obra.[71] Tal vez aquí la raigambre sea áurea.

Raquel dice al final: "tu amor es mi delito;/ la plebe, quien le juzga y le condena".[72] El personaje ha evolucionado de poseer el poder a ser una víctima del amor.

El diálogo entre Raquel y Alfonso,[73] es completamente romántico, y sin embargo parece seguir formalmente las normas de Luzán. No existe la pretendida frialdad neoclásica. Sí en cambio una estructura de gradación de intensidad -primero el monólogo de Alfonso, luego el diálogo entre el rey y Raquel-. Romántica es también Raquel cuando afirma al final que no le importa morir por amor.[74]

Por otro lado cuando Raquel indica que la diferencia entre el noble y el plebeyo es un accidente,[75] manifiesta el sentido progresista de esta obra que se ha querido tradicionalista por la crítica. Si según Andioc la obra defiende la aristocracia tradicional esta frase creo desmonta completamente su hipótesis.

Raquel dice que "la virtud solamente es la nobleza".[76] Y esta frase la dice cuando adopta ya la verdad virtuosa, fuera del torbellino de poder que la conducirá a la muerte. Habla por tanto con verdad, transmite el mensaje del autor, con arrepentimiento hacia su conducta pasada de ejemplaridad negativa. El mensaje de la obra me parece igualitario, incluso en la distinción entre el buen judío -la víctima, Raquel- y el mal judío -Rubén-. Por el contrario al principio Raquel despreciaba a la plebe y a García por rústico -aunque es noble le recuerda su origen rústico

inmediato-.

Raquel es obra progresista y se adelanta a la época romántica, ostentando al mismo tiempo otras características propias de su época neoclásica. Conjuga el neoclasicismo moralista[77] -entendido de una manera mucho más laxa y compleja de lo que el resto de los escritores españoles de la época, con excepción quizás de Jovellanos y Meléndez-, y el pasionalismo romántico.

Hay que descubrir aún el valor auténtico de esta obra compleja y sugerente, porque la grandeza del siglo XVIII se encuentra en la ideología, que se refleja sobre todo en el ensayo y en el teatro, sin descartar el bello verso de Meléndez. Por cierto que hay multitud de exclamaciones a la manera romántica en el monólogo del rey lamentando su desdicha.[78] Es muy romántico este bello episodio.[79]

Puede por otro lado que como quiere Andioc haya tradicionalismo en la Raquel, pero si lo hay es a través de una rebelión popular. Conjunto por tanto de poderes a través de las pasiones que ejemplifican los protagonistas. Estas pasiones las analizamos aquí ahora a partir de su función social, y por tanto dentro del conflicto de poderes propio del teatro neoclásico.

Pero existe otra dimensión, creo que la más importante, en esta obra, que es la que hemos estudiado antes al dictado de los versos del texto: la del individualismo romántico que choca con un problema social, un asunto de Estado a partir de la tensión entre amor y poder. Si la Raquel posee un cierto mensaje moral, en el fracaso de la pasión de la protagonista, y ello le confiere un carácter neoclásico, al mismo tiempo estas pasiones se expresan con toda libertad, mostrando -y es el lado romántico de la obra- el fatalismo que persigue a toda relación pasional y total.

Son las dos riberas que lindan la obra. Pero a los efectos del desarrollo de las hipótesis que estoy manteniendo, me interesa más destacar la expresión individual de las pasiones, el sentido romántico de la pieza, excelente ejemplo multiforme y poliédrico de lo que debe ser un drama histórico, ya a finales del siglo XVIII.

2. LA TRAGEDIA HISTORICA DE FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL XIX. SITUACION DEL TEMA.

La hipótesis que voy a mantener en este trabajo es que en la obra dramática de Alberto Lista Roger de Flor aparece una nueva forma de teatro en donde los sentimientos inundan la acción. No es la tragedia sencilla y ordenada del neoclasicismo. Al igual que la Raquel que hemos hemos comentado antes, es una obra neoclásica de cuerpo y romántica de alma, como en seguida demostraremos.

Esta época que vamos a abordar está todavía muy necesitada de estudio. Recientemente el profesor Emilio Palacios ha publicado un trabajo de interés sobre la tragedia neoclásica.[80]

Señala Palacios que además de la recuperación de clásicos en versiones francesas:

> "También se escribieron tragedias originales. La impureza estructural de algunas de ellas impide diferenciarlas con precisión de los dramas trágicos o comedias heroicas con fin desgraciado, escritas principalmente por los dramaturgos populares."[81]

Palacios cita La Etolia (1782) de Valladares -que el Memorial Literario censuró por su incumplimiento de las normas, al tratarse de tragedia en dos actos y con inverosimilitudes-; El Sigerico, primer rey de los godos (1790) de Manuel Fermín de Laviano, que tuvo muchas reposiciones; Orestes en Sciro (1790) de José Francisco Ortiz; Doña Inés de Castro (1797) de Juan María Rodríguez; Caro y Temisto (1793), Viriato, el mayor rival de Roma (1798), Séneca y Paulina (1801) y La familia indigente (1802) de Comella; Semíramis (1797) y La Elvira portuguesa (1804) de Zavala y Zamora.

Y añade:

> "Busca la tragedia, por medio de situaciones extremas, provocar en los espectadores

terror y compasión como purgativo del alma. Por eso, su objeto son 'casos desastrados, desgracias impensadas, acciones terribles y dolorosas'."[82]

Añade el citado autor que "La historia, maestra de la vida, proporciona la mayor parte de las fuentes." Y que "Como en la época anterior se prefieren los temas de historia hispánica medieval".[83]

Entre las obras de historia medieval señala: Munuza (1792) de Jovellanos; La Zoraida (estr. 1798) y La condesa de Castilla (escr. 1798, estr. 1803) de n. Alvarez Cienfuegos; Pelayo (1805) de Quintana; y Mudarra González de Alvarez de Noroña.

Y en la historia moderna, la defensa de la monarquía que representa Doña María Pacheco, mujer de D. Juan Padilla (1788) de Ignacio García Malo. Andioc ha señalado que este autor se encuentra en las antípodas de la postura antiabsolutista de Raquel de García de la Huerta o de la versión del mismo tema que hizo Martínez de la Rosa en La viuda de Padilla (1812), donde los comuneros se convierten en liberadores contra el tiranicidio.[84]

Los estudios que nosotros hemos realizado de esta época nos indican la existencia de una postura de crítica ante la ideología monárquica oficial, ya en los años anteriores a la Guerra de la Independencia. Baste con poner en relación las tragedias mencionadas de Cienfuegos, con la poesía patriótica de este mismo autor y de Quintana.

De este modo, el sentimiento liberal y antiabsolutista, que como una evolución progresista del pensamiento ilustrado, se había ido gestando en la España anterior a la Guerra de la Independencia, utiliza la coartada del levantamiento popular para convertir esta guerra de exaltación nacionalista también como una cruzada liberal, lo que queda sobradamente de manifiesto en mi libro sobre Lista.[85] Los liberales prolongan luego esta política, ideológicamente afianzada por figuras de la talla de Quintana, Flórez Estrada o Argüelles, hacia la Constitución de 1812, en los términos que hemos estudiado en nuestro libro sobre Los liberales románticos españoles ante la descolonización.[86]

En definitiva puede comprobarse que ni el liberalismo ni el romanticismo surgen en España de la nada. En lo que respecta al romanticismo, que es el tema que nos ocupa a propósito del drama histórico, podremos observar en seguida cómo puede fecharse en épocas muy tempranas, evolucionando progresivamente a partir de las obras literarias a que antes he aludido,

de Jovellanos, Cienfuegos y Quintana.

Sería interesante, aunque no lo vamos a hacer aquí por exceder de los límites de nuestro trabajo, poner en relación la poesía patriótica de Juan Nicasio Gallego, Quintana y Cienfuegos con las obras de teatro de la época.

Hay obras que corresponden al prerromanticismo truculento de Cadalso, como El duque de Viseo de Quintana, estrenada con grán éxito en 1801, y que es una adaptación libre, como se indica expresamente en la obra, de The Castle Specter de Matthew Lewis. El Pelayo de Quintana se estrenó en 1805, y toca el mismo tema de Hormesinda de Nicolás Fernández de Moratín y de Munuza de Jovellanos -escrita en 1769 y publicada en 1780, representada en 1792, convirtiéndose en alegato contra la tiranía como expresa el prólogo de 1821.[87]

La conclusión de Palacios es la siguiente:

> "En resumen, la tragedia neoclásica se ha desarrollado a lo largo de los años como expresión de una ideología, que se ha matizado al socaire de las situaciones políticas. Su aceptación popular ha variado según la presentación modélica de los héroes y el poder ha ejercitado la censura en defensa propia o ha favorecido su difusión cuando las ideas defendían su causa. La forma, que se inició en el más puro clasicismo y en la mesura de unos personajes que podían verse desbordados por los asuntos que soportaban, se ha modificado en Cienfiegos y Quintana con respeto de elementos fundamentales, pero rota la armonía con motivos y sucesos que preludian las truculencias, patetismo y sentimientos de la era romántica."[88]

Por mi parte iré bastante más lejos. Si en mi libro sobre la descolonización romántica procuré demostrar el carácter revolucionario de la Guerra de la Independencia, asociando liberalismo y romanticismo, considerándola como un hecho absolutamente romántico, creo puede afirmarse también que la obra de autores como Quintana siguen de cerca los albores de un primer romanticismo en España. Es falso que a nuestro país llegara tarde y mal el romanticismo. Recordemos la correspondencia de Quintana con Lord Holland, y de éste con Jovellanos, por ejemplo. Recordemos los textos de Azorín acerca del romanticismo español. Parte de la obra de Quintana y Juan Nicasio Gallego al menos, puede considerarse parte de este alba del

romanticismo en España, que fue interrumpida tras las Cortes por la reacción de 1814 y luego en 1823 de nuevo.

Fernando VII fue el artífice de que el romanticismo, si bien no llegó a descubrirse tardíamente, al menos se desarrollara de forma discontínua. Si la tradición liberal iniciada como pensamiento antiabsolutista en los años previos a la Guerra de la Independencia, se hubiera afirmado tras ésta, el romanticismo español hubiera dado espléndidos frutos mucho antes de los años 30. Fernando propugnó, por motivos ideológicos, la perduración artificial del neoclasicismo reaccionario, que representaron los afrancesados durante la ominosa década, como Alberto Lista por ejemplo. La literatura estaba pues, en estrecha relación con la ideología. Es imposible concebir la explosión vital romántica sin la explosión revolucionaria de los liberales.

De todos modos, por lo que respecta a nuestro tema, aunque no vamos a hacerlo aquí para no apartarnos de nuestro objetivo, creo habría que considera la influencia, en la formación del drama romántico, no sólo de las primera tragedias históricas de finales del XVIII y principios del XIX, sino también del drama sentimental: la obra de Luciano Francisco Comella, Gaspar Zavala y Zamora, Antionio Valladares de Sotomayor, Juan López Estremera. En 1800 se estrenó con gran éxito Misantropía y arrepentimiento de Kotzebue, que es el punto culminante de este género.

En fin, quiero insistir en que la literatura romántica no surge de la nada, y que hay que desviar a bastantes años antes el objetivo de nuestro telescopio histórico, si queremos encontrar las verdaderas raíces, al menos en lo que al teatro de la época se refiere.

Veamos otro texto más eclarecedor de Ruiz Ramón al que antes nos referíamos en el prefacio:

> "Muy pocas de nuestras tragedias 'originales' son absolutamente neoclásicas. Frente al neoclasicismo formal (monometría, observación de las unidades escénicas) encontramos siempre elementos estilísticos (epitetación), elementos tonales y de contenido (primacía del sentimiento sobre la razón, ausencia de fines moralizadores, importancia mayor de la belleza poética de los caracteres que de la belleza moral, tratamiento del hecho histórico, estilo sincopado de algunas

escenas, rapidez de diálogo, erizado de exclamaciones e interrogaciones puramente afectivas) que las avecinan al romanticismo, cuyas huellas, bien que débiles o asistemáticas, están ya presentes."[89]

Y añade luego que:[90]

"En un dramaturgo como María Rosa Gálvez, que publica siete de sus tragedias en 1804 podemos ya, al igual que en Quintana (El duque de Viseo o Pelayo), en Cienfuegos (Zoraida o La condesa de Castilla) e, incluso, en Jovellanos (en su Pelayo: escenografía, movimiento escénico, alusión reiterada a la fuerza del destino, acto III, escenas V y IX, visión de romántico sabor de la escena IV del acto V), percibir claramente los primeros síntomas de romanticismo. En su tragedia en un acto, Safo, econtramos versos como éstos, en donde la naturaleza en libertad aparece como Naturaleza-testigo de las angustias del alma (...)"

Sin embargo debe advertirse que los versos que recoge Ruiz Ramón constituyen un ejemplo del prerromanticismo de gusto por lo horrísono y pavoroso -a la manera de las Noches lúgubres-, más que de sabor romántico, siendo sin embargo la cuestión de diferencia entre prerromanticismo y romanticismo un espinoso tema que estamos tratando de dilucidar en estas páginas.

En todo caso debe advertise que Ruiz Ramón se ha referido al proceso de romantización de la tragedia española desde el siglo XVIII.[91] Pero más adelante se refiere por el contrario a la tardía aparición del drama romántico en España, frente al europeo, aspecto éste que intentamos rebatir en nuestro estudio.[92]

Es decir: Ruiz Ramón no lleva hasta sus últimas consecuencias, como hacemos nosotros, la idea acerca de la temprana aparición de rasgos románticos en la literatura española.

Ruiz Ramón indica también que:

"Si el romanticismo como actitud vital puede ya rastrearse en la sociedad española desde las Cortes de Cádiz, como ha señalado Julián Marías, su cristalización en un

estilo literario idóneo sólo se producirá con el regreso de los liberales emigrados, muerto ya Fernando VII."[93]

Puede verse cómo en teoría, desde el punto de vista histórico, nadie suele tener problemas en situar el romanticismo español en época temprana, pero retrasan luego -injustamente desde mi punto de vista- la aparición del fenómeno literario. Trataremos más adelante de este aspecto, a propósito del posible aspecto romántico de Roger de Flor de Lista.

De este modo podemos comprobar cómo la valentía inicial de autores como Ruiz Ramón, para adelantar los elementos románticos en su reflejo en la literatura española, se compensa -negativamente desde mi punto de vista- con un freno posterior, que viene a insistir en el tópico desgraciado de la tardía incorporación de España al movimiento romántico, sobre todo en teatro. Intentaremos desmontar estas hipótesis a lo largo de todo este trabajo.

Pero volvamos al mundo neoclásico para iniciar nuestro razonamiento.

René Andioc ha estudiado la tragedia neoclásica,[94] señalando que busca defender las eminentes cualidades morales y patrióticas de que carece la época de entonces. Considera que la tragedia neoclásica busca "el despliegue de energía, de patriotismo", un "patriotismo ejemplar".[95] Cuando se quiere presentar al pueblo en general la imagen de una nobleza "ideal", no se le presenta el batallador, pues éste en el teatro que analiza es rebelde a las miras gubernamentales.[96] Enlazan el pasado español con su tradición, como la Numancia destruida de López de Ayala, el Guzmán el Bueno de Moratín padre, el Pelayo de Jovellanos, que elogian la sangre goda. Jovellanos en su tragedia busca la regeneración patriótica de España.[97]

Otro tema sería el del castigo del tirano por el pueblo, recogido en muchas obras de la época.[98] Por ejemplo en Athaulpho de Montinao, publicado en 1753. La Virginia, del mismo. Ninguna de las dos se representó, porque al morir el tirano se amotinan los súbditos en la primera y en la segunda quedan airosos los asesinos, nos dice Andioc, y sería incompatible con la autoridad del gobierno.[99] Por este mismo motivo tampoco se representaría La muerte de César de Voltaire, en traducción de Urquijo, que era para Cadalso un simple regicidio.[100]

Andioc considera el Guzmán de Moratín (1777) "la versión militar -más que guerrera- del perfecto ciudadano tal como lo concebían los partidarios del poder centralizado".[101] Describe el triunfo del deber sobre la afectividad y el impulso natural. "El alcalde de Tarifa es un héroe

por haber sido capaz de ahogar la voz de la naturaleza en nombre de los intereses superiores de la patria".[102] Andioc señala la preferencia del patriotismo sobre las pasiones humanas.

Andioc pasa demasiado rápidamente revista a otras obras como Don Sancho García de Cadalso, de la que destaca la divinización del monarca, "destinada a fomentar la pasividad política".[103] Esta obra no produjo mucha impresión en el público, sin ser un fracaso rotundo.[104] En La condesa de Castilla de Cienfuegos se toca el tema de otro modo distinto, con el conflicto entre el amor y el belicismo, con exaltación de la pasión amorosa y crítica del déspota en ciernes.[105] Hay arrepentimiento final de Sancho García.

La antítesis de Doña María Pacheco de Ignacio García Malo es La viuda de Padilla de Martínez de la Rosa, escrita en el Cádiz sitiado de 1812, con una exhortación a la lucha contra el tirano. En el XVIII la política de los Austrias se tiene como en contra del interés nacional, y Quintana denuncia esta opresión. Quintana luchará contra ella también en el Pelayo representada en 1805.[106]

Frente a esta obra, los caracteres estereotipados de la comedia heroica de Josef Concha A España dieron blasón las Asturias y León y triunfos de Don Pelayo (1791).[107]

Andioc interpreta la teoría de Luzán al respecto de esta manera:

> "En suma, sea cuaquiera el género dramático, tragedia o comedia neoclásica, ambas tratan de infundir en el espectador la idea de una virtud que viene a reducirse al control de los propios impulsos de rebeldía."[108]

De aquí, prosigue, el interés por la figura de Inés de Castro en autores como Leandro Fernández de Moratín y otros. Y más tarde: "(...) en Luzán, la justificación moral de la tragedia es la moderación de las pasiones".

Insiste Andioc en que el anticlasicismo de García de la Huerta significa la fidelidad poética al siglo anterior y la fidelidad a un ideal político ya oficialmente combatido.[109] Ya he señalado por mi parte mi desacuerdo con esta interpretación.

En fin, ni que decir tiene, añadimos por nuestra parte, que Andioc es uno de los mejores conocedores de nuestro teatro dieciochesco, y que ha leído y rastreado por vez primera obras de difícil acceso hasta componer una imagen de dicho teatro que se caracteriza por su profundidad

e innovación. Creo sin embargo que quizás en el estudioso que cito existe un cierto prejuicio en contra de la actitud literaria de los españoles de la época, cuyo moralismo le choca. Sin embargo: por un lado dicho moralismo era más aparente que real, y existían, como no me canso de demostrar, actitudes totalmente modernas y progresistas que culminarían en el primer romanticismo de principios del XIX. Por otro lado, hay que entender la carga de la tradición, que pesaba con toda la fuerza -que era mucha- de su valor literario sobre el presente de la época.

No me parece que la vía para estudiar un período histórico sea funcionar con tesis previas por no decir prejuicios. Cada país posee las circunstancias ideológicas propias que le caracterizan, y muchas veces estas circinstancias han sido -como en el caso de la literatura que nos ocupa- voluntariamente oscurecidas o desdibujadas por lustros de crítica partidista. No podemos descartar de un plumazo toda la literatura de una época.

Desde este punto de vista me parece que existe una cierta actitud de menosprecio en Andioc hacia la época que enjuicia, poco justificable en alguien tan versado como en él y tan lleno de sabiduría.

Creo que Andioc pierde una oportunidad importante de estudiar la tragedia neoclásica en su libro, desde una perspectiva nueva y moderna -que entierre de una vez por todas los tópicos y tópicos acumulados acerca del carácter moralista y reaccionario de la literatura de la época-.

Supongo que las páginas que tiene el lector en sus manos significan un modesto intento de suplir esta carencia en lo referente a un aspecto concreto: el drama histórico desde finales del XVIII a 1825 en España.[110] Como pronto se tratará de demostrar el tema elegido no es arbitrario, sino que posee una importante red de connotaciones y referencias para comprender toda la ideología y la literatura de una época. El alba del romanticismo en España, que viene preludiada por un cortejo de luces y sombras a que estamos prestando atención, desde una perspectiva nueva.

2.1. Panorama bibliográfico.

Esta época requiere un estudio que aún no ha sido realizado, desde el punto de vista que propongo. En cambio recientemente se ha abordado la cuestión del teatro español durante la Guerra de la Independencia, tanto por Emmanuel Larraz como por Guillermo Carnero.[111]

Nicolás Fernández de Moratín es autor de un Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825), sumamente útil para conocer el teatro de la época.[112]

No vamos a estudiar todas las obras que aquí referimos, porque el resultado sería excesivamente voluminoso en extensión, aunque debe decirse que este trabajo está esperando a cualquier especialista en la época. Generalmente el tramo histórico que va desde finales del XVIII hasta 1834 constituye una tierra de nadie, un espacio en blanco que los críticos suelen llenar con tópicos difusos, sin comprender que se trata de un período propiamente romántico, el primer romanticismo español, lo que he llamado El alba primera del romanticismo español. Nosotros vamos a estudiarlo en lo relativo a teatro, centrándonos en el drama histórico, y más propiamente en algunos argumentos representativos: héroes propiamente románticos como Guzmán el Bueno, Don Pelayo etc.

He seleccionado de la relación de Moratín aquellas obras que interesaban para nuestro estudio sobre la tragedia histórica. Luego he buscado en el Palau la referencia bibliográfica,[113] y de todo ello deduciremos, entre otras cosas, que las obras que menciona Moratín hijo, se publicaron a finales del XVIII sobre todo.

Moratín menciona así de Tomás Genis, Adquirir para reinar, que no se encuentra en el Palau.

Menciona un Juan de Vera y Villarroel, que deduzco debe ser Juan de Vera Tassis y Villarroel, amigo de Calderón que publicó la Verdadera quinta parte de comedias del célebre

poeta español..., Madrid, 1682, a la que siguen la Sexta, Séptima, Octava y Novena, Madrid, 1682-91. Sabemos también que terminó El encanto es la hermosura y hechizo sin hechizo, conocida como La Segunda Celestina, que inició su amigo Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Vera hizo también una lista de uatos calderonianos al principio de la Primera parte de las comedias de éste, que a Valbuena no le merece mucho crédito.[114]

Moratín menciona como obra suya Felipe V en Italia, pero no la encuentro en el Palau, en donde aparecen Primavera numerosa... parte cuarenta y seis (de comedias...de los mejores ingenios...), 1679, que contiene entre otras: La corona en tres hermanos -que sí cita Moratín también-, trilogía compuesta de: Pedro, el Primero, Alfonso el Batallador y Ramiro el Monje.

No encuentro en Palau el anónimo El rey don Pedro en Lisboa.

Melchor Fernández de León sería para Moratín autor de Conquista de las Molucas, que se encuentra en el Palau. Allí figura este autor como seudónimo del P. Pedro de Fomperosa y Quintana, autor de Comedia famosa. Conquista de las Molucas, Valencia, Viuda de José de Orga, 1762.

Jerónimo Guedeja y Quiroga sería autor de Si toda la vida es sueño, en el sueño está la muerte, y el Asombro de Palermo, que no encuentro en Palau. No hay noticia de él en los manuales, aunque debe ser autor de fines del XVII.

Antonio de Zamora, nacido en Madrid entre 1760 y 1770, muerto en 1728. sería autor de La doncella de Orleáns, Cada uno es linaje aparte, y los Mazas de Aragón, El Blasón de los Guzmanes, y Defensa de Tarifa -que se encuentra en Palau dentro de Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se executaron, assi en el Coliseo del Sitio Real del Buen Retiro como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid, tomo I, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722; reimpeso en 1744-, Don Bruno de Calahorra, La mística monarquía -que Palau atribuye a Lorenzo de Zamora, cisterciense muerto en 1614, obra de entre 1598 y 1617-, Preso, muerto y vencedor, todos cumplen con su honor, y Defensa de Cremona, y El Primer Inquisidor, San Pedro Mártir.

Felice Rodríguez de Ledesma, autor de El monarca más prudente, que según Palau es Felipe y no Felice, publica en 1712, pero no aparece en dicho repertorio.

José de Cañizares, quien sabemos nació en 1676 y murió en 1750. Moratín cita de él: Carlos V sobre Túnez -en Palau, Barcelona, 1770; Valencia, 1770 y Madrid, 1793-; Las cuentas

del Gran Capitán -Palau: Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1763-; El Príncipe Don Carlos; El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo Narváez -Palau: Valencia, Vda de Joseph de Orga, 1762-; El Rey Enrique el Enfermo; La Banda de Castilla, y privado perseguido.

Como puede verse, las tragedias que no llevan indicación, no aparecen en Palau, en donde sí está en cambio: Comedias escogidas, seguidas de un examen crítico, Madrid, Ortega, 1828-33, 2 vols. Palau indica: "Brunet cita una edición colectiva de las comedias de Cañizares, impresa en Madrid, 1754, en 2 vols, 4º, pero nada se ha descrito en España".

De este modo puede comprobarse que el catálogo de Moratín posee un indudable valor también para recoger títulos de tragedias que se han perdido y no figuran en los repertorios.

Moratín cita luego a Manuel Lassala, Don Sancho Abarca. Viene en Palau como P. Manuel Lassala y San Germán, y esta obra en Valencia, Benito Monfort, 1765: Don Sancho Abarca. Tragedia que se ha de representar en el Acto Literario, que dedica al Excmo. Sr. Don Pedro Pablo Abarca Bolea... el Seminario de Nobles de San Ignacio... etc.

De Nicolás Fernández de Moratín nos interesan Hormesinda -en Palau como Madrid, Oficina de Pantaleón Aznar, 1770- y Guzmán el Bueno -Madrid, Antonio de Sancha, 1777-.

De José Cadahalso -Cadalso-, Don Sancho García -en Palau: Don Sancho García, conde de Castilla; tragedia española, Madrid, 1775; id., Madrid, 1784; íd. 1785; íd. 1792-[115]

De Gaspar Melchor de Jovellanos, Munuza. En Palau: Obras..., Barcelona, Imprenta Francisco Oliva, 1839-40, 8 vols.; y Munuza. Tragedia, Barcelona, Oficina de Juan Francisco Piferrer Impresor de S.M., (178.)(sic)-.

De Francisco Mariano Nifo, Dios protege la inocencia, Elvira reina de Navarra. Se cita en Palau: Colección de los mejores papeles poéticos y composiciones dramáticas de Don Franciso Mariano Nipho: ofrécela al público Don Manuel Nipho..., Madrid, Cano, 1805, 2 vols, y que contiene La Casta Amante de Teruel. Doña Isabel de Segura; hay otra edición, suelta, en Madrid, Josef Urrutia, 1791. Pero no figura la obra que cita Moratín.

De Enrique Ramos, El Guzmán. Publica, según Palau, otras obras en 1776, pero destacaré Guzmán. Tragedia en tres actos, Barcelona, 1780; Pelayo. Tragedia en tres actos, Barcelona, 1780.

De Juan Manuel Martínez,[116] Gustavo Asdolfo, rey de Suecia. En Palau: Gustavo Adolfo, Rey de Suecia. Comedia, Barcelona, Pablo Nadal, 1789; y Comedia nueva titulada la

Conquista de Sevilla por Don Fernando III, Sevilla, 1799.

De Manuel Fermín de Laviano: La afrenta del Cid vengada; El godo rey Leovigildo, y vencido vencedor; La defensa de Sevilla por valor de los godos; Los Pardos de Aragón; Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo; Sigerico, primer rey de los godos -cfr. luego-; La española comandante; La toma de Sepúlveda por el conde Fernán González; La Restauración de Madrid. En Palau sólo figura Tragedia intitulada "El Sigerico", Madrid, 1790. Podemos constatar de este modo cómo se han ido perdiendo muchas obras. El catálogo de Moratín sigue siendo de primordial importancia para comprender el teatro de esta época, por su valor no sólo bibliográfico sino también intrahistórico, en el que entraremos luego.

De Tomás de Iriarte figura en el catálogo de Moratín Guzmán. De este autor en Palau: Colección de obras en verso y prosa, Madrid, Imprenta Real, 1805, 8 vols, en vol. VII se encuentra la obra citada. También hay edición suelta: Guzmán el Bueno, escena trágica unipersonal, con música en sus intervalos, Cádiz, Manuel Ximénez Carreño, 1790; 3ª ed. Madrid, Benito Cano, 1791; íd. en Sevilla, Aragón y Cía, 1816; íd. Valencia, 1818.

Puede observarse cómo Guzmán el Bueno, con el trágico conflicto que represneta entre deber a la patria y amor paternal, que ya preludia el conflicto romántico entre deber y amor pasional, resuelto de modo distinto -en favor de la liberación de los sentimientos, que conduce a un desenlace fatal- en el romanticismo, es un héroe de la tragedia histórica de tinte sentimental de la época prerromántica, mientras que Pelayo, con el conflicto amoroso de Hormesinda, ya constituye un eslabón importante hacia el romanticismo.

No encuentro en Palau la obra anónima citada por Moratín, Don Rodrigo de Vivar.

De Pedro Pérez de Guzmán, duque de Medinasidonia, Hernán Cortés. No figura en Palau.

De Lorenzo de Villarroel, marqués de Palacios: Ana Bolena -en Palau: Madrid, Pantaleón Aznar, 1778; ídem 2ª ed., Madrid, H. Santos Alonso, 1781-; no está en Palau El duque de Alburquerque; pero sí El conde de Garci Sánchez -El Conde Don García de Castilla. Tragedia por don... Ruiz de Alarcón y Guzmán, Rodríguez de Ledesma etc., Madrid, Pantaleón Aznar, 1778; otra ed. barcelona, Gibert y Tutó, sin año; otra, Barcelona, Pablo Nadal, 177. (sic) por 1797)-; tampoco se encuentra Hernán Cortés. este autor figura en Palau por Lorenzo María de Villarroel y Velázquez.

No se encuentra en Palau Lorenzo Daniel y Alonso Antonio Cuadrado, La toma de San Felipe por las armas españolas.

Fermín del Rey, Hernán Cortés en tabasco -en Palau: Hernán Cortes en Tabasco. Orán, Madrid, 1790; y Defensa de Barcelona por la más fuerte Amazona. Tres jornadas en verso, Barcelona, 1790, que no cita Moratín-.

De José Villaverde Fernández,[117] El Bastardo de Suecia -en Palau: Comedia nueva intitulada El Bastardo de Suecia, sin mujeres, en tres actos, Salamanca, Imprenta Santa Cruz por Francisco de Toxar, 1791-. También se encuentran en cambio en Palau otras tragedias históricas de este autor: Zorayda. reyna de Túnez. Drama en tres actos por..., Alcalá de Henares, Impr. Isidro López, 1793; y Alfonso Octavo en Alarcos, drama en tres actos por..., Salamanca, Impr. de Santa Cruz por F. de Toxar, 1794.

No figura en Palau el anónimo El tirano de Lombardía.

En cambio sí he encontrado el anónimo Unión del reino de Aragón con el condado de Barcelona -en Palau se añade: ...comedia heroica en tres actos..., barcelona, Carlos Gibert y Tutó, 1779.

No figura en Palau N. Ramonell, La conquista de Mallorca.

De José Concha cita Moratín: A España dieron blasón las Asturias y León, triunfos de don Pelayo; La desgraciada hermosura doña Inés de Castro; La pérdida de España -la única que figura en Palau, ver luego-; La Restauración de España.

En Palau figuran de José Concha por el contrario: El joven Pedro Guzmán. Monólogo, Madrid, 1793; La diadema de tres hermanas. Primera parte del Cid, Barcelona (siglo XVIII); El Mustafá. Comedia heroica en verso, Barcelona, Piferrer; Comedia heroica. Premia el cielo con amor, de Cataluña el valor, y los elogios de Barcelona, Barcelona, Vda de Piferrer; ídem por Carlos Gibert y Tutó (hacia 1780); Perder el reino y poder por querer a una mujer. La pérdida de España. Pieza fácil de executar en casas particulares, (fines del siglo XVIII).

De Antonio Valladares y Sotomayor: El Católico Recaredo -en Palau Comedia nueva original el católico Recaredo. la representó la compañía de Manuel Martínez el día 25 de diciembre de 1785, Madrid, Impr. de A. López, sin año; también en Comedias de varios autores, vol. IV, Madrid ¿1790?; también en Barcelona, 1797-; El conde de Werwich -no está en Palau-; Adelaida, reina de Francia -ver luego-; Guzmán el Bueno, gobernador de Tarifa -no está-;

Defensa de la Coruña por la heroica María Pita -no está-; Eduardo III, Eduardo IV, Eduardo VIII -que no están en Palau-.

Pero en Palau están de este autor las siguientes tragedias históricas: Comedia nueva. El Emperador Alberto I y la Adelina: puesta en verso, exornada y arreglada a nuestro teatro por Don... Primera parte, Madrid, 1800; Comedia nueva en dos actos. La Adelina... Segunda parte, (sin lugar), J. Sánchez, 1801; Comedia sin fama. La gran victoria de España en los campos de Vitoria, Madrid, 1814; Comedia nueva de los Monteros de Espinosa, Barcelona, J. F. Piferrer, (sin año), que Palau indica ha sido identificada por Ada M. Coe.

De Bernardo María de Calzada, Motezuma. Se encuentra en Palau con el títutlo de Motezuma. Tragedia en tres jornadas, Madrid, 1784. También en Palau otra obra que Moratín no cita: La verdadera historia de doña Inés de Castro, Madrid, 1791, que ignoro si es obra teatral aunque lo supongo, y que nos revela que este personaje histórico es visto con prisma romántico ya a finales del XVIII.

Anónimo Matilde de Orleim. Lo he encontrado en Palau: Matilde de Orleim. Drama en cinco actos y en prosa, por D. A. M. E. (sic), Barcelona, Agustín Roca, (principios del siglo XIX).

De NIcasio Alvarez Cienfuegos, La Condesa de Castilla, que se encuentra en Palau: Teatro, Barcelona, Ant. Bergues, 1836; la Condesa de Castilla, Valencia, Ildefonso Mompié, 1815.

Puede observarse que se realizan ediciones de Cienfuegos, prerromántico, en época romántica, en la que tiene predicamento.

Hay muchos dramas históricos de Luciano Francisco Comella, que sabemos nació en 1751 y murió en 1812. Moratín cita en primer lugar Catalina II, emperatriz de Rusia, que se encuentra en Palau como Catalina II, Barcelona, 4º (nada más). Sigue luego el catálogo de Moratín: Catalina II en Cronstad, Federico, rey de Prusia -que Palau indica fue traducida libremente al portugués por A. J. P., Lisboa, 1794; y al italiano por Pietro Andolfati, Venecia, 1796- Federico II en el campo de Torgau; Federico II en Glatz; Luis XIV el Grande -Palau: ...Comedia heroica, Barcelona, Juan Fco. Piferrer y M. Quiroga (XVIII)-; Doña Inés de Castro, personaje que vemos reaparece insistentemente también, desde la obra barroca -que en Palau: ...escena trágico-lírica, Madrid, (hacia 1794); después: Barcelona, Pablo Nadal, 1799-; Doña

Berenguela; El sitio de Calés; Los Amantes de Teruel -en Palau: ...Escena trágica lírica, Madrid, Librería de Cerro-; El Hombre singular, o Isabel de Rusia; El Fénix de los criados, o María Teresa de Austria; Cristóbal Colón -en Palau: Madrid, hacia 1790; otra ed. Barcelona, hacia 1791-; Pedro el Grande, czar de Moscovia -en Palau: ... Drama, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1785-; Cristina de Suecia -en Palau: 4º, 32 p. (sin otra indicación)- Moratín añade aquím un etcétera. Las obras que no van seguidas de indicación, no se encuentran en Palau, pero sí están las que reúno a continuación y que éste no cita: El tirano de Ormuz. Función trágico-cómica que representa la Compañía de M. Martínez el 5 de agosto de 1793, Madrid, Librería de Cerro (1793); María Teresa de Austria en Londaw, Madrid, Quiroga; Los amores del Conde de Cominges. Drama (siglo XVIII); íd. Barcelona, hacia 1820; 2ª parte, Cominge perseguido, Barcelona, 1820.

De Vicente Rodríguez de Arellano menciona Moratín Jerusalén conquistada por Godofredo de Bullón y El sitio de Toro, y noble Martín Abarca. En Palau sólo se encuentra: Tragedia el Guzmán. Drama en tres actos, de fines del XVIII en 4º.

De Manuel José Quintana se menciona El Duque de Viseo, que en Palau aparece como ...Tragedia en tres actos por Don Manuel José Quintana, Madrid, B. García, 1801; íd. Barcelona, Piferrer, 4º. Palau menciona también: Pelayo. Tragedia, Madrid, 1790; otra edición en Madrid, García, 1805; ídem en Valencia, 1818; íd. en Valencia, 1822.

De Gaspar de Zavala y Zamora menciona Moratín: Aragón restaurado por el valor de sus hijos -Palau: Barcelona, Piferrer, s.a.; íd., ... Representada en 1700-; Carlos V sobre Durá -Palau: ...Comedia nueva en tres actos representada en 1790 (sin lugar ni año)-; El rey Eduardo III -Palau: Barcelona, Agustín Roca, sin año; otra edición de 1808-; La mayor piedad de Leopoldo el Grande -Palau: ...Comedia heroica en tres actos representada... el 13 de julio de 1789 (sin lugar ni año), 4º, 36 p.-; El Czar Iwán -en Palau no aparece-; Carlos XII, rey de Suecia, primera, segunda y tercera parte -Palau: Madrid, 1800, dos partes; y Comedia nueva. Triunfos de valor y ardid. Carlos XII Rey de Suecia, Madrid, Imprenta González, 1787; otra ed. Madrid, Quiroga, 1804-.

Pero hay otras obras de este autor que figuran en el Palau y no en el catálogo de Moratín: Comedia nueva. La destrucción de Sagunto. En tres actos. Representada por la Compañía de Francisco Ramos, Madrid, Imprenta de Ruiz, 1800; Federico segundo, rey de Prusia (nada más);

Los patriotas. Comedia en tres actos por... quien la dedica al Excmo. Sr. D. José de Palafox Rebolledo y Melci, Capitán general del Reino de Aragón..., Valencia, Libr. de A. González, 1808; ídem en la oficina del "Diario", reimpreso con licencias, 1809; ídem, Madrid, Ramón Ruiz, 1808; ídem, segunda parte, íd. íd. 1808; Comedia famosa la Doncella de Orleáns, Valencia, Vda. de Joseph de Orga, 1763; Por ser leal y noble dar puñal contra su sangre; la toma de Milán. Comedia en tres actos, representada por la compañía de Ribera, en este presente año de 1790, (Madrid), Librería del Castillo, 1790; otra impresión, Madrid, Manuel González, 1790; Comedia. El sitio de Pultov por Carlos XII, Madrid, Librería de Cerro, s.a.; La toma de Breslau. Comedia en un acto que ha de representarse en el Coliseo del Príncipe en la Cuaresma de este año. Su autor Don..., Madrid, Impr. de Sancha, 1801.

Moratín menciona dos anónimos que no encuentro en Palau, el primero de los cuales tendría interés para cotejar con la tragedia homónima de Espronceda: Blanca de Borbón y Ginebra de Escocia. También menciona de G. W. y M. -que no identifico ni encuentro- El conde de Korff en Thionville.

De Agustín García de Arrieta El conde de Olsback, que no encuentro en Palau.

Otros anónimos que no hallo en el Palau: Las mocedades de Enrique V; Una mañana de Enrique IV; El Rey Fernando en Bayona.

Tampoco encuentro en Palau las siguientes obras de José Rangel que menciona Moratín: Los Templarios; Felipe II; Motezuma.

De José María Carnerero,[118] El regreso del monarca -en Palau: ... Pieza cómica, Madrid, 1828-

De Francisco Altés y Gurena: El Conde de Narbona -en Palau: Tragedia por Selta Runega, Barcelona, J. F. Piferrer, 1827-; El Conde de Cominges -que no encuentro en Palau-; Gonzalo Bustos -en Palau: González Bustos de Lara. Tragedia, Barcelona, Tomás Gorchs (hacia 1827).

Este autor figura en Palau como Francisco Altés y Casals, y de él se encuentra allí también: Mudarra. Tragedia en verso, Barcelona, 1834; y Teatro, Barcelona, 1834. Puede verse sin embargo por las fechas que ya excede nuestro estudio.

Moratín cita a Luis de Mendoza con su Padilla, que no hallo en Palau.

Puede verse que hay muchas tragedias de esta época que tratan temas que luego

desarrollarán los románticos.

De Angel de Saavedra Ramírez de Baquedano, Lanuza -en Palau: Córdoba, 1822. Indica que según Valdenebro fue recogida por orden gubernamental. En nota de Aribau se completa con otras obras posteriores: El duque de Aquitania, Malek-Adel, La morisca de Alajuar -ésta última en Palau: ...Comedia, Madrid, Yenes, 1841 En fin podemos ver que Moratín recoge obras no de hasta 1825 sino de hasta 1822, lo que se demuestra por el Lanuza citado.

De Francisco Martínez de la Rosa sólo cita La viuda de Padilla -en Palau: ... Tragedia, Madrid, 1814.-

Puede verse que esta época cultiva, desde el prerromanticismo de finales del XVIII, una serie de temas míticos de la Historia de España: Padilla, Felipe II, Guzmán el Bueno, Pelayo, etc. Se constituye así una constelación de temas topificados que harán su irrupción luego en la época más madura del romanticismo, desde 1834. Pero hay que perseguir sus antecedentes en estos primeros momentos del romanticismo en España.

Palau cita otras obras de Martínez de la Rosa, de esta época: Morayma. Tragedia, Barcelona, 1830; Abén Humeya ou la révolte des maures sous Phillippe II. Drame historique (texto francé sy castellano), París, 1830; luego trad. París, Baudry, 1845; íd. París, Didot, 1849: la conjuración de Venecia. Año de 1310. Drama histórico, París, 1830; íd. París 1838; íd. Tolosas, Delsol, 1842; íd. Barcelona, Marrero, 1867, etc. Las Obras dramáticas en Madrid, Rivadeneyra, 1861, 3 vols.

Puede observarse cómo el término drama histórico no aparece en España hasta la obra de Martínez de la Rosa. Anteriormente existen tragedias y comedias históricas sin dicha denominación específica.

Nótese que en Palau aparece la Poética, Palma, Vilallonga, 1831; y Poética... con anotaciones, según las ediciones más correctas que de esta obra se han publicado hasta el día, Palma, Gelabert, 1843.

Moratín cita después de Martínez de la Rosa algunos textos anónimos que no están en Palau: El interior de la Inquisición, La palabra Constitución -que identificó Aribau antes ***CFR SUPRA***-; La entrada del héroe Riego en Sevilla; El día 7 y 8 de marzo de 1820; El día 7 de julio de 1822.

Finalmente de José Robreño menciona una serie de obras que no están en Palau: La

Regencia de la Seo de Urgel; La toma de Castelfollit; Entrada de las tropas nacionales en Balaguer; Huída de la regencia de Urgel y desgracia del padre Liborio; y El general Mina en Artesa de Segre. De Robreño sólo figura en Palau: Obras poéticas y dramáticas, Barcelona, J. A. Olivares, 1855, 2 volúmenes.

En fin, éstos son los dramas históricos desde finales del XVIII hasta 1825 que menciona Moratín y que he podido rastrear en Palau.

2.2. La tragedia histórica de Nicolás Fernández de Moratín.

Creo que hay que revalorizar la importancia de la obra de Nicolás Fernández de Moratín, cuya poesía amable contiene momentos de indudable inspiración y gracia.[119]

En lo que respecta a Hormesinda, tragedia que toca el tema que luego Munuza de Jovellanos y Pelayo de Quintana, a que nos referiremos, hay que destacar se estrena en 1770, bajo la protección del conde de Aranda. Guzmán el Bueno se publicó en 1777.

David T. Gies ha señalado que Hormesinda es el mayor logro de Moratín padre, y eligió un tema que habçia sido tratado en el decenio anterior en una epopeya de Alonso de Solís. Remito al análisis que hace este autor, acerca de la obra.[120]

Para McClelland la Hormesinda de 1770,

> "(...) with its native subject-matter wich seemed to the Spanish neo-classicists to establish a new dramatic conception -Hispano-classicism, perhaps soon, they thought, to rival Gallo-classicism- (...)"[121]

Considera McClelland que Moratín padre trató en esta obra, para ganarse al público, acerca de Don Pelayo, el héroe de los héroes, con un planteamiento inteligente.[122]

Por mi parte quiero indicar cómo con este prototipo de héroe se crea toda una saga de Pelayos, en la escena y en la poesía de fines del XVIII y hasta entrado el XIX, que une -en proceso evolutivo- el tema neoclásico con el tratamiento romántico del mismo, en solución de continuidad.

Veamos lo que opina MacClelland de Hormesinda: comparte la aversión a los temas griegos. Posee un entusiasmo más dramático que Montiano, pero también una oratoria vacía. Por ello, aunque superficialmente más atractiva que las de Montiano, las tragedias de Moratín padre son mentalmente menos vivas. Intenta captar la atención popular con la fe en un tema nacional:

"Hormesinda also looked back to a Spanish past, again not a past exemplified in the creative essentials of the best of the ingenios who could have supplied him with ideas, but in the inflammable atmosphere of nationalism in wich they wrote. From his excursion into a foreign past Moratín returned with a system of tragic re-organization and a collection of indigested opinions; from his excursions into native tradition he brought back what his epoch could best have dispensed with: the pundonor, chivalrous nationalism, and a preocupation with the sound of words. They are spoils mutually incompatible. His enthusiasm prevented him from reasoning; the precepts were a drag on his imagination. An analysis of his oratory will later make this clearer."[123]

De este modo los preceptos le parecen a MacClelland un estorbo para la imaginación. Indica luego que la obra fracasó, aunque Moratín hijo quiso hacer creer que fue más apreciada de lo que en realidad fue. Cruz la llamó "monstruosa". Se necesitó la protección del conde de Aranda para darla al teatro.[124] Don Nicolás se defiende alegando que la verosimilitud dramática no es la misma que la de la vida real.[125]

"Moratín was not interested in Elvira's practical qualities. What he wanted to do was to heighten the irony by insisting in the small mistake as the cause of great disaster. He did not know, because he was more poet than playwright, that mistaken appearences in High Tragedy need management more expert tha his. Elvira's business largely consists in repeating herself in fluttering exclamations or imperatives surviving from the Golden Age."[126]

Y más tarde:

"The reactions of Moratín's characters under emotional stress are always depressingly stereotyped. He had no sense of framatic detail. Normally even the heroine's stylistic tactics follow the trend of chivalresque rent too closely to admit

opportunities for ordinary reasoning."[127]

Para luego afirmar:

"It is sobering evidence of drama's limitations in the sixties and seventies that Hormesinda, ushered in on the crest of a reform by reason, could do little more than exclaim at the present, describe the past, and fill in the spaces between exclamation and description with unneeded adjectives."[128]

MacClelland se refiere a la decadente retórica del drama en la obra de Moratín: "It is an academic travesty of Calderón, no less than of Racine."[129]

Censura así los recursos dramáticos de la obra:

"And the ambition of the spanish Gallicists was unmistakably to create dramatic crises of great modern force by verosimilitudinously crossing logic with logic. Here precisely Moratín has failed. His attempts at rationalistic reasoning were not dramatically integrated. He could not break with Golden Age logic of emotion from wich the Golden Age spirit had departed."[130]

A MacClelland le parece la Raquel mucho más moderna y aceptable que Lucrecia, Hormesinda o Guzmán el Bueno. Y señala que el Guzmán el Bueno de Iriarte se publicó en 1791.

Por mi parte indicaré que Hormesinda es un alegato en contra de la invasión árabe de Munuza, que se atreve a casar por la fuerza con esta heroína, hermana de Pelayo.

En esta obra existen también los afectos, como no puede ser menos en una tragedia, pero se encuentran en función del efecto dramático y de la descripción externa de una historia. Los personajes no vuelcan su afectividad para que sea conocida del público, sino que exponen con distancia racionalista, amparados en el desarrollo del argumento que ellos mismos van diseñando, los posibles sentimientos que dan motivo al conflicto dramático. ¿Puede imaginarse más oficialista y fría declaración de amor que la de Munuza al comienzo del acto primero escena

segunda?:

" Adorada infanta,
¿te vas porque yo vengo?
¿Qué te espanta?
No me presento del acero armado
Feroz guerrero con semblante airado;
Sumiso busco tu real clemencia
Para lograr el fin apatecido,
Por que tanto anhelaron mis deseos,
De nuestros empezados himeneos."[131]

Y añade más adelante:

" Yo amoroso
No he podido hacer más que ser tu esposo,
Y tú me has despreciado; el gran Mahoma
Me es testigo fiel, que abandonada
Mi lealtad y fe, de estas regiones
Te quise hacer jurar reina y señora,
Poniendo afectuosísimo en tu mano
El cetro del califa soberano,
Cuando abatí a pesar de tu fortuna
A tus pies mi soberbia y media luna.
Estas son las injurias recibidas
Por mí, y en recompensa tú me premias
Con no correspondientes galardones."[132]

La obra se basa en la tiranía de Munuza, en la venganza de Pelayo, en el rencor que existe entre árabes y cristianos. No hay un diseño interior de las pasiones de los protagonistas.

Munuza podría haberse debatido entre una pasión ardorosa y su condición de guerrero. Pero en ese caso estaríamos ante un drama romántico. La tragedia neoclásica lo que busca es la moralidad ejemplar, la descripción épica de unos sucesos históricos modélicos. Por ello en la tragedia neoclásica es tan importante el argumento, mientras que en las primeras tragedias de Quintana prima la fuerza de los diálogos y la expresión de sentimientos.

> "(..) Así mismo, que las personas de la tragedia deben ser ilustres y grandes, como reyes, héroes etc., es conforme a la doctrina de Aristóteles y al común parecer de todos los intérpretes y autores de poética. Diciendo caídas, muertes, desgracias y peligros, vengo a comprehender todo género de constituciones de tragedias, así aquellas en que muere el principal personado, como aquellas en que solamente peligra o tan sólo es abatido de la felicidad a la miseria, y también las de éxito feliz; y así mismo insinúo el verdadero media de mover las pasiones de terror y de compasión, que es, según la mente de Aristóteles, no la narración, sino la misma constitución de la fábula, esto es, las desgracias y muertes de los principales personados. También es común opinión que en las tragedias no solamente se corrijan la compasión y el miedo, sino otras muchas pasiones. Para denotar esta corrección y moderación de pasiones me he servido de la voz pugar, que es un término muy común y usado de todos los que tratan este asunto. (...)"[133]

En el capítulo IX (XI), "De las pasiones trágicas" insiste:

> "Creo haber ya discurrido bastantemente de la fábula y de sus condiciones y requisitos, por lo que podremos ahora pasar adelante y explicar las pasiones propias de la tragedia y en qué forman se purguen los ánimos de tales pasiones y la utilidad que esto produzca. Es muy poco lo que dice Aristóteles acerca de esto, y sin duda se perdió en el transcurso del tiempo aquella parte de su Poética que trataba de las pasiones. Sólo dice, en la definición de la tragedia, que se han de purgar las pasiones no por medio de la narración, sino por medio de la compasión y del

> terror. En lo cual da a entender la diferencia que hay entre la epopeya y la tragedia. Aquélla, si mueve algunas pasiones, las mueve por vía de narración; éstas las excita con la imitación y representación viva de los casos lastimosos, los cuales, vistos, mueven sin duda alguna mucho más que oídos. (...)"[134]

Pide después Luzán, con Aristóteles y Horacio, que no se ejecuten las muertes con verismo sangriento,[135] y con barbarie, lo que creo explicaría también la rapidez de los desenlaces dramáticos cuando hay muertes en ellos, por ejemplo en las tragedias posteriores de Quintana, que estudiaremos.

Un detalle a anotar es que Hormesinda de Moratín padre posee métrica asonante, frente a la mayor libertad métrica posterior del romance heroico, endecasílabos asonantes, de Quintana.

El Roger de Lista se parece mucho a esta descripción de los sucesos externos e históricos. No hay pasionalismo desatado en él, ni sentimentalidad desbocada. Lista es siempre un neoclásico.

Hay también en el Roger un envaramiento en la disposición de las escenas, en la sucesión secuencial de las mismas, que es típicamente neoclásico. Lo que ocurre es que el neoclasicismo de Roger es diferente, más abierto, más permeabilizado a las grandes pasiones -que refleja con frialdad de notario- de los románticos. Recordemos que Lista abolió la necesidad de todas las reglas excepto la de interés, como ya estudié en mi libro.

Los sentimientos que se expresan en esta obra son los de exaltación del valor heroico de Pelayo, y por tanto la ejemplaridad neoclásica de la virtud.[136]

No hay análisis de la intimidad de los protagonistas. Tan sólo en sentimiento -externo, convencional, regido por las fuerzas sociales, aunque aquí tenga también una fundamentación moral en la virtud- del honor. Cuando a Pelayo se le hace creer en la infidelidad de su hermana Hormesinda, que se ha entregado supuestamente en brazos del moro invasor.

La clave es la "deshonra" y "mi honor", como dice Pelayo.[137] De ahí la "venganza" de éste.

Resulta curioso que Hormesinda, débil e irresoluta en el tercer acto, en la escena primera del cuarto, cuente con asombroso arrojo toda la verdad a Pelayo. Pero lo imprevisible es que el testimonio de Trasamundo que invoca ingenuamente Hormesinda en su favor, es negativo.

Pelayo que estaba a punto de creerla, muda de opinión.

Me parece interesante destacar que aunque esta tragedia no ahonda en la intimdad de los personajes, en el hombre interior a que se refería Lista como propio del drama romántico, se producen valiosos efectos de impacto sobre el público, sobre todo en las grandes tiradas de versos que los protagonistas lanzan con elevado estilo que demuestra su alta cuna.

Otro factor que aparece en la obra, también externo, es el del "engaño": Munuza quiere engañar a Pelayo para que crea deshonesta a su hermana Hormesinda, eje de la tragedia.

Un elemento más, a que ya he aludido es la "venganza": la de Pelayo que planea contra Munuza y Hormesinda, y la de Munuza contra Hormesinda.[138]

El lamento de Hormesinda por su triste suerte, en el acto quinta escena primera, posee ya elementos prerrománticos -que no románticos-:

"En fin ¡que ni mis ruegos, ni mi llanto,
Ni mi llanto tristísimo e inútil,
Ni mis tiernos suspiros arrancados
Con profundo dolor de mis entrañas.
Ni el tránsito fatal en que me veo
Cercada de congojas y de angustias,
Ni mi razón, ni mi inocencia al cielo
Pudo apiadarle! ¡Ay qué dolor terrible
Me oprime el corazón! ¿A quién los ojos,
Los tristes ojos de llorar cansados,
Tanto tiempo en los cielos enclavados
Sin fruto volveré? Por todas partes
La imagen espantosa de mi muerte
Miro en visión horrenda: en vano fuerte
Me intento hacer. Soy débil mujer flaca,
De innumerables penas combatida:
Mil enemigos mi inocente vida
Tiene sin culpa. ¡Ay bárbaro tormento!

¡Infeliz Hormesinda! ¡Ay desdichada!
¿A dónde voy? ¿Qué haré? Precipitada
En un abismo de ansia y desconsuelos
(¡Qué pena!) estoy: ¡valedme, santos cielos!"[139]

Puede observarse de este modo cómo el tránsito desde el neoclasicismo al romanticismo forma parte de un movimiento evolutivo. Como cualquier ser vivo, surge de la evolución, no de la ruptura.

Finalmente Pelayo conoce, de boca de Trasamundo, la verdad de lo sucedido y de la intriga de Munuza -muy parecida en cierto modo, nótese, a la de Filipo en Roger de Flor.-

El sentido de defensa de la monarquía en Moratín padre ("Que si una mujer fue la desventura / De España, otra será quizá la causa / De ser la más triunfante monarquía,/ Que a pesar de la tierra y mar profundo / Se iguale con los términos del mundo.")[140] es bien diferente del concepto que Quintana tenía de la monarquía absoluta española. Es el tránsito del neoclasicismo al liberalismo romántico, y en este sentido ideológico -patente también en las formas y contenidos literarios- sí existe una profunda diferencia.

Debe indicarse que la aparición de Pelayo salvador con su ejército, al final de la obra, es un aspecto que influirá notablemente en las tragedias de Quintana, como veremos.

Hay un rasgo truculento cuando se corta la cabeza de Munuza, al final de la obra, y se lleva en una pica, que hubiera indignado a Luzán, como ya vimos antes. Pero la tragedia acaba en desenlace feliz.

* * *

La tragedia Lucrecia de Nicolás Fernández de Moratín, compuesta en 1763, está ambientada en la Roma clásica. Se trata de una exaltación de la fidelidad conyugal hasta el suicidio, obra correcta pero carente de intensidad trágica.[141] No entraremos en ella por no versar sobre la Historia de España ni tener relación con la el drama histórico español.

Mayor interés tiene para nuestro objeto el estudio de Guzmán el Bueno, tragedia que se publicó en 1777, y según Andioc supone el triunfo del deber sobre la afectividad.

Guzmán el Bueno, para MacClelland:

"One way say that is less consistently rethorical than the other and that its author is more aware of the value of individual lines. Inspired obviously by Corneille, in particular, perhaps, by Horace and Le Cid, he tries now to comtess heroic sentiments into pithy maxims."[142]

A MacClelland le recuerda el Ataulfo de Montiano, obra patriótica: "had attempted to wrest neo-classical effects out of native subject-matter."[143]

Otro ejemplo de la mixtura de elementos neoclásicos y prerrománticos en Moratín -como en los más importantes autores de su época- nos lo da la el sueño premonitorio de Doña María, respecto de la prisión de su hijo Don Pedro.[144]

Si bien en esta obra no hay pasiones desatadas como las propias del drama de Quintana, sin embargo lo sentimientos -paternofiliales y amorosos, por parte de sus padres y de su prometida respectivamente- afloran desde las primeras escenas. Es una tragedia histórica plena de sentido cívico, de exaltación de los valores patrios. Pero en el conflicto entre amor y deber, se antepone -con criterio neoclásico- el último al primero. Notemos la diferencia con la Raquel y con las piezas de Quintana, que resuelven de modo romántico el problema dramático planteado.

De todos modos siguen siendo externos los sentimientos que aparecen en esta obra, si bien se ha ganado en afectividad y sentimentalidad respecto a las obras neoclásicas anteriores. Considero carácter externo en los sentimientos, cuando éstos son descritos en función de la conveniencia de la conducta humana respecto a la situación social, y cuando no se indaga en la interioridad anímica de los protagonistas, sus dudas, sus desvelos, sus inquietudes, sus tormentos producidos generalmente por el choque frontal entre una pasión sublime y romántica y la realidad cotidiana contra la que, como en los versos de Maiakovski, encallan y se rompen.

Esta tragedia refleja ante todo el sentimiento de valentía, los valores de deber y fidelidad a la patria, más que los sentimientos de la intimidad afectiva de los personajes.

En todo caso, sí puede decirse que estamos ante un nuevo paso, pero no el de gigante que representará la espléndida rebeldía de Quintana con sus fogosas concepciones. Es el paso de la crítica ilustrada a la revolución liberal romántica, lo que significa la obra de Quintana respecto

a las precedentes.

Con todo, Guzmán el Bueno es obra de valor literario indudable, de tensión drmática, de belleza en la dicción y en los versos, también en las imágnes que evoca en el lector, con un sentido de grandeza épica y patriótica lleno de nobleza y elegancia.

De nuevo nos encontramos con una variante del tema del honor,[145] pero refrenando los excesos barrocos, conteniéndolos dentro de la forma neoclásica, y buscando la ejemplaridad neoclásica -deleitar y enseñar a un tiempo-.

Hay ya un inicio de tratamiento que preludia el romanticismo en el acto primero, escena quince -al final del primer acto- cuando Guzmán se muestra, por un breve momento, atormentado y dividido entre sus sentimientos de amor paternal y el deber a la patria. Guzmán se queja de que todos le han dejado solo con su decisión que parece inhumana:

"¿Qué es esto? ¡Ay Dios! ¡qué horror! Qué, ¿me abandonan
Todos como a una abominable fiera?
¡Qué funeral horror en mi semblante
Llevo por ser leal! ¡Oh patria! ¡Oh España!
¡Oh rey, cuánto me debes! ¿No es bastante
El dolor paternal? ¿Y tú, Jiménez,
Me abandonas también?"[146]

Pero se trata de un "lamento", como reconoce explíctamente Guzmán seguidamente, y de un lamento en el que ha mostrado, de modo inusual, la debilidad de sus sentimientos. En caso contrario nos encontraríamos ya ante una obra protoromántica.

De todos estos hechos podemos deducir que precisamente el tema de la tragedia histórica española es el núcleo fundamental en torno al cual se articula la evolución desde el neoclasicismo con tintes cada vez más prerrománticos, a lo que he llamado protoromanticismo, que en el caso de Quintana me parece que no es sino un romanticismo temprano pero lleno de brío y de vitalidad literaria e ideológica.

Es importante por consiguiente el estudio de esta faceta poco tratada del teatro español,

pues generalmente se considera como una especie de misteriosa zona muerta la que va desde la finalización del neoclasicismo -falsa finalización, porque ya demostré en mi libro sobre Lista que éste perdura hasta mediados del siglo diecinueve- hasta la muerte de Fernando VII con la eclosión del drama romántico. Pero esta eclosión no es un hecho milagroso como algunos críticos han querido ver, sino que constituye una prolongación de algo mucho más importante y vital que había ocurrido desde los años inmediatemente anteriores a la Guerra de la Independencia.

De este modo, la eclosión romántica desde 1834 la veo como un modo de retomar la Historia que se interrumpió durante la reacción fernandina de 1814, a partir del manifiesto de los Persas.

En todo caso, veamos la expresión de sntimientos en Guzmán, cuando declara a su hijo:

> "(...) Yo reviento
> Del tremendo dolor; mas, ¿qué de hacerme?
> Que aunque soy padre, soy leal vasallo."[147]

El carácter chirriante ("reviento") de los vocablos es de estirpe típicamente prerromántica -exagerados y chocantes.-

No podemos ver en estas palabras una afirmación de sentimentalismo romántico.

Aquí hay sólo la afirmación de amor de un padre hacia su hijo, y la expresión de su tormento interior ante la decisión suprema que debe tomar. Estamos ante una versión del teatro de honor barroco -con la contención de las reglas y la ejemplaridad neoclásica- pero con algunos elementos afectivos nuevos que presagian una época distinta. No es una obra romántica, pero ya apunta en cierto modo todo el tormentoso mundo de los sentimientos. Es el mundo de Kotzebue, que tanto influyó en España con su Misantropía y arrepentimiento.

Por otra parte los consejos de Guzmán a su hijo Don Pdero, inoportunos en la trágica situación en que se dan,[148] son totalmente neoclásicos, con la obsesión de este movimiento por la moralidad pública.

En todo caso debe estacarse que, como en Roger de Flor -y por ello la considero tragedia neoclásica- los sentimientos de los personajes se encuentran en función de los sucesos externos,

históricos, que protagonizan. En el drama romántico los sentimientos lo inundan con un poder inmeso y autónomo, y los hechos históricos quedan en segundo plano, ante la grandiosidad del problema interior humano que se desvela en la obra.

No nos encontramos ante el amor pasional romántico, que es para este movimiento literario eje de todo el cosmos afectivo. El amor es para el romántico el foco en torno al cual gira su vida, y la Amada -escrita con mayúscula- el eje del universo. de aquí el pasionalismo desatado y la conjunción entre sentimientos amorosos y panteístas, puesto que la naturaleza se convierte en fondo escenográfico en donde se expresan los sentimientos sublimes del héroe y la heroína.

Notemos el dolorido sentir de Blanca ante Don Pedro, cuando le suplica:

"Ten piedad de mí triste, dueño mío,
Y de mi desamparo y mi tristeza,
Duélate tanto mísero suspiro;
No te vayas, señor, que al dolor muero,
Por estos ojos de llorar cansados,
Por estas fieles lágrimas que vierto."[149]

Aquí sí está en germen el romanticismo. Pero en seguida se retoma en la obra la acción principal, y vuelve a primer plano el problema histórico-personal de Guzmán ante su hijo. Esto ha sido un interludio, una debilidad lacrimosa del autor. Un momento de prerromanticismo, no propio de una obra romántica en la que el sentimiento de los dos enamorados hubiera ocupado la totalidad del espacio teatral.

Después de la escena amorosa, la incomprensión de Doña Blanca ante la misión heroica -patriótico- del protagonista segundo, Don Pedro. El primero, obviamente, es su padre que da título a la obra, no el conflicto amoroso entre Blanca y Pedro, que es simplemente un episodio breve y sentido.

Un recurso que aparece e tanto en Hormesinda como en Guzmán el Bueno: se hace creer a otro protagonista que ha sido engañado, que los sentimientos han sido mentidos; el público debía sufrir conociendo la verdad de los hechos; entonces, en otra escena posterior, se desvelaba la verdad al protagonista, y se tranquilizaba al público que observaba de nuevo cómo la acción

se encarrilaba correctamente. De este modo Pelayo cree por Munuza que Hormesinda se le entregó de corazón, y luego descubre no era cierto. Y Doña Blanca cree que Don Pedro ama a Fátima para luego comprender que su sacrificio no se debe a infidelidad amorosa sino a patriotismo heroico.

Los versos de Guzmán el Bueno están cargados tanto de sentido moral como de sabiduría humana -si bien el tema que recojo es de raigambre barroca-:

> "La ciega juventud precipitada
> Nos lleva a tanto error; ¡naturaleza
> Miserable la nuestra! Solamenta
> Conocemos el mundo, cuando empieza
> Ya a faltarnos la vida, aprendemos
> A vivir a la muerte, ya sin fruto
> A costa de los golpes más violentos
> De infortunios, desgracias y escarmientos."[150]

A pesar del carácter defensivo ante la juventud, hay un intenso sentir, que todo el mundo puede constatar en su carne, acerca de estas realidades.

Sí puede entenderse también como rasgo prerromántico -en la época del Werther no es de extrañar- el que se apunte brevemente: "Al campo moro huyó Blanca tu hija / A entregarse a la muerte por su amante."[151]

En la escena octava del tercer acto Blanca y Don Pedro compiten en ver cuál de los dos alcanzará la muerte por el otro, ante el moro. De este modo se concede atención a la trama amorosa secundaria, frente a la principal entre padre e hijo.

Supongo que el público seguiría con gran tensión el desenlace, acto tercero escena trece, cuando -entre las súplicas de su mujer para que ceda ante el moro- Guzmán promete matar a Fátima, la hija del moro, si éste mata a su hijo y su amada. Pero finalmente Guzmán suelta a Fátima, mientras que Aben-Jacob, admirado de tanta valentía -Doña María, la esposa de Guzmán, acaba convenciéndose, ante la arenga de su marido, que es más importante la conducta valerosa que los sentimientos privados; y Guzmán se lanza a combatir contra el musulmán, que

se aprestaba ya a liberar a su hijo- corta al final la cabeza de Don Pedro. Con este desenlace trágico y previsible -pero de tensión muy bien guiada- aparece el ejército de Don Juan Ramírez con refuerzos. Blanca salva su vida. Doña María llora amrgamente un planto final, consolada por su esposo. Los moros son vencidos, y Guzmán termina alabando a Dios ante la salvación de la plaza de Tarifa.

2.3. El "Munuza" de Jovellanos.

MacClelland considera que el Pelayo -o Munuza- de Jovellanos, escrito en 1769 cuando tenía 25 años, revisado en 1771 y 1772 y representado en 1792 como Munuza, se imprimió en 1792. Aunque el tema es el mismo que la Hormesinda de Moratín, no hay indicios de influencia alguna. Su retórica patriótica le parece más convincente que la de Moratín.[152]

Entre otras tragedias históricas, menciona MacClelland en esta época la Dosinda de Pedro Salcedo, impresa en Málaga en 1776, de la que hay manuscrito en la Biblioteca Nacional,[153] y el Conde de Garci-Sánchez de Castilla, de Lorenzo María de Villarroel, autor postcalderoniano, de edición no datada, pero en Barcelona.[154] También Ali-Bek de María Rosa Gálvez de Cabrera, de 1801.

José Caso ha publicado un interesante "Borrador del prólogo al 'Pelayo'" de Jovellanos, en donde éste afirma:[155]

> "Los grandes genios (sí, señor, los grandes genios, que también hay entre nosotros genios grandes) se desdeñan de ofrecer al público esta causa de tareas literarias; y a pesar de la dignidad del drama trágico, no hay uno que quiera pasar por autor de una tragedia. De cuando en cuando, suele algún gran genio reposar en esta especie de trabajo dulce y agradable, de otros trabajos más serios y penosos; pero los preciosos frutos de estos ocios se quedan sepultados en el olvido. Un amigo y otro amigo suelen después de grandes misterios merecer la confianza del autor y ver de paso su obra, hasta que al fin la indiscreción o la franqueza de este amigo, revela el sigilo y se hace más conocido el fruto y sudor del poeta, pero siempre andan estas obras a sombra de tejados, las más veces anónimas, y muchas corrompidas y viciadas por los copiantes. Entretanto se angustia el poeta, y teme

que, descubierto su nombre, pasará por autor de una tragedia."

Resulta un testimonio muy interesante éste de Jovellanos. Por lo visto el drama histórico no era apenas cultivado en la época, no estaba en moda. Ello puede explicar también quizás la actitud vergonzante de Lista, quien afirmaba en 1844 no haber escrito ninguna obra de teatro, cuando en 1825 había entregado el borrador del Roger de Flor a Cavanilles.

Jovellanos alude a un Guzmán no publicado de Enrique Ramos.

Y añade:

"¿En que consiste que nuestro poetas hayan abandonado el drama trágico, dedicándose únicamente al cómico por espacio de dos siglos? ¿Acaso porque este último era conforme al gusto de la nación? Pero la gravedad de la nación española no podía preferir un espectáculo jocoso a las representaciones serias, más estudiosas y conforme a su carácter."[156]

En medio del gusto por lo cómico que predominaba en el teatro, descubre Jovellanos un atractivo por el drama trágico en nuestros poetas:

"Si no me engaño, en medio de la misma corrupción se descubre alguna preferencia hacia el drama trágico, no sólo en que los mismos poetas, arrastrados de su genio, se esforzaron por dar a la comedia toda la majestad y grandeza que es propia del drama trágico, sino también porque introdujeron en la misma comedia infinitas acciones verdaderamente trágicas, ya por el éxito fatal a las personas inocentes o viciosas, que tenían el principal interés en la acción, y ya por el modo de conducir las mismas acciones, procurando, aunque por medios equivocados, inspirar la lástima o el temor, pintar como amable la virtud y como aborrecible el vicio, para purgar pro medio de estos sentimientos el corazón de los espectadores."[157]

Como puede verse, toda una afirmación de teoría neoclásica acerca de la ejemplaridad

de la tragedia, antes expuesta por Luzán y otros autores. Pero de estas frases se infiere también, como es sabido, que el desenlace fatal del drama romántico posterior, se encuentra ya en la tragedia precedente, como factor de moralidad.

Jovellanos recoge el testimonio de que en su época se oyen representar cn aplauso: El mayor monstruo -El mayor monstruo los celos y El garrote más bien dado o Alcalde de Zalamea de Calderón-; El Conde de Efeso -El Conde de Essex de Antonio Coello-; El garrote más bien dado -de Calderón, antes citada-; Los infantes de Lara -El bastardo Mudarra y Siete Infantes de Lara de Lope de Vega-; Doña Inés de Castro -Reinar después de morir, Doña Inés de Castro de Luis Véle zde Guevara-; La judía de Toledo -de Juan Bautista Diamante-; El sacrificio de Iphigenia -de José de Cañizares-.[158]

Jovellanos alude a otras obras dramáticas, mezclando las tragedias de tema clásico con las de tema histórico. Tiene un lugar en su texto la referencia a Lucrecia y Hormesinda de Moratín, el Don Sancho García de Cadalso, Virginia y Ataulfo de Montinao, La Athalía de Llaguno, El Británico de Iguren, La Hipermenestra y el Tancredo de dos anínimos, el Sexostris de Ramón de la Cruz.[159]

Jovellanos añade que circulan manuscritos de muchas tragedias de este tipo, que no se han representado, y que son apreciadas por los conocedores.

Insiste por ejemplo en el Guzmán de Enrique Ramos, a quien cita por iniciales sólo. Y considera que este tema ha sido tratado también por Cándido María Trigueros -citado por iniciales así mismo-, autor de El Guzmán, La Cyane o los Bachanales, la Fedra, el Viting y dos comedias con el títutlo de Juan de buena alma y El indiscreto -ésta última escrita por Nicolás Fernández de Moratín, según interpreta caso de las iniciales J.O.-

Caso añade en nota el Guzmán de Iriarte y el de antonio Valladares y Sotomayor.

Jovellanos alude a La Raquel de García de la Huerta -sin mencionar el nombre de éste-. A Egilona o Abdalaziz de L. M. -Caso indica que es de José de Vargas Ponce-, y otra sagrada titulada Judit de Dn. D. de A.

Menciona luego, entre las obras extranjeras: Delmira -Celmira de Du Belloy, según interpreta Caso, traducida por Olavide, a quien se deben también las traducciones de Mitrídates y Fedra-, Xerxes, el Mitrídates, la Lina o Los Iroqueses, la Fedra, el Bayaceto, el Gustavo, la Ifigenia, Hamleto, y además tragedias traducidas del francés de Sófocles, Séneca, Maffei y

Racine.

En nota el profesor Caso se refiere a Mitrídates y Fedra de Racine. El Bayaceto de Racine, y el Hamlet de Shakespeare -a través de la adaptación de Ducis- fueron traducidos por Don Ramón de la Cruz. El Gustavo cree es el Gustavo Wasa de Alexis Piron, traducido por Antonio Robles, de quien podría ser también la Ifigenia luego citada, o bien podría tratarse de la de Racine traducida por Cañizares.[160]

Caso señala que Jovellanos redactó la tragedia, que inicialmente tituló Pelayo, en 1769, y según él mismo dice en el prólogo, la corrigió entre 1771 y 1772. Se estrenó en Gijón en 1782, dirigiendo el propio autor a un grupo de aficionados.[161] Caso dilucida cuál de las dos versiones que nos ha llegado de la tragedia es la anterior, y concluye que la titulada Pelayo. Reproduce la edición de Madrid de 1792, corrigiendo a la vista de la edición de Cañedo.

En el prólogo del propio Jovellanos, se lee: "Dicen algunos que este Pelayo se parece mucho a la Hormesinda del Sr. Moratín. Yo digo que es muy posible, porque son hermanos."[162]

Confiesa Jovellanos que imitó, no a los poetas clásicos, sino a los franceses.[163] Pero al mismo tiempo indica:

> "La acción sobre que escribí mi tragedia es la muerte de Munuza, acción la más grande y distinguida que contiene nuestra historia, si no por su esencia, a lo menos por el íntimo enlace que tiene con los principios de la restauración de la patria. ¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes?"[164]

Posiblemente en esta última frase podamos fechar la consideración que da germen a todo el drama histórico español posterior.

Es muy interesante constatar que la idea de escribir sobre temas históricos patrios se encuentra en Horacio.[165] De este modo resulta que toda la tradición del drama histórico romántico surge como desarrollo de una idea clásica de Horacio. Y así podemos comprender una vez más la transición evolutiva que se da entre neoclasicismo y romanticismo.

Al frente de la tragedia se encuentran unas "Notas para aclarar algunos pasajes de esta obra",[166] de interés para contrastar la fuente histórica de cada pasaje y personaje, con la

invención literaria que sobre ellos erige Jovellanos, quien escribe lo siguiente:

> "Sería nimiedad ridícula querer examinar con todo el rigor de la crítica algunos hechos que se indican en esta tragedia. Quien escribe como poeta no está sujeto a las leyes de historiador. Este, ligado a la observancia de la verdad, debe despreciar las dicciones y las fábulas; pero en el poeta, que tiene la facultad de inventar, nada se debe desechar por fabuloso, pues cumple con dar a las mentiras las apariencias de la verdad."[167]

Munuza aparece, según el largo parágrafo inicial de Rogundo que habla con Suero -el prometido de Hormesinda, la hermana de Pelayo-, caracterizado como un tirano. El sentido del drama histórico creo suele ir ligado generalmente a la lucha contra el tirano, a la aspiración de libertades cívicas. Este es su auténtico sentido, aunque después se articulen acciones y entramados temáticos distintos.

El núcleo temático aquí viene dictado por la decisión tiránica de Munuza de desposar a la fuerza con Hormesinda. Lo mismo ocurre en la obra de Moratín.

La lectura de Munuza o Pelayo de Jovellanos, nos refuerza en la opinión que antes manifestábamos, y que tiene su apoyo en un artículo de Lista sobre el movimiento romántico: éste descubre al hombre interior, con su intimidad y sus pasiones. Frente a él, los versos ilustrados de Jovellanos resultan elegantes pero fríos. Notemos la frialdad, más bien diría distancia intelectual, de Munuza cuando confiesa en soliloquio, al final del acto primero, escena quinta:

> "En fin, bella Hormesinda, estos desvelos,
> esta ardiente inquietud en que me abraso,
> me abrirán un camino para el trono.
> Yo aspiro a ser tu esposo, mas mi mano
> no osaría enlazarse con la tuya
> sino ganase un cetro. ¡Ah! si al halago
> de regirle se ablandan tus desdenes

dichosa la inquietud que te consagro."[168]

¡Qué diferencia de esta expresión de amor tan ilustrada, tan racional, tan contenida, frente al apasionado verso -ya romántico- que estudiaremos en Quintana!

Debo destacar empero que lo antes dicho no redunda en menosprecio de la obra literaria de Jovellanos, que escribe siempre com elegante estilo.

También el momento del acto segundo escena primera en que Hormesinda confiesa a Ingunda sus desazones afectivas está informado de esta elegante distancia afectiva, que enmascara y al menos contiene la expresión de las pasiones. La liberación de los sentimientos -también de los políticos- se da con Quintana.

La herencia barroca -en cuerpo neoclásico- se nota en la preponderancia, junto al tema del amor, del núcleo temático acerca del honor: "si al amor hasta aquí seguisteis ciego,/ seguid ya del honor, que por mí os habla,/ la religiosa voz, y obedeciendo / a sus inspiraciones (...)", dice Hormesinda a Munuza, rechazándole.[169]

Notemos que el peso de la tradición literaria española, de tan grandísimo valor, se hará sentir no sólo en la época ilustrada -donde aparecen novedades muy representativas sobre todo en el campo de la comedia y del ensayo- sino también en la romántica. Al menos en el tema del honor, el núcleo temático persiste, si bien bajo formas más contenidas en la época neoclásica, siguiendo las reglas.

Pero tengo la impresión de que más que el tema del honor lo que Jovellanos refleja es el de la ética, el de su admirable ética personal, que plasma en los parlamentos de los personajes.

El tema de la libertad es presentado también en esta tragedia histórica. Ya he señalado que es elemento fundamental del género desde sus inicios: "(...) pero el moro / contentó su ambición con el terreno,/ sin pasar a oprimir nuestro albedrío." -dice Rogundo a Munuza censurándole que quiera casar por la fuerza con Hormesinda, a la que tiene confinada en su palacio.- Jovellanos es un excelente escritor en prosa, un admirable ensayista si este término puede aplicarse a su obra. También es un poeta con aciertos esporádicos de indudable belleza, baste con recordar el "Himno a la luna".[170]

También aparece el tema del "decoro" en la mujer, propio del teatro barroco.[171]

Munuza confiesa su pasión, pero con frialdad intelectual y lúcida carente de afectividad,

como hubiera querido Luzán:[172]

> "Anda, mujer ingrata, esos rigores
> no podrán mitigar el vivo incendio
> que mantiene en mi pecho tu hermosura."

Este es sin duda el rapto de la mente a que aludía Feijoo, y que dio bello título al libro sobre el XVIII de todos conocido.

Puede no obstante tener algo de razón Azorín cuando descubrió aspectos románticos en la obra de Jovellanos, si bien se refería a otros textos. La diferencia entre la obra de Jovellanos y su homónima de Moratín es que en la del autor asturiano se demora más la atención en los aspectos anímicos e intimistas de los personales, y la decisión forzada -respecto al amor y el matrimonio- de Hormesinda, son eje de toda la obra. Lo que ocurre es que, si bien se trata de problemas afectivos, se hace desde una óptica totalmente ilustrada, como corresponde a la época, con distancia elegante en la expresión de estos sentimientos que nunca llega al arrebato apasionado de los versos de Quintana.

De todas formas podemos observar cómo los modos literarios surgen unos por evolución de otros, incluso aquéllos en que parece existe una reacción de contraposición. La rebeldía de una generación joven frente a la anterior, no puede evitar el peso de la tradición sobre la obra nueva. Nada hay nuevo bajo el sol.

Hay rasgos de idealismo -que no llega a ser romántico, pero que es idealismo espiritualista al fin y alcabo- en esta obra, por ejemplo cuando Hormesinda confiesa a Munuza que está casada con Rogundo por amor, aunque el matrimonio oficial no se haya efectuado. De este modo intenta Hormesinda impedir la boda con violencia de sus sentimientos que pretende el moro.

Resulta curioso que en este texto dramático, y es invención de Jovellanos, Pelayo aparezca como aliado de Munuza, frente a la tragedia de Moratín.

Munuza le ofrece una alianza de sangre a Pelayo si le concede la mano de su hermana. Pelayo se niega desde una perspectiva de altura ética en la que se trasluce el sentimiento del propio Jovellanos ante tantos pactos y arreglos a los que hizo caso omiso durante su vida.[173] Al

final del acto cuarto Pelayo realiza una arenga patriótica en la que manifiesta su deseo de sublevarse contra el moro que ha roto los vínculos de unión entre los dos enamorados cristianos.

Notemos que el motor de toda la obra es el amor, si bien aparecen otros conceptos: honor, decoro etc. En este punto nos encontramos en el vértice de una línea que conducirá más tarde hacia el romanticismo. No podemos decir que Jovellanos sea su precursor -como por el contrario estimaba Azorín- pero sí que atisbó en la bruma del futuro incierto algunos elementos que desarrollarían autores pertenecientes a una generación distinta a la que él, por imperativo de la Historia, no podía anticiparse del todo.

Aquí el tema del amor incide en el del honor, el de los cristianos y su derecho a la libertad -incluso bajo la opresión política que sufren-. Munuza es el tirano frente al que se levanta el pueblo en momento patriótico. Si reparamos en este aspecto entenderemos un factor importante en el pensamiento que dio origen a la sublevación popular que fue la Guerra de la Independencia. El otro factor: el deseo de libertad política frente al monarca absoluto, el afán liberal. Pero este último no podía percibirlo Jovellanos desde su perspectiva ilustrada, ya que cabría el honor de abanderarlo a los autores románticos, desde Quintana.

De todas formas, en lo que respecta a la calidad literaria de la obra, me parece que es objetivo señalar el mayor acierto dramático de la Hormesinda de Moratín. Jovellanos no fue propiamente un autor teatral, a pesar de El delincuente honrado, sino un intelectual que se expresó con más lucidez en prosa, o en algunos poemas aislados. Los recursos dramáticos de que hace gala Moratín -con los titubeos de Hormesinda, que aquí es un personaje eclipsado y meramente funcional; la gallardía de Pelayo etc.- son muy superiores a la trama lineal y sin relieve de esta obra de Jovellanos, en la que sin embargo cabe destacar el acento en los temas de ética social y humana, tan acordes con su temperamento.

En la tragedia de Jovellanos, Munuza es un malvado tirano que cada vez es más alevoso y cruel, frente a la ética de los personajes cristianos, como Pelayo y Hormesinda, que no ceden ante la violencia. Pelayo, entre cadenas, en desenlace rápido, provoca la rebelión de los presos que yacían en el castillo de Munuza. El motín se extiende. En el último momento hay una lucha confusa cuerpo a cuerpo -confusa desde el punto de vista de la claridad dramática de la acción, pero estamos acostumbrado a los desenlaces traídos con alfileres en la tragedia histórica-.

Munuza muere. Y cuando se acerca Rogundo, Hormesinda le llama "¡Oh dulce y fiel

esposo!".[174] Se alude a que en el futuro esperan muchos combates a Pelayo, para liberar al país de la tiranía:

> "(...) vamos, aprovechando estos instantes,
> a buscar otro asilo más seguro,
> donde la libertad que aquí renace
> se afirme con acciones valerosas."[175]

Y Hormesinda da fin a la tragedia con estas palabras a continuación: "¡Oh feliz día! ¡oh, día memorable!".

2.4. "Don Sancho García" de Cadalso.

La tragedia neoclásica está suficientemente estudiada.[176] De Don Sancho García, de Cadalso, dice MacClelland que es superior a Hormensinda, aunque con algunos ecos pueriles del código de caballería del siglo de oro.[177] "His style in general is laudabily sobre and untrammelled", pero la rima consonante, añade, produce un efecto desastroso.[178]

Como puede verse MacClelland se basa demasiado estrechamente en la Raquel -cuya gran intensidad destaca-[179]y sobre todo en Hormesinda de Moratín padre, a la que ni siquiera concede valor literario. De este modo pierde la posibilidad de estudiar un panorama general del tema de la tragedia histórica neoclásica, de la que además parece no gustar.

Para el Don Sancho García de Cadalso[180] utilizo la edición de Jerry Johnson.[181]

Don Sancho García, conde de Castilla, se estrenó en enero de 1774 en el Teatro de la Cruz de Madrid, con María Ignacia Ibáñez, la amada pleiteada de Cadalso, en el papel de doña Ava. Fue un fracaso económico.

Para Johnson es obra fiel a todos los preceptos neoclásicos, pero de una cierta inverosimilitud, sobre todo en el personaje de doña Ava.[182] No es verosímil, psicológicamente, que una madre mate a su hijo por una pasión, según el autor que citamos. Almanzor se caracteriza en cambio bien como príncipe cínico y ambicioso, y su consejero Alek representa al hombre ilustrado. Don Sancho encarna todas las virtudes. Johnson reproduce la edición de Mateo Repullés de 1804.

Pasamos ahora al estudio de Don Sancho García de José Cadalso.[183] Se representó en el palacio del conde de Aranda y luego en el teatro de la Cruz en 1771. Se inspira en un antiguo cantar de gesta perdido, La condesa traidora y el conde Sancho García, que inspiró a su vez la comedia de Lope Los monteros de Espinosa. Cienfuegos toca el mismo tema en La condesa de Castilla.

Como señala Andioc, el "despotismo" del rey Almanzor es opuesto a la "ilustración" que templa el poder real. Frente a la monarquía ilustrada, la tiranía representada por Almanzor.[184]

Sin ser un fracaso profundo, indica el mencionado crítico francés que no produjo impresión en el público.[185] Moratín censuró el martilleo de los endecasílabos pareados de la obra.[186]

Si nos acercamos directamente a la tragedia, choca el planteamiento inicial que nos introduce de sopetón, in media res en el argumento. La lucha interior de Almanzor es definida por éste: "es un abismo / en que peleo yo conmigo mismo".[187] La condesa le insta a que le relate su cuita, declarándose esclava de su amor.

La pieza carece de efectos dramáticos, o éstos son ingenuos, como la escena en que Almanzor pide escribiendo en un papel el favor a la condesa. Por otro lado resulta un tanto infantil el planteamiento desde el principio del núcleo de la trama, incluyendo adjetivos de gusto prerromántico -"(¡oh funesto papel!)", "me cubro de rubor, horror y espanto (...)", etc.-

Este nudo dramático resulta inverosímil y hasta un tanto risible por falta de profundidad. Almanzor pide a la condesa que mate a su hijo Sancho García, para impedir que le dispute el trono. Desde el principio el espectador o el lector se encuentra de bruces con el dilema que abate a la condesa, dividida interiormente entre el amor a Almanzor y al su hijo.

El mensaje en pro de la monarquía ilustrada se expresa en estos versos, el consejo de Alek a Almanzor:

> "Si quieres dar a siglos venideros
> timbres para tu fama verdaderos,
> imita a los monarcas virtuosos,
> que se tienen por grandes y gloriosos,
> como sus pueblos venturosos sean."[188]

Es la idea neoclásica, que encontramos bellamente expresada en Jovellanos, de que el político debe procurar ante todo la felicidad del pueblo.

Pero la condesa llama "tirano" a Almanzor.[189] Indica que abusa de la pasión que la consume y la tiene esclavizada a éste. Acaba, al final del segundo acto, firmando la orden de muerte de su hijo.

Alek, al principio del acto tercero, exalta la vida plebeya: "Feliz aquel que de la humilde vida / nunca subió; no teme la caída."[190]

Alek se manifiesta unido a Almanzor por la ley de obediencia al rey, si bien comprende la injusticia tiránica que el monarca planea. Frente a la "suerte airada" propone como remedio "la inocencia" y la virtud "contra el caso, el fraude y tiranía".[191] Y luego, en patética exageración señala el origen divino del rey: "El Rey es como Dios: señora, atiende:/ quien más lo estudia, menos lo comprehende."[192]

La obra posee indudable sentimentalidad, con efluvios afectivos por ejemplo en el acto tercero escena quinta en el encuentro de la condesa y don Sancho. También hay, desde el principio del drama, un dibujo de las turbaciones interiores del personaje de la condesa, si bien desaprovechadas desde el punto de vista de la eficacia teatral. El hombre interior que quería Lista debía definir el drama romántico, está en ciernes en esta obra, pero no llega a manifestarse por falta de capacidad del autor para el drama. Estamos así ante una obra prerromántica, patente este hecho hasta en la adjetivación "horroroso", "funesto" etc. y toda la parafernalia de términos próximos a lo horripilante. Prerromántica también en la importancia que poseen los sentimientos. Pero, insisto, desaprovechada la eficacia dramática de éstos, y de la expresión de las pasiones que es tímida y desdibujada. También el conflicto entre deber social y amor pasional está expuesto sin convicción dramática, frente al poderoso aliento de la Raquel.

Como quiera que el propósito que nos ocupa es estudiar el drama histórico de fines del XVIII y principios del XIX tan sólo en función de precedentes de la obra teatral de Lista, Roger de Flor, cuyo sentido e importancia contribuirán a esclarecer, ello nos excusa de realizar un cotejo detenido entre los hechos de la Historia y su transformación literaria. Tan sólo quiero destacar cómo se va configurando toda una constelación de temas y personajes históricos en el drama, que constituyen al fin un auténtico cliché y un fondo legendario. Este aspecto legendario se nos revelará también en el Roger, si bien el único precedente que conozco en la época es la obra desaparecida de Quintana, que tal vez Lista debió haber leído.

Don Sancho García presenta a Almanzor como tirano, en lo que introduce una nota de variedad distintiva respecto a otras piezas que tocaron el tema. Por otro lado configura el personaje del tirano, que ya tratara Moratín, como vimos. La lucha contra el tirano es un rasgo del teatro romántico, que surge del neoclásico: la evolución del pensamiento ilustrado a la doctrina liberal está en el fondo de esta cuestión. Ambas ideologías pretenden limitar la autoridad del monarca, si bien en el caso del liberalismo de un modo más acusado, basándose en

la división de poderes.

En el acto quinto escena segunda Elvira relata a Alek el desenlace fatal de la obra: la condesa apura por error la copa de veneno destinada a su hijo, y le confiesa la verdad. Los castellanos y los moros se enzarzan en lucha -el recurso de Cadalso de que Elvira cuente lo sucedido evita un complicado montaje teatral con luchas en el escenario, que serían más del gusto barroco-. Almanzor es encadenado.

La lealtad de Alek al tirano Almanzor es destacada aquí.[193] La condesa, mientras muere, lanza una arenga para que los castellanos venzan a los invasores. Todo ello en medio de los adjetivos prerrománticos, de gusto sepulcral y horroroso, que tanto quería Cadalso: "Un negro horror, rencor y cruda muerte / me quitan el hablarte, y aun el verte./(...)/ No puedo articular razones / en medio de horrorosas confusiones./ Espiro..." Finalmente Almanzor se suicida. Hay en los últimos versos una alusión a la justicia divina, que ha actuado así.

En fin, tenemos una obra de escasa eficacia dramática, de molesto sonsonete en los endecasílabos pareados, de personajes endebles y de poca consistencia. La historia se sigue sin interés, el argumento no presenta sorpresas, desde la ingenua exposición del conflicto al inicio del drama.

Estamos lejos también de la mitificación de los personajes arábigos que hará el romanticismo, y ya antes algunas piezas precedentes, según hemos visto.

Cadalso pierde en esta obra la oportunidad de expresar la interioridad de los personajes, el trasfondo de su intimidad. De hecho la lucha interior que turba a la condesa está expuesta de modo tan trivial, que no podemos decir se trate esta pieza de un precedente del romanticismo, sino más bien de un epígono fallido del teatro ilustrado, con elementos si se quiere prerrománticos y escasa fuerza dramática.

1. Azorín, Clásicos y modernos (1913), en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1947, vol. II, p. 774.

2. Azorín, Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España, en Obras completas, Madrid, Aguilar, vol. III, 1947, pp. 338-339.

3. Cfr. Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hats 1900), Madrid, Alianza, 1971, 2ª ed. (hay ed. en Madrid, Cátedra, 1988, 7ª ed.). Indica allí que pocas tragedias neoclásicas lo son absolutamente. Frente al neoclasicismo formal existen elementos de contenido que las avecinan al romanticismo. En Quintana, Cienfuegos y Jovellanos aparecen ya los primeros síntomas de romanticismo. (Cfr. op. cit. p 346; en la ed. de Cátedra, p. 297).

Pero notemos que seguidamente retrotrae el inicio del romanticismo en el teatro español a un momento mucho más tardío, por lo que esta afirmación, a la que nosotros hemos llegado por otras vías, debe entenderse sólo como un apunte general y tangencial, no operativo para la teoría de Ruiz Ramón acerca del teatro romántico en España. Nosotros llevamos hasta sus últimas consecuencias esta idea, en relación a nuestro concepto de la Guerra de la Independencia como fruto de la revolución liberal romántica, lo que históricamente ha sido hasta ahora admitido, pero nunca desde el punto de vista literario. Los textos que recogemos de Juan Nicasio Gallego lo demostrarán en este último sentido.

4. Es muy interesante el juicio de Ruiz Ramón, de todos conocido, en su Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Alianza, 1971, 2ª ed. pp. 336-51. Cfr. tb. ed. cit. de Cátedra.

5. I. L. McClelland, Spanish Drama of Pathos 1750-1808, Liverpool, Liverpool University Press, 1970, 2 vols. La cita en vol. I -que es el que trata sobre este tema- p. VII.

6. Op. cit. vol. I, p. VII.

7. Op. cit. vol. I, p. 108.

8. Johnson, op. cit. p. 10. Cita a este efecto, R. P. Sebold, "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español", Hispanic Review, XLI, 4, otoño 1973, pp. 669-92.

9. Johnson, op. cit. p. 15.

10. Op. cit. p. 16.

11. Ibíd.

12. Johnson, op. cit. p. 21.

13. Vicente Lloréns, Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834), Valencia, Castalia, 1979, 3ª ed. (1ª, El Colegio de México, 1954).

14. Lloréns, op. cit. pp. 243-44.

15. Johnson, op. cit. p. 32.

16. Johnson, op. cit. p. 32.

17. Johnson op. cit. p. 33.

18. Johnson op. cit. p. 38.

19. Op. cit. pp. 40-42.

20. Johnson, op. cit. p. 52.

21. Johnson op. cit. pp. 60-61.

22. Johnson op. cit. p. 61.

23. Ibídem.

24. Johnson, op. cit. p. 75.

25. Vicente García de la Huerta, Raquel, ed. de Juan A. Ríos, Madrid, Cátedra, 1988 (Letras Hispánicas, 5), p. 27. Contiene esta edición bibliografía muy reciente a la que remito al lector. Pero Ríos mantiene la misma hipótesis que Andioc. Considera además innecesario -injustamente creo- el análisis psicológico de los personajes, "pues son piezas de un juego dramático que cobran sentido en el marco del mismo" (p. 37), y que "el máximo protagonismo corresponde a Hernán García", con lo que creo está cayendo en el error de consideración de Andioc. Aunque percibe acertadamente el cambio de actitud de Raquel, en el que no obstante no profundiza (cfr. p. 43).

26. José Caso González, "Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en La poética de Jovellanos, Madrid, Prensa Española, 1972, p. 31.

27. Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Cátedra, 1988, 7ª ed., p. 296.

28. Op. cit. p. 61, según advertencia explícita del editor.

29. Vicente García de la Huerta, Raquel, ed. de René Andioc, Madrid, Castalia, 1971 (Clásicos Castalia, 28).

30. Op. cit. p. 67.

31. Op. cit. p. 68.

32. Op. cit. p. 74.

33. Op. cit. p. 76.

34. Op. cit. p. 79.

35. Op. cit. p. 88.

36. Op. cit. pp. 92-95.

37. Op. cit. p. 97: "Tiranos astros (...)"

38. Op. cit. p. 99.

39. Op. cit. p. 98.

40. Op. cit. p. 101.

41. Op. cit. p. 102.

42. Op. cit. p. 112.

43. Op. cit. p. 114.

44. Op. cit. p. 114.

45. Op. cit. p. 115.

46. Op. cit. pp. 116-17.

47. Op. cit. pp. 118-21.

48. Op. cit. p. 125.

49. Op. cit. p. 147.

50. Op. cit. p. 147-48.

51. Op. cit. pp. 151-52, p. 158.

52. Op. cit. p. 160.

53. Op. cit. p. 162.

54. Op. cit. p. 164.

55. Op. cit. p. 165.

56. Cfr. por eje. op. cit. pp. 92-95.

57. Op. cit. pp. 92-102.

58. Op. cit. p. 99.

59. Op. cit. p. 75. Tb. p. 94: "viles Idumeos", nota 20 cfr. Tb. p. 104: "y el triste sollozar del Idumeo / música es que al Castellano alegra", etc.

60. Op. cit. p. 110, p. 111.

61. Op. cit. p. 98.

62. Op. cit. p. 102.

63. Op. cit. p. 104.

64. Op. cit. pp. 105-6, cfr.

65. Op. cit. pp. 113-18.

66. Op. cit. p. 135.

67. Op. cit. p. 136, p. 138 -Pueblo, pero en función del Castellano imperio-, p. 153.

68. Op. cit. p. 141.

69. Op. cit. p. 142.

70. Op. cit. pp. 147-48.

71. Op. cit. p. 147, p. 160.

72. Op. cit. p. 165.

73. Op. cit. pp. 118-27.

74. Op. cit. p. 162.

75. Op. cit. p. 147.

76. Op. cit. p. 148.

77. Cfr. las advertencias morales hacia el final de la obra: p. 147, pp. 151-52, p. 158, y el mensaje final p. 169.

78. Op. cit. p. 115.

79. Op. cit. pp. 113-18.

80. Emilio Palacios, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en José María Díez Borque (ed.), Historia del teatro en España, vol. II, Madrid, Taurus, 1988 (Persiles, 153), pp. 57-377.

81. Op. cit. pp. 194-95.

82. La cita interior, de "Sobre los requisitos y efectos de una buena fábula trágica", Memorial Literario, XI, junio 1787, p. 257. Apud op. cit. p. 195, nota 352.

83. Op. cit. p. 196.

84. Op. cit. p. 196.

85. Diego Martínez Torrón, Ideología y literatura en Alberto Lista-I, Sevilla, Alfar, 1993.

86. Diego Martínez Torrón, Los liberales románticos españoles ante la descolonización de América (1808-1834), Madrid, Fundación Mapfre, 1992.

87. Palacios, op. cit. p. 201.

88. Palacios, op. cit. p. 202.

89. Ruiz Ramón, Historia del teatro español desde sus orígene shasta 1900), Madrid, Cátedra, 1988, 7ª ed. p. 297. En la 2ª ed. de Madrid, Alianza, 1971 en p. 347.

90. Ruiz Ramón, op. cit. p. 297.

91. Op. cit. pp. 298-99.

92. Op. cit. p. 311.

93. Op. cit. p. 311.

94. René Andioc, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Valencia, Fund. Marcha/Editorial Castalia, 1976, pp. 381-419.

95. Op. cit. p. 383.

96. Op. cit. p. 384.

97. Op. cit. pp. 384-85.

98. Andioc, op. cit. pp. 386-88.

99. Op. cit. p. 387.

100. Andioc, op. cit. p. 388.

101. Andioc, op. cit. p. 388.

102. Andioc, op. cit. p. 388.

103. Andioc op. cit. p. 391.

104. Andioc op. cit. pp. 392-93 que pone en tela de juicio los datos de Cotarelo.

105. Andioc op. cit. p. 393.

106. Andioc op. cit. p. 395.

107. Andioc, op. cit. p. 396.

108. Andioc, op. cit. p. 400.

109. Andioc, op. cit. p. 402.

110. He encontrado dos libros recientes que aparentemente tocan el tema que nos ocupa. El primero, de Herbert Lindenberger, Historical Drama. The Relation of the Literature and Reality, versa sobre los niveles de realidad, la relación entre historia y estructura de la acción dramática, la magnificación de la Historia en el heroísmo u otras formas de magnificación, el mundo histórico como lugar imaginativo, el drama en el proceso histórico, la relación entre drama y poder. Es un libro importante para comprender las bases teóricas desde las que opera el drama histórico, pero no en España sino en todo tiempo y en todo país.

Hay otro libro, de Paul Hernadi, Interpreting Events. Tragicomedies of History on the Modern Stage, pero se ocupa de dramas históricos del siglo XX: Anouilh, Brecht, Camus, Claudel, Dürrenmatt, Eliot, Sartre, Shaw, Peter Weiss etc.

111. Para el primero véase luego op. cit. Para Carnero cfr. su "Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica", España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura, tomo I, número 2, primavera 1988, pp. 49-66, que contiene abundante bibliografía, y la referencia a una obra de interés representativo en contra de la Inquisición, que se encuentra en la Biblioteca de Palacio y en el Instituto de Teatro de Barcelona: Drama. La Inquisición. Por Don Francisco Antonio Cabello y Mesa (...), Madrid, 1811.

112. En Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Atlas, 1944, nueva edición (BAE, II), pp. 327-54.

113. A. Palau y Dulcet, Manual del librero hispanoamericano, Barcelona, Palau, 1948-86.

114. Cfr. Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, Manual de literatura española, vol. IV, Barroco: Teatro, Tafalla, Cánlit, 1980, pp. 346, 372, 573 y 613.

115. Obviamente cito sólo las ediciones de todas las obras desde la primera hasta 1825.

116. Moratín cita erróneamente su nombre como N. Martínez,. y el editor Buenaventura Carlos Aribau, corrige en p. 329 nota 10.

117. Aparece como N. Villaverde en Moratín, corrige Aribau en p. 331 nota 16.

118. Según nota de Aribau, p. 333 nota 47, que lo identifica.

119. Cfr. Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín, ed. de Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Atlas, 1944, nueva edición (BAE, II). Utilizo esta edición para todo lo relacionado con los Moratines.

120. David Thatcher Gies, "Entre lo barroco y lo neoclásico: La Petimetra, Lucrecia, Hormesinda", en Francisco Rico, Historia y crítica de la literatura española, vol. 4, José Miguel Caso González (ed.), Ilustración y neoclasicismo, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 240-42. Cfr. tb. de D. T. Gies, Nicolás Fernández de Moratín, Boston, Twayne Publishers, 1979, pp. 125-51.

121. McClelland op. cit. vol. I, p. 111.

122. MClelland op. cit. vol. I, p. 146.

123. MacClelland, op. cit. vol. I, p. 150.

124. MacClelland, op. cit. vol. I, pp. 151-52. Para el drama histórico en Moratín cfr. op. cit. pp. 148-64.

125. Op. cit. vol. I, p. 154.

126. Op. cit. vol. I, pp. 155-56.

127. Op. cit. vol. I, p. 156.

128. Op. cit. vol. I, p. 158.

129. Op. cit. vol. I p. 158.

130. MacClelland op. cit. vol. I, p. 161.

131. Op. cit. p. 86.

132. Op. cit. p. 86.

133. Ignacio de Luzán, La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977 (Textos Hispánicos Modernos, 34), p. 433. Dentro del libro tercero, capítulo primero (tercero), "Del origen, progresos y definición de la tragedia".

134. Op. cit. p. 489.

135. Op. cit. p. 494.

136. Cfr. Hormesinda, op. cit. p. 90.

137. Op. cit. p. 92, acto tercero, escena séptima.

138. Cfr. acto cuarto, escena tercera, p. 96 op. cit.

139. Acto quinto, escena primera, p. 98 op. cit.

140. Op. cit. p. 99, acto quinto escena tercera.

141. Felipe B. Pedraza Jiménez - Milagros Rodríguez Cáceres, Manual de Literatura Española, vol. V, Siglo XVIII, Tafalla, Cénlit, 1981, p. 303. Cfr. tb. Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Valencia, Fund. March/Castalia, 1976, p. 397.

142. MacClelland op. cit. vol. I, pp. 148-49.

143. MacClelland op. cit. vol. I, p. 149.

144. Op. cit. acto primero, escena segunda, p. 119.

145. Cfr. para este asunto op. cit. acto primero escena séptima, p. 122.

146. Op. cit. p. 126.

147. Op. cit. acto segundo escena primera, p. 127.

148. Op. cit. p. 127, acto segundo escena segunda.

149. Op. cit. p. 129, acto segundo escena sexta.

150. Op. cit. acto tercero escena primera, p. 133.

151. Op. cit. p. 133.

152. MacClelland, op. cit. vol. I, p. 189.

153. Op. cit. vol. I, p. 191.

154. MacClelland op. cit. p. 194, nota 65. Remite al catálogo de Ada M. Coe cit. p. 52.

155. Gaspar Melchor de Jovellanos, Obras completas, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII/Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1984, Apéndice VI, p. 621.

156. Op. cit. ibíd.

157. Op. cit. ibíd.

158. Op. cit. p. 622. La identificación de las obras, entre guiones, está hecha por Caso en p. 622, nota 3.

159. Op. cit. p. 622.

160. Op. cit. p. 624, nota 9.

161. Jovellanos, op. cit. p. 353.

162. Op. cit. p. 359.

163. Op. cit. p. 360.

164. Op. cit. p. 360.

165. "Nec minimum meruere decus vestigia graeca / Ausi deserere, et celebrare domestica facta." (De Arte Poetica, vs. 286-87). Apud Jovellanos, op. cit. p. 360.

166. Op. cit. pp. 362-71.

167. Op. cit. p. 362.

168. Op. cit. p. 390.

169. Op. cit. p. 397, acto segundo escena tercera.

170. Gaspar Melchor de Jovellanos, Escritos literarios, ed. de José Miguel Caso González, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Clásicos Castellanos Nueva Serie), pp. 152-54. Comienza así:

"Astro segundo de la ardiente esfera,
que en el espacio de la noche fría
suples la ausencia del radiante hermano,
fúlgida luna;" (... etc.)

Se encuentra tb. en la edición de Obras completas que estamos manejando, pp. 188-89.

171. Op. cit. p. 403, verso 405.

172. Ej acto segundo escena octava versos 415-17, p. 404.

173. Op. cit. pp. 420-21.

174. Op. cit. acto quinto escena sétima, p. 451.

175. Op. cit. p. 453.

176. Cfr. por ej.: J. L. Alborg, Historia de la Literatura Española, Madrid, Gredos, 1978, vol. III, El siglo XVIII; René Andioc, Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín, Burdeos, 1970 -traducción española: Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Valencia, Fundación March/Ed. Castalia, 1976, que es la edición que utilizaremos-; J. Cook, Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice, Dallas, 1959; E. Cotarelo y Mori, Iriarte y su época, Madrid, 1897; I. McClelland, Spanish Drama of Pathos, Toronto, 1970, 2 vols; Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, 1962, vol. III; J. L. Pataky-Kosove, The "Comedia Lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865), Londres, 1977; F. Ruiz Ramón, Historia del teatro (desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, 1971, 2ª ed. 1979; R. P. Sebold, El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas, Madrid, 1970, y Cadalso, el primer romántico europeo en España, Madrid, 1974; J. Subirá, El teatro del Real Palacio (1749-1857), Madrid, 1950. ESTUDIAR TODOS ESTOS LIBROS QUE NO HAYA

UTILIZADO****OJO****

177. MacClelland op. cit. vol. I, p 180 y 183.

178. Op. cit. vol. I, p. 184.

179. Op. cit. vol. I, pp. 196-216. Se refiere al misterio de la fuerza dramática de García de la Huerta, p. 203.

180. José Cadalso, Don Sancho García, Conde de Castilla. Tragedia española original, por Juan del Valle (seudónimo), Madrid, Ibarra, 1771, 1 h + 71 págs.

181. G. de la Huerta, Cadalso, Cienfuegos, Quintana, Cuatro tragedias neoclásicas, ed. de Jerry Johnson, Salamanca, Almar, 1981 (Almar Patio de Escuelas, 16).

182. Johnson op. cit. pp. 76-77.

183. Cito por la edición de Johnson, op. cit. pp. 171-231.

184. René Andioc, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Valencia, Fund. March/Ed. Castalia, 1976, p. 391 y nota 22.

185. Op. cit. pp. 392-93.

186. Apud Andioc, op. cit. p. 528.

187. Acto primero, escena primera, p. 174 op. cit.

188. Op. cit. p. 189.

189. Op. cit. p. 192.

190. Op. cit. acto tercero escena primera, p. 197.

191. Op. cit. p. 198.

192. Acto tercero escena primera, p. 199.

193. Op. cit. p. 225.

3. LA TRAGEDIA PRERROMANTICA.

Un estudio fundamental para comprender el complicado problema de las tendencias literarias en la segunda mitad del XVIII y principios del XIX es el de Joaquín Arce.[1]

Arce considera que la historiografía española reciente no ha abordado con la sistematización debida los estilos y tendencias que caracterizan al XVIII.[2] De hecho creo que el valor fundamental que posee su libro consiste precisamente en este intento.

Considera Arce que los autores neoclásicos y prerrománticos son rigurosamente coetáneos, aunque sienten la lírica de modo distinto. Indica además -y nuestras investigaciones sobre Lista y los afrancesados corroboran totalmente esta hipótesis- que "el Neoclasicismo es más persistente en el tiempo que las manifestaciones prerrománticas, manteniéndose por decenios cuando éstas se han extinguido por compleo".[3] Y en otro momento añade:

> "Alcanzado el siglo XIX, grandes personalidades siguen fieles a los más importantes principios de la cultura ilustrada, por lo que pueden ser asignados a la Ilustración tardía. Este desfase entre el progreso cultural y la división cronológica debe tenerse presente a la hora de enjuiciar y valorar la lírica del siglo ilustrado, que no corresponde enteramente a la centuria del Setecientos."[4]

Arce considera que entre 1770 y 1790, conviven todas las corrientes poéticas que caracterizan al XVIII. Los años setenta son la década clave de la lírica dieciochesca.[5] Las corrientes ilustradas del rococó y el prerromanticismo y neoclasicismo no son sucesivas.[6]

Es importante su afirmación de que la Ilustración es "el gran movimiento que precede al Romanticismo", y que sigue siendo útil el concepto de "'prerromántico', siempre que no se pretenda con él definir una nueva edad o etapa histórica".[7]

El moralismo propio del pensamiento ilustrado, que he podido perseguir detalladamente en Alberto Lista, es aludido por Arce en cita que recoge de Luzán:

> "(Las artes) están subordinadas a la política, cuyo objeto es el bien público, y la que más coopera a la política es la moral."[8]

Efectivamente la lectura de La Poética de Luzán aporta numerosas referencias a la moral, en mixtura de pública y religiosa, según vimos en mi trabajo sobre Lista.

En lo que respecta al prerromanticismo, Arce recoge una abundante bibliografía, que resume, acerca de este concepto literario.[9]

A veces se puede dudar si no estamos ante una invención de la crítica, en lo que se refiere al concepto de prerromanticismo, que es una reconstrucción crítica a posteriori, frente al romanticismo, término que ya se utiliza a inicios del XIX.[10] Pero es criterio útil si se concibe no como un periodo "sino de una corriente o tendencia en el seno de la Ilustración madura".[11]

Estima Arce que para que el prerromanticismo tenga carácter autónomo, hay que devolverlo a la atmósfera ilustrada que le es propia.[12] El equívoco, nos dice, es vincular lo prerromántico a lo romántico, forzados por el nombre, "cuando hay que interpretarlo únicamente en función de su propio momento".[13] Y añade claramente:

> "No puede negarse la utilidad instrumental de reconocer, a los fines de la caracterización literaria, unos campos temáticos prerrománticos, un estilo y una lengua prerrománticos, pero sólo como manifestaciones bien definidas del momento culminante de la producción ilustrada. (...) no parece que haya graves objeciones para el empleo del mero adjetivo 'prerromántico', como calificador de actitudes típicas de la Ilustración, aunque algunas alcancen autónoma potenciación posterior."[14]

De este modo, según Arce, el prerromanticismo, que culmina en España entre 1780 y 1790, posee aspectos "que el romanticismo elaborará después. Pero le separará de éste la típica atmósfera ilustrada en que nace y se desarrolla: de aquí su posible convivencia -y no sólo

cronológica- con el Neoclasicismo".[15]

> "Pero a la aspiración neoclásica a la constructividad formal, a los grandes ideales abstractos y a un arquetipo de belleza armónica y serena, sentida plásticamente, escultóricamente, contraponen los prerrománticos una más concreta preocupación por temas de orden humanitario y social, que empapan de melancolía. Tomada globalmente, la forma poética no ofrece grandes diferencias; pero, examinada más de cerca, cambia el sentido rítmico del verso, el modo íntimo de sentirlo, ya que a la tensa mesura del verso neoclásico responden los prerrománticos con períodos rítmicos amplios e irregulares, entrecortados y balbucientes, en los que repeticiones obsesivas, exclamaciones frecuentes e interrogaciones retóricas en suspenso, pretenden sugerir más de lo que dicen (...)"[16]

Para Arce la cúspide del prerromanticismo se alcanza con Meléndez Valdés, Cienfuegos y Sánchez Barbero, con Jovellanos como ilustre antecedente.[17]

Arce realiza una caracterización estilística del prerromanticismo sumamente útil.[18] Pero creo se equivoca, y vamos a demostrarlo, cuando considera a Quinatana como "culminación de la lírica ilustrada":

> "Todavía un poeta como Quintana, en quien afloran aisladas formas y expresiones de la nueva sensibilidad, se deja contagiar poco por ella, ya que hereda y da el toque definitivo a lo mejor de la poesía de los saberes y del esfuerzo del hombre por propagarlos. Representa, pues, la culminación de la lírica ilustrada, que en él se nos presenta ya liberal del connatural prosaísmo de la primera hora."[19]

Y más tarde:

> "Los críticos del XIX suelen unir Cienfuegos a Quintana. Pero Quintana, que algo heredó de él, tenía una robusta formación de tipo clásico que le impide caer en

los excesos verbales de aquél, aunque ideológicamente le era muy afín."[20]

Hay otros aspectos, además del que acabo de citar sobre Quintana -que en seguida veremos- en los que estoy en desacuerdo con Arce, por ejemplo cuando afirma que:

"Y debe asímismo tenerse en cuenta que el Romanticismo llega a España con retraso, cosa que no puede afirmarse del movimiento prerromántico según lo estamos delineando."[21]

Como vamos a intentar demostrar, Quintana es el primer romántico español, y el romanticismo llega a España en los años anteriores inmediatamente a la Guerra de la Independencia. Remito además para estos aspectos a mis dos libros citados, sobre Lista y sobre la descolonización americana, en donde se desarrollan estas ideas que aquí trataré desde el punto de vista de la dramática de la época.

En fin, podemos observar que no está dicha la última palabra acerca de ese complicado y escurridizo tema que es el prerromanticismo y el romanticismo. Si bien el estudio de Arce contiene hipótesis muy atractivas, quedan muchos interrogantes en el aire. Lo que parece claro es que los movimientos literarios, como los latidos de un corazón vivo, son pulsiones a veces de avance y retroceso, y además se dan en ellos coexistencias y paralelismos que los críticos pueden tratar de trivializar en fáciles esquemas, tan fáciles como falsos.

Tenemos por tanto que el neoclasicismo avanza en España hasta la primera mitad del XIX, con la muerte de Lista. Y que el prerromanticismo puede constituir un rasgo de la ilustración, una derivación sentimental que surge de Rousseau. La verdad es que, si nos detenemos a pensarlo, tanto el racionalismo dieciochesco como el sentimentalismo prerromántico surgen de los philosophes franceses sobre los años de la Revolución Francesa. Los dos movimientos, el racional y equilibrado, y el sentimental y apasionado, ya se daban coexistentes en su germen. ¿Por qué no iban a desarrollarse en paralelo, si bien predominando en una u otra época?

Sólo espero del lector, en cualquier caso, que mi trabajo contribuya a desmontar fáciles tópicos que se han ido construyendo sobre este momento privilegiado de la cultura española.

Ojalá le siembre más interrogantes de los que pueda despejarle. Será un síntoma de criticismo renovador, frente a la cosificación que nos amenaza.

* * *

3.1. Cienfuegos.

Zoraida es considerada su mejor tragedia. Cook,[22] en un libro básico sobre el tema -que damos por supuesto- indica que fue representada en el teatro de los Caños del Peral en 28 de junio de 1798. Relata los amores de Zoraida y Abenamet, obstaculizados por Boabdil con muerte terrible. Para Johnson[23] cae en incongruencias por seguir las unidades de tiempo y lugar.

La condesa de Castilla, escrita en 1798, se estrenó en Madrid el 23 de abril de 1803. Es su más célebre tragedia aunque no la mejor. Desarrolla el tema mismo de Sancho García de Cadalso. Pedraza y Rodríguez consideran que ofrece una visión opuesta en el argumento a la obra de Cadalso, pues

> "el verdadero tirano es aquí el joven Sancho que, arrastrado por su ambición, no hace más que promover guerras contrarias a los intereses de su pueblo; con su crueldad justifica el conato de homicidio. La condesa es una heroína que se debate entre dos pulsiones contrapuestas. Tanto ella como Almanzor encarnan el ideal pacifista. la obra falla en la estructura; Cienfuegos no acierta a resolver algunas escenas de forma satisfactoria."[24]

Martínez de la Rosa, en su "Apéndice sobre la tragedia española",[25] elogia la obra, aunque le censura las escenas declamatorias tras la muerte de los enamorados, que prolongan la obra inncesariamente. Para Alborg, La condesa de Castilla es la obra más conocida de Cienfuegos y la peor, en lo que no estoy de acuerdo con el ilustre crítico.

* * *

Pasemos por nuestra parte al estudio de estas obras.[26]

El sentimentalismo prerromántico de Cienfuegos queda de manifiesto en la dedicatoria "A Celima", al frente de La Zorayda. Tragedia.[27] La traigo aquí:

> "Cuando repaso en la mente mis cariños para dar a cada uno lo que mi afecto le debe, ¿podría yo olvidar a Celima, a la amable Celima, a aquella Celima que hizo de mi corazón el nido de sus amores? Pasó el tiempo, y volaron éstos; pero el nido queda, y sólo perecerá con mi postrer aliento. Entre tanto yo me complazco en tus memorias: yo visito aquellos lugares que fueron solitarios testigos de nuestras ternezas; yo hago que vuelvan atrás los días serenos en que una mirada de tus ojos, una sonrisa de tus labios eran el recreo de mi alma. En medio de tan agradables fantasías no puedo menos de exclamar mil veces: ¿dónde estás, Celima? y Celima no responde. ¿Por qué no fue eterno nuestro cariño? ¡Ay! las apariencias murieron; pero él vive, y vivirá eternamente en lo más sensible de nuestras entrañas. Sí, adorada Celima; yo sé que tú no puedes olvidar a Cienfuegos, ni Cienfuegos puede ser ingrato con la que tanto le quiso. Pregunta a mis versos, y ellos te dirán si es posible que desame yo a la que me ha inspirado composiciones enteras, a aquélla de cuya boca oí por la primera vez muchos de los apasionados afectos que después se apropió Zorayda. Zorayda es tuya; quiere serlo; no puede dejar de serlo; y se dará por muy recompensada si alguna vez suspendes su lectura para dar una lágrima, una sola lágrima a la memroria de
>
> Nicasio Alvarez de Cienfuegos."

Creo que podemos observar el carácter sentimental, blandamente afectivo y nostálgico de esta dedicatoria, más próxima al género lacrimógeno de la rousseauniana época prerromántica que al ardor apasionado y violentamente liberado en sus pasiones del romanticismo. Efectivamente esta dedicatoria puede servirnos perfectamente como ejemplo de la diferencia que existe entre la blanda nostalgia lacrimosa prerromántica y el apasionado rapto furioso y liberador de los románticos. Si bien en ambos casos se busca en el sentimiento amoroso el fundamento de la existencia.

Cienfuegos sitúa la acción desde el inicio en la noche de un jardín de la Alhambra de Granada. Quien la haya visitado de noche sabe del profundo lirismo que puede evocar esta escenografía.

Cienfuegos va a introdudicr el tema arábigo asociado a sentimientos amorosos, que luego desarrollará el teatro y la poesía románticas.

El amor y los celos fundamentan este drama histórico, con el trasfondo político de la lucha entre Zegríes y Abencerrajes.

Leyendo esta obra, que pasa por ser de las mejores que para el teatro compuso Cienfuegos, nos da la impresión de que la dramática no era su numen.

Me parece que el tema patriótico y cívico, como trasfondo del drama personal de los sentimientos humanos -amor, bien sea entre amantes o entre padre e hijo, por ejemplo en el Guzmán el Bueno-, es característico del teatro prerromántico. El romanticismo añadirá un paso más, pero un paso de gigante, en esta concepción, estableciendo por un lado la figura mitificada y legendaria, envuelta en un halo idealista, del héroe y la heroína. En el prerromanticismo los dos protagonistas enamorados son simplemente elementos funcionales, aperecen diseñados en sus caracteres en función de la trama, del argumento, que suele discurrir hacia una conclusión moral en el desenlace, moral generalmente cívica. Por tanto en el prerromanticismo el elemento cívico y patriótico predomina sobre el conflicto particular de los sentimientos humanos.

En el romanticismo hay un cambio de óptica. Llevado por su extrema hipostasiación de los sentimientos y la subjetividad, del Yo frente al No-Yo que diría Fichte, los héroes -que lo son por la liberación apasionada de sus sentimientos- ocupan el enfoque principal en la acción dramática, y el conflicto social funciona como simple trasfondo antagónico, que sirve de estorbo e impedimento para que se desarrolle libérrima y apasionadamente el sentimiento de los protagonistas. Los héroes -héroe y heroína-son idealizados. Lo importante es lo que sienten y lo que dicen. El tema cívico ocupa un lugar secundario y antitético, por ejemplo en el esquema de oposición entre deber social y amor apasionado, que ya detectara Lista en sus artículos sobre el romanticismo.

Junto a todo esto la intimidad de los héroes románticos es descrita con todo lujo de detalles, se ahonda en su interioridad. Era también Lista, y remito a mi libro sobre este autor, quien decía que el romanticismo podía aportar la descripción del hombre interior frente a la

exterioridad que había tratado la literatura anterior. Aunque la metáfora tenga un sentido religioso de ecos paulinos, nos interesa mucho: efectivamente el romanticismo da un paso más sobre el prerromanticismo -que en este caso simplemente atisba este hecho- en el proceso que camina hacia una exposición detallada y pormenorizada de lo que sienten los protagonistas, y por tanto de su intimidad, de su carácter de hombre interior.

Tenemos por tanto algunas notas definitorias que distinguen -dentro de un proceso gradual en el que están inmersos- al prerromanticismo del romanticismo.

Vayamos a la obra que nos ocupa. Lo importante en ella, desde el principio, son las intrigas palaciegas. También lo serán en el Roger de Lista, de corte neoclásico. Los sentimientos son secundarios, si bien ocupan también un lugar importante, sobre todo si se establece una comparación relativa con el teatro anterior.

Esta obra se manifiesta influída por el racionalismo neoclásico, y por las teorías jovellanistas del Delincuente honrado y el concepto de ley acorde a la razón:

ALMANZOR

"Las leyes no distinguen.

ABENAMET

La razón sí distingue, y es lo mesmo.

ALMANZOR

¿Habrá ley ni razón para un tirano (...)?"[28]

Puede observarse que la lucha contra la tiranía caracteriza el teatro de fines del XVIII, como el de la época romántica. Este concepto moderno que busca liberalizar la existencia cívica, y terminar con el antiguo absolutismo, es típico de los autores prerrománticos y románticos. Lo que ocurre es que el tirano prerromántico es más de cartón piedra, más estereotipado. El tirano romántico posee elementos en su caracterización que lo acercan peligrosamente a la figura del absolutista o del conservador. La lucha contra el tirano alcanza en el primer romanticismo -y más tarde en el segundo romanticismo o romanticismo maduro desde 1834- todo un carácter de

símbolo, que significa la defensa de los valores liberales frente al antiguo régimen absolutista. Desde este punto de vista la figura del tirano no es un mero estereotipo sino que representaba el compromiso activo de los escritores en favor del liberalismo moderno, y en contra del absolutismo. Muchos dramas históricos que hemos mencionado en el catálogo de Moratín, y que tratan acerca de la monarquía imperial española, Felipe II etc., se mueven también -ya desde muy temprano, poco antes de la Guerra de la Independencia- en esta órbita de pensamiento, que buscará por ejemplo la idealización de los comuneros frente al poder imperial de Carlos I.

Desde este punto de vista tenemos la impresión de que existe un movimiento liberalizador en España, entre los estamentos culturales -el teatro sobre todo, que es en la época el arte más próximo a las cuestiones de ideología-, en los años inmediatamente anteriores a la Guerra de la Independencia. De este modo, si hemos afirmado -en nuestros trabajos citados sobre Lista y sobre la descolonización liberal romántica- que dicha Guerra es una auténtica revolución popular y liberal, de la que la Constitución de Cádiz y las Cortes de 1812 no son sino consecuencia lógica y natural, puede también decirse que todo este movimiento liberal, muy poderoso en los años de la Guerra, se gesta justamente en los años anteriores al conflicto. De ello se deduce, y es importante, que dicha Guerra de la Independencia no es también sino manifestación pragmática de todo un pensamiento liberal, que evoluciona desde el ala más progresista de la ilustración, al contacto con la ideología de los philosophes franceses, que se leyeron y discutieron mucho en España por aquellas fechas.

Sea como fuere, en Zorayda aparece claro el tema del deber, vinculado -resabio barroco que tardará en desaparecer en España-al del honor. Así Abenamet indica que: "Si el Rey de mi facción es enemigo,/ Yo lo soy de la suya, y no por eso / Dejaré de cumplirle los oficios / Que por justicia y por honor le debo."[29]

Pero esta obra atisba ya un nuevo sentimiento acerca del vínculo entre el hombre y la naturaleza, acerca de las fuerzas cósmicas en relación al ser humano, acerce de un universo que posee caracteres divinos, iluminado por los afectos de amor:

ZORAYDA

"Si te escuchara,

Ya de la fría tumba en el silencio

En paz durmieras; y Zorayda, en tanto
Sola en la inmensidad del universo,
¿A dónde, dí, de Abenamat privada,
Encontraría en su aflicción consuelo?
¿A dónde, ingrato?"[30]

En todo caso no debe olvidarse que otra diferencia entre el sentimiento prerrromántico y el romántico consiste precisamente en el carácter sepulcral, lúgubre, con expresión de lo horroroso -incluso en vocablos muy característicos- que definen al prerromanticismo. Las Noches lúgubres son un buen ejemplo. El romanticismo desarrollará estos mismos aspectos, pero en función ya de la exaltación hipostasiada de la subjetividad humana, de los sentimientos de los héroes, de los protagonistas, o del poeta.

Otra característica diferenciadora que nos indica que estamos aquí ante una obra aún prerrromántica: los protagonistas apenas expresan su sentimiento interior. Lo hacen, en rasgo de afectividad, pero en seguida, como en un gesto de pudor, vuelven a describir la trama política, el enredo externo, el argumento en que se incardinan estas breves expresiones de sentimientos, que por el contrario en el teatro romántico ocupará un primer plano, hasta el punto de que inundan con su pasionalidad toda la escena. De hecho quiero recordar que ya José Luis Cano calificó a Cienfuegos, como poeta, de prerrromántico.[31]

La influencia de Cadalso: "De la lúgubre noche en el silencio (...)".[32]

Estamos ante una obra prerrromántica con influencias ilustradas del pasado. Así la contínua invocación a la razón: "A la fuerza confía sus agravios;/ La voz de la razón es su defensa." Y Almanzor contesta a Hacen: "La fuerza es la razón contra el malvado;/ La fuerza. Acaso a su furor sangriento / Que se arroja sin freno atropellando / Y huella la razón, y burla impío / De todos los derechos sacrosantos,/ ¿No habremos de oponer otros escudos / Que una estéril razón, que al desacato / Por su vil timidez remonta el vuelo?"[33] Y más tarde: "contra un tirano / La lanza es mi razón."[34]

Es decir: frente a la razón neoclásica se opone la fuerza tumultuosa, la decisión arrebatada de la subversión frente al tirano. El prerromanticismo, germen del movimiento romántico posterior. Aquí aún se oscila entre la fe en la razón o en la fuerza. En el romanticmso,

la pasión desatada, hacia un desenlace fatal.

El discurso de Almanzor, contiene aún referencias a la virtud, que sopesa para evitar la fuerza.[35] La virtud es tema netamente clásico, adaptado por los neoclásicos con un sentido moral cristiano. En Lista este aspecto se reitera en la poesía. Pero basta leer a Fray Luis de León, que deriva de Horacio este concepto.

Quiero insistir no obstante en que en esta tragedia los aspectos cívicos de la lucha contra la injusticia del tirano, predominan frente al sentimiento propiamente amoroso. Más moderna era la Raquel de García de la Huerta, según vimos.

Debe indicarse no obstante que la representación de una obra de tema arábigo, prestaría un sentido exótico a la escena de la época, que desarrollaría más ampliamente el romanticismo. Por dondequiera que abordamos el asunto, siempre encontramos que el romanticismo es un desarrollo -en sentido de subjetividad e intimidad apasionada- del prerromanticismo anterior, y que éste, probablemente -al decir de Arce y otros críticos- forma parte de la ilustración. De donde la teoría de Sebold de una evolución sostenida desde el neoclasicismo al romanticismo puede cobrar fuerza, según hice notar en mi libro sobre Lista.

El matrimonio obligado, tema de esta obra -Boadbil exige a Zoraida que case con él para salvar la vida de su amado Abenamet condenado a muerte- nos hace saltar desde la cotidianeidad amable y divertida de las comedias de Moratín hijo, a un sentido trágico del amor, que aparece en pugna con la obligación social. El romanticismo, una vez debe decirse, desarrollará esta idea que tan acertadamente expresó García de la Huerta.

Abenamet no comprende la decisión de Zoraida, que se ha entregado a Boabdil para salvarle.[36] Esta misma es la actitud de Pelayo ante Hormesinda en Munuza.

El acto tercero escena cuarta,[37] revela aún los conceptos típicamente filantrópicos de la ilustración, por ejemplo en el tema de la amistad, tal y como Alatar le describe a Boadbil.

Los sentimientos de Zoraida, sus congojas en lamento de amor hacia Abenamet que considera se aleja de ella,[38] sugieren el desarrollo posterior que sufrirá este aspecto en la pluma de los escritores románticos.

En la escena VI del acto tercero, Zoraida cuenta la verdad a Abenamet, pero éste cree le angaña y le ha entregado al tirano, en la escena VII.[39]

Zoraida al final miente a su amado, al final de la escena VII: "Nada creas: jamás te amó

Zorayda;/ Te aborrece, te vende... ¿Hubo en la tierra / Más terrible dolor?"[40]

Abenamet se suicida y entrega el puñal a Zoraida para que haga lo mismo. Mueren así los dos amantes, en un desenlace rápido -como suele este tipo de tragedias-. Y mueren lanzándose frases de amor. Boadbil es vencido por Hacen y Almanzor, y recluído en prisión perpetua.[41] Ello podría quizás ser interpretado como un alegato liberal en contra de la pena de muerte.

Más romántico es el poema final que acompaña a esta edición, tras caer el telón de la obra: "El elogio de una Señora que en una función particular de teatro, hizo en esta tragedia el papel de Zorayda. Como su sensibilidad y mérito resalta más que en ningún otro lugar en el soliloquio que hay en el tercer acto, sobre él recae principalmente el presente elogio."[42]

Me pregunto si este poema, de tintes románticos, que recrea el argumento de la obra, no va dedicado a la duquesa de Alba, amiga de Cienfuegos. En todo caso iría dedicada a otra gran dama.

En todo caso una cosa es cierta, y es evidente por el título de algunas de las tragedias que hemos visto aludidas por Moratín en su catálogo. Este tipo de tragedias se representaba a veces en casas privadas, lo que, asociado a las tertulias en las que se discutñian las ideas de los filósofos franceses progresistas etc., nos da idea de que existía un cierto ademán de subversión política contra lo estatuído, que es el sentido que parecen poseer en general estas tragedias, con su lucha contra el tirano.

Efectivamente, la Zoraida de Cienfuegos, pese a los bellos versos que al final de ella van insertos a la misteriosa dama que hizo el papel de la enamorada, más que una obra en la que se representen los sentimientos románticos, significa algo por el gesto de rebeldía ante el tirano. Es el sentido mismo de la valiente biografía de Cienfuegos, coherente en su vida con su obra. Otros aspectos de este drama, como por ejemplo la muerte de los enamorados etc., deben entenderse dentro de los modos peculiares de la época, corroborados por los títulos de las tragedias que nos ha legado Moratín. El mismo ambiente arábigo. La idea del amor de destino fatal, con elementos afectivos etc.

Hay otra cuestión que quería despertar. Suele entenderse de modo muy sencillo, quizás demasiado sencillo -el tema es más complejo y menos elemental-, que el teatro neoclásico se caracteriza por la sujección a las reglas, y que hasta que el éstas no son abandonadas no

comienza, en 1834, el teatro romántico. Pues bien, yo creo que cabe destacar elementos románticos de fondo y contenido en obras de forma y modo neoclásico, por lo menos en lo que a las reglas respecta. Con Quintana lo veremos.

Cabe mencionar así obras que he llamado de cuerpo neoclásico y alma romántica. El corsé de las reglas se mantiene por el vigor y la vigencia hasta muy tarde de las teorías neoclásicas, que poseen una gran vitalidad al haber sido profundamente articuladas por Luzán y otros tratadistas en España. Pero el espíritu romántico ya se estaba filtrando, sobre todo en el drama histórico -por ello lo estudiamos aquí-. El drama histórico es el que posee quizás mayor poder de vocación, mayor capacidad para sugerir un mundo, generalmente medieval, donde la imaginación romántica se va progresivamente liberando con más fuerza.

Creo que de todo esto puede deducirse el posible interés de este libro que el lector tiene en las manos. Analizando el drama histórico del XVIII ingresamos en el alba romántica.

* * *

Veamos ahora La condesa de Castilla, más brevemente.

Contiene una dedicatoria inicial "A la señora Doña María Lorenza de los Ríos, marquesa de Fuerte-Híjar", en donde se afirma:

> "No hay en la tierra placer que se aventaje al de querer y ser querido, sino el de servir y complacer a los que son objeto de nuestro cariño. Este último he probado yo cuando por Vm. y para Vm. hice esta tragedia, que miro como la primera de mis composiciones. (...)"[43]

Cienfuegos elogia la amistad de esta dama, quien al parecer le ayudó a corregir una de las principales escenas de la tragedia. Luego se entretiene en cándidos e inocentes suspiros por

que le dé "en su corazón algún lugarcito de los destinados para la amistad". Y repite el vocablo "cariño", en términos que nos recuerdan tanto el rococó como el prerromanticismo afectivo.
Al mismo tiempo pide "que me procure otro lugarcito en el alma de su sensible esposo".

En fin, puede decirse que todas estas obras que estamos analizando, en especial las de Cienfuegos, poseen una incidencia directa en el estilo de nuestro Roger. Ya desde la composición en romance heroico endecasílabo asonantado. En el modo por así decirlo externo de presentar los hechos. En el argumento político. Si bien el moralismo constante en Lista es superior al de las obras que estamos viendo. Lista parte de la ejemplaridad, escribe su obra como modelo de conducta.

El principio de la obra posee una gran gallardía, con el diálogo entre Muley, partidario de la venganza y del odio en la guerra, y Almanzor, que defiende el combate caballeroso, cuando es justo solamente.

Hay elementos prerrománticos en el amor apasionado que Alamanzor refiere a Muley, y que le profesa la condesa de Castilla, pese a ser él quien mató a su esposo. Notemos el estilo, que preludia el romanticismo, en el relato inicial de Almanzor que sitúa el conflicto, en donde el amor va a ocupar un puesto importante en la trama:

"(...) No hay lengua ya cuando en el hondo pecho
El huracán de las pasiones brama.
Ya en un silencio estúpido yacía
La triste, y yo también: ya suspiraba,
Y con los suyos mis suspiros iban:
Ya a su esposo en el féretro abrazada,
Sus labios a los suyos aplicando,
Parece que partir con él el alma
Quería, y yo envidioso allá en secreto:
Vive y perezca yo, triste exclamaba.
Ora furiosa, los atroces ojos
Inflamados en rayos de venganza,
Maldiciones terribles y horrorosas

Contra el impío matador lanzaba.
Y yo también con ella maldecía.
Hermosa en el dolor, bella en la saña,
¿Qué pude hacer? la amé; y ella, sin duda
De mi ternura y compasión prendada,
Sólo su amigo me llamó al principio;
Mas en breve, ¡ah Muley! cuando dos almas
Sienten acordes, aunque más resistan,
Si a verse llegan, al instante se aman.
La Condesa me amó, y en mi cariño
Olvidó sin quererlo sus desgracias,
Pero a su esposo no (...)"[44]

Pese a lo que digan algunos críticos, me parece que esta obra es superior con mucho al resto del teatro de Cienfuegos. Los versos resuenan con hondo acento, los sentimientos se expresan con contención viril, el estilo tiene fuerza, la acción recoge afectos importantes, la trama se sigue con interés y está bien planteada. Es una de las mejores tragedias históricas de la época.

Todo ello nos indica que el público del momento poseía buen gusto para determinar las buenas obras teatrales, que hoy lamentablemente nedie lee, siendo imprescindibles para conocer la intrahistoria de la época, y su valor cultural.

Sancho García, en el acto primero escena segunda, aparece como hombre que desea la batalla, frente a los esfuerzos pacificadores -ilustrados- de Almanzor -que es a la vez un héroe prerromántico-.[45]

El personaje de Don Sancho, que desea la guerra, obtener todo o nada, morir si hace falta con honor en la batalla, por liberar a España, está visto primero desde la perspectiva pacifista de Almanzor, pero después inmediatamente, en la escena tercera acto primero, en que dialoga con Rodrigo, demuestra sus auténticas intenciones, su deseo de liberar la patria del yugo árabe.

Gonzalo sugiere a Sancho que para lograr sus deseos belicistas encierre en un convento a la condesa, que goza del favor del pueblo.

La condesa demuestra que aún guarda rencor al asesino de su marido.[46]

La venganza es el auténtico sentimiento de esta obra patriótica, que ensalza la guerra contra el invasor, frente a los blandos sentimientos de Almanzor. Los versos están llenos de gallardía, resuenan compactos, con grandeza de estilo. Pero junto al sentimiento de venganza, el del amor. La condesa se debate entre vengar la muerte de su esposo o amar a su asesino, Almanzor.

La condesa le pide a Almanzor qued le traiga la cabeza del asesino de su esposo, sin saber que es él mismo. La protagonista aparece como un ser inocente, que va descubriendo poco a poco la verdad hacia la venganza.[47] Por otro lado, cuando Almanzor -disfrazado con el nombre de Zayde- desaparece, la condesa confiesa su intimidad, su amor por él, sinsaber que ha matado a su esposo. Notemos el romanticismo incipiente en estos versos, que sí anuncian la expresión de una intimidad, la indagación en el sentimiento interior de los personajes. Destaquemos también ese constante vaivén desde la consideración exterior a la interior a continuación, que nos da la clave para comprender la verdad, como espectadores, de lo que sucede en el coraón del personaje. Este vaivén aparece ya en la obra de García de la Huerta, como vimos, pero aquí se emplea como recurso más constante y reiterado:

"¡Zayde! ¡Zayde!... mis ojos sin quererlo
<u>Llamándole</u>
Mi amor en estas lágrimas declaran...
Yo le amo, le idolatro... ¿y a un vil moro
Mi albedrío daré, mi honor, mi fama?
¿Y en Castilla dirán: que su Condesa
Pudo...? No lo dirán: que salga, salga
Del pecho mío tan indigno fuego;
¡Que Zayde al punto de mi vista parta
Para siempre jamás... desventurado!
¿A dónde vas? Que a tu suplicio marchas;
Y es mi amor tu cadalso... ¿este retorno
A la firmeza de tu amor guardaba? (...)"[48]

Al final del primer acto se ha planteado la cuestión y el conflicto.

En el acto segundo, escena primera, la condesa aparece también con deseos de guerra. Pienso que quizás esta obra pueda tener, por las fechas de redacción, un carácter de texto en clave respecto a la política española del momento. Pero ello requeriría un estudio más amplio y aventuro simplemente la intuición.

El tema de la amistad, que la condesa evoca en este momento al buscarla en Rodrigo, es de carcácter filantrópcio, unido a la intensa afectividad que posee toda la obra de Cienfuegos, como puede observarse en su poesía. Este es tema neoclásico por excelencia, que puede rastrearse en la poesía de Lista como uno de los núcleos de pensamiento.

El tema de la paz o la guerra se repite en esta obra, que además está fundamentada en el carácter de Almanzor encubierto bajo el nombre de Zayde. La condesa no los identifica.

Hay un momento intenso, en el segundo acto escena séptima en donde Muley declara ser Almanzor, y éste -bajo el nombre encubierto de Zayde- le reconviene y declara a su vez serlo. Es una escena que refleja el valor de la amistad y los nobles sentimientos, en este caso en los dos moros, frente a la traición de los cristianos, que les han apresado rompiendo la tregua.

El parlamento de Almanzor, descubriendo su verdadera personalidad, posee grandeza.[49]

El acto segundo escena novena, nos trae el diálogo amoroso de la condesa con Almanzor, en donde se debate entre su amor a éste y su deseo de vengar a su marido. En ese punto resuelve y dice: "Huye, Zayde cruel, tus días salva;/ Huye, y acaso te amaré (...)"[50] Pero hay más grandeza en los sentimientos del árabe que en los de los cristianos. Almanzor se niega a abandonar a su amigo Muley. Estamos ante una obra que preludia el romanticismo, si no ingresa en él. Efectivamente, ya aparece idealizado el carácter del moro, la maurofilia y el exotismo propios del romanticismo, dentro de un corsé neoclásico en cuanto a tratamiento escénico -lo que no impide como he dicho antes, que puedan considerarse rasgos románticos en algunas de estas obras.- La condesa insiste, al conocer la verdadera personalidad de Muley: "Vive, vive, Almanzor: yo te lo ordeno."[51]

El tema del honor subyace como importante. La condesa no quiere morir en el oprobio de haber amado al asesino de su marido.[52]

El acto tercero se inicia con la conversación entre Sancho -hijo de la condesa- y

Gonzalo, en donde se plantea la incomprensión de éstos con la actitud de la dama. De nuevo volvemos al punto de vista externo, frente a la intimidad que los protagonistas han descubierto al auditorio.

La condesa declara a su hijo amar a Zayde:

> "(...) Me gozo en repetirlo;
> Le adoro, sí; y hasta el postrer aliento
> Respiraré su amor, y me glorío
> De decirlo a la faz del universo."[53]

Es quizás un tanto exagerada -propia del afectivismo derramado de Cienfuegos- la declaración de amor universal de la condesa: dice amar a su anterior marido, y a Zayde-Almanzor, y a su hijo y...: "Yo me abraso en amor: yo te amo, Sancho,/ Sin medida ni fin; amo a mis deudos;/ A mis amigos, a mi esposo, a todos,/ A todo cuanto encierra el universo,/ Hasta a las piedras insensibles amo."[54]

De este modo se ha pasado de la grandeza inicial de sentimientos, a una situación casi ridícula, explicable quizás solamente en el entorno de las obras lacrimógenas de la época.

El tercer acto de la tragedia significa ya la decadencia del tema, que se escapa de las manos de Cienfuegos, buen poeta pero sin genio para el teatro.

El prerromanticismo , el gusto por el dolor, está presente en el personaje de la condesa, cuando su hijo decide recluirla en un convento: "¡Ay! Mi felicidad es mi desdicha:/ Déjame ser feliz con mis tormentos."[55]

El pueblo, escandalizado de los amores de la condesa, aparece como representante del deber social, del honor mancillado. Tenemos aquí la contraposición romántica entre deber en este caso asociado al honor externo- y amor -asociado al honor interno, al derecho a la libre intimidad de los protagonistas, al amar honradamente, honestamente a quien se desea-.

También los titubeos acerca de si la condesa toma o no la copa de veneo -acaba tomándola- son un tanto ridículos. La condesa muere entre exclamaciones de inocencia. Y las dudas: la condesa parece haber muerto y sin embargo levanta de nuevo la cabeza para decir otras últimas palabras. Con este final trágico-patético -un tanto fallido- acaba la obra.

3.2. Quintana y el "Roger" de Lista.

El 19 de mayo de 1801 se representó en el Teatro del Príncipe El Duque de Vieso de Quintana, inspirada en The Castle Spectre de Lewis. El 19 de marzo de 1805 se estrenó el Pelayo.

El interés de Quintana por la Historia medieval queda además demostrado por la aparición en 1807 del volumen primero de su Vidas de españoles célebres en Madrid, Imprenta Real, en donde si bien no se estudia el tema de Roger de Flor, sí el de Roger de Lauria.[56]

En mi libro sobre Los liberales epañoles ante la descolonización de América (1808-1834) he intentado demostrar de paso cómo la poesía bélica de la Guerra de la Independencia posee un claro sentido romántico. Si entendemos, como yo hago, la citada guerra como una revolución, término éste que emplearon los mismos coetáneos para definirla, desde Toreno en adelante, podrá comprenderse el sentido romántico de la poesía de Quintana, que ha sido tildada de simplemente patriótica, desconociéndose con este aserto que precisamente su sentido revolucionario y liberal le presta un carácter romántico.

Tómense por ejemplo versos como éstos:

"Y no siempre su honor la poesía
fundó en el muelle acento y blando halago,
en los objetos frívolos que ahora
por nuestra mengua sin cesar se emplean.
Si es que los ecos bélicos te agradan,
si los hórridos cantos de Tirteo
aún quieres escuchar, vuela conmigo
al campo de Mesenia (...)"[57]

Narciso Alonso Cortés testimonia que hacia 1807 y 1808 Quintana tenía una tertulia con Juan Nicasio Gallego -de quien he descubierto poemas manuscritos en versiones inéditas con variantes muy importantes y significativas, representativas de este primer romanticismo patriótico y revolucionario, que se encuentran en apéndice en este mismo libro que merece la atención del lector-, Manuel María Arjona, José María Blanco, Capmany, Tapia, Jerónimo de la Escosura y otros autores prosistas, frente al bando conservador y gubernamental encabezado por Leandro Fernández de Moratín.[58]

Considera Alonso Cortés que Quintana se ocupa del tema patrio más que del amoroso, y que fue un "cantor del progreso, de la libertad y de la patria".[59]

Quintana es así un exaltado defensor de la libertad cívica.

Efectivamente, si cotejamos la dedicatoria en la edición de 1802 Quintana considera acerca de su poesía:

> "Los objetos que ofrecen al público estas poesías son los afectos que nacen de la amistad, la admiración que inspiran la hermosura y los talentos, el entusiasmo que encienden los grandes espectáculos de la naturaleza, la indignación hacia toda especie de bajeza que profane la dignidad de las artes; en fin, la exaltación por la gloria y por los descubrimientos que ennoblecen la especie humana."[60]

De este modo, el estilo elevado, lleno de nobleza humana y magnanimidad de sentimientos que late en toda la prosa de nuestro autor -y de modo más tenso en su poesía-, lo sitúa en la línea de esos grandes hombres de sentido ético de la existencia, como el mismo Jovellanos. Pero aunque se ha querido ver en Quintana un ilustrado rezagado, la verdadera dimensión de su valor se encuentra precisamente en pertenecer a la avanzada del romanticismo.

Efectivamente, si liberalismo y romanticismo van unidos, y si la Guerra de la Independencia es una guerra de espíritu liberal y romántico, los poemas patrióticos de Quintana, como los de Juan Nicasio Gallego -y remito en este punto a las versiones inéditas de poemas suyos que he encontrado-, son también netamente románticos. Si bien los temas que le preocupan, como a buen revolucionario liberal, son temas cívicos, de exaltación de la patria y la libertad, pero que constituyen obra de contenido romántico.

Por otro lado quiero destacar en la frase de Quintana que antes he incluído, unas palabras: se preocupa de "los grandes espectáculos de la naturaleza", junto a un sentimiento estético de defensa del arte. Estamos aquí ante una consideración claramente romántica y panteísta. Este panteísmo romántico se patentiza, como ya demostré en mi Ideología y literatura en Alberto Lista, en su poema de 1802 "Al mar".

Por cierto que Dérozier, en su libro Quintana y el nacimiento del liberalismo en España, recrimina a mi juicio injustamente al poeta que este texto insista en mucho "terror y horror". Dérozier es a veces injusto en sus planteamientos sobre Quintana, como ya demostré en mi libro sobre la descolonización romántica. Pero en cambio incluye una noticia interesante y profundamente significativa, a la que sin embargo alude de pasada, tal vez sin recabar en su auténtica importancia: incluye testimonio de que el citado poema "Al mar" -que es espléndido, dicho sea de paso- influyó mucho sobre Byron, que lo conocía, y le inspiró el final de Child Harold; indica que además pudo influir en otros románticos.[61] Creo que ello es, y Dérozier no lo comprende aunque aporte el dato, una prueba más de que Byron veía en Quintana un autor netamente romántico. Byron no se hubiera inspirado en un neoclásico rezagado.

Por otro lado, el testimonio que recoge Dérozier sin interpretarlo bien desde mi punto de vista, nos confirma una vez más la estrecha relación entre los liberales españoles de la avanzada romántica, y otros escritores liberales y románticos europeos. Es falso que España llegara tarde y mal a la modernidad romántica. Ni llegó tarde, porque ya en 1802 se escribía en panteísmo romántico en nuestro país, ni llegó mal, porque hay que persistir en la revalorización de nuestra literatura romántica, en su valor literario, y ahí están para demostrarlo Espronceda, Rivas y Zorrilla.

Recojamos algunos versos del citado poema "Al mar":[62]

"Calma un momento tus soberbias ondas,
Océano inmortal, y no a mi acento
con eco turbulento
desde tu seno líquido respondas.
Cálmate, y sufre que la vista mía
por tu inquieta llanura

se tienda a su placer. (...)

(...)

Heme en fin junto a ti; tu hirviente espuma
el alto escollo sin cesar blanquea
do entre temor y admiración te miro.
Inquieto centellea
en tu cristal el sol, que al occidente,
de majestad vestido, huye y se esconde.
¿Dónde es tu fin? ¿En dónde
mis ojos le hallarán? Con pie ligero
cual en las alas de aquilón sonante,
mi espíritu anhelante
te sigue al Ecuador, te halla en el polo,
y endeble desfallece
a tanta inmensidad. ¿Te hizo el destino
para ceñir y asegurar la tierra,
o en brazo aterrador hacerle guerra?

¡Ay! que ese resonante movimiento
me abate el corazón. Yo vi las mieses
agitadas del viento
en los estivos meses,
y dóciles y trémulas llevarse
y en seco son de su furor quejarse.
Vi el vértigo del polvo, y vi en las selvas
contrastados también los altos pinos,
sacudirse y bramar; mas no este ciego,
este hervir vividor, estas oleadas
que llegan, huyen, vuelven,
sin cansarse jamás: tiembla la arena

al golpe azotador, y tú rugiendo
revuélveste y sacudes
una vez y otra vez: al ronco estruendo
los ecos ensordecen,
los escollos más altos se estremecen.

Cesa, ¡oh mar!, cesa, ¡oh mar! Ten, compasivo
piedad del flaco asiento
que me sostiene exánime y pasmado.
¿No me oyes, no? ¿Y violento
te ensoberbeces más? Ya desatado
el horrendo huracán silba contigo.
¿Qué muralla, qué abrigo
bastarán contra ti? Negras las olas
a manera de sierras se levantan,
y en hondos tumbos y rabiosa espuma
su furia ostentan y mi pecho espantan.
¿Llegó tal vez el día
en que, tras tanta guerra,
el paso vencedor des en la tierra,
y, bramando allá dentro, envuelvas ciego
playas, imperios y hombres infelices,
y al hondo abismo los sepultes luego?
(...)"

Recomiendo al lector interesado que siga el recorrido, de panteísmo romántico evidente, en los versos del propio poema de Quintana que -nótese- está fechado en 1798 (!), y que termina con una invocación pacifista contra la guerra.

Por otro lado quiero indicar que muchas veces no se ha comprendido el romanticismo español porque no se entiende que, dentro del nacionalismo que defendía el movimiento, surge

de una tradición literaria peculiar, por otro lado muy poderosa y rica. No podemos comparar el romanticismo español al francés, inglés o alemán, porque surgen de tradiciones distintas.

En efecto, ¿qué es el Canto a Teresa sino una versión romántica, más desgarrada, afectiva, desilusionada y amarga de los temas del desengaño romántico y de la exaltación de la juventud perdida? Yo propondría una interpretación del romanticismo español, desde el punto de vista literario, a partir de la tradición literaria española.

Desde el punto de vista ideológico, la clave para comprender la discontinuidad en la evolución del romanticismo español reside en la represión de los absolutistas partidarios del antiguo régimen, y en el gobierno despótico de Fernando VII, que interrumpió lo que de otro modo hubiera sido un armónico desarrollo de crecimiento en esa curiosa criatura, de gran poder evocador, que es el movimiento imaginativo romántico. Fernando propugnó, sobre todo en la ominosa década a partir de la defensa oficial y la instrumentalización de los afrancesados, una literatura anacrónicamente neoclásica, que es la culpable de la tardía persistencia de esta corriente literaria normativa y racionalista. De aquí el hecho curioso de que muchos autores románticos se inicien en ella e incluso repudien teóricamente el romanticismo -los principios teóricos neoclásicos tienen más fecundidad que su realización literaria-, como Larra en las reveladoras "Dos palabras" que preceden al Macías, donde abjura del romanticismo teóricamente pero compone una obra netamente romántica. Muchas veces los románticos españoles lo son "malgré lui" o sin saberlo. Como en seguida veremos hasta un neoclásico tardío, entre e afrancesamiento y el liberalismo moderado, como Alberto Lista, compone en 1825 una obra con algunos rasgos netamente románticos: Roger de Flor.

Pero si volvemos a Quintana, en la dedicatoria a Cienfuegos de la edición de 1813, hace un apasionado -romántico- canto a este autor como héroe de la libertad. Allí se exalta el sentido revolucionario y romántico de la Guerra de la Independencia:

> "(...) Hipócritas de honor y patriotismo, no han podido sostenerse contra el torbellino revolucionario, que les ha arrancado la máscara (...)"[63]

Este texto,[64] está en sí movido por un profundo sentimiento romántico, de exaltación de la liberatd y de los afectos humanos. Invito al lector a consultarlo.

Si vamos al poema "A Don Ramón Moreno", encontramos versos como éstos:

"Cuando rompe la aurora en el oriente
y el rayo anuncia de la luz febea,
¿quién entonces se niega a la alegría,
al himno universal con que saluda
la tierra al nuevo sol? ¿Quién, si la noche
tiende su manto lóbrego, y el seno
de Olimpo con mil lumbres centellea,
de un horror melancólico y sublime
no se siente ocupar? ¿Cuál es el pecho
que en férvido entusiasmo no se agita
al mirar de su cárcel desatarse
los aquilones, que azotando el polo,
que agitando la mar, tremendos braman,
y éstrago y noche y tempestad lanzando,
estremecen el orbe en sus furores?"[65]

Y más adelante el poema continúa así:

"Entra, amigo en ti mismo, y las dos fuentes
en ti hallarás del arte encantadora
que debes admirar: fuentes eternas
de do su gloria y su poder descienden.
Mira el espejo rutilante y puro
de tu imaginación, que en su grandeza
el mundo todo, el universo entero,
sin contenerse en límites, abarca
(...)
En vano intentas resistir: tu oído

su acento ganará, tu fantasía
poblarán sus imágenes hermosas,
y al volcán de su fuego y su vehemencia
tu corazón ardiendo, vendrá el punto
en que, vencido, arrebatado, sigas
el carro triunfador de su alta gloria."[66]

Pues bien, este poema que luego deriva en encendidos versos hacia una exaltación de la patria -cuando el sentimiento de la patria representaba la defensa romántica de la libertad-, es de 1798.

El libro de Dérozier testimonia también que en 1791 Quintana admira a Chenier, quien -es frase de Dérozier-, "ha escrito pensamiento nuevos con versos antiguos. En él ha adivinado nuevos horizontes".[67] Quiero añadir por mi parte que esto es ni más ni menos que lo que ocurre en el Roger de Lista como veremos.

Dérozier sigue indicando acerca de Quintana: "¿Creyó entonces en el futuro romanticismo? Creyó sin duda en 1791 que tal revolución era favorable a recrear la tragedia española. Nos lo prueban Las reglas del drama, en la teoría, y El Duque de Viseo y Pelayo, en la práctica".[68]

Por mi parte, y completo con esta afirmación mi opinión sobre las teorías de Sebold expresadas en mi libro sobre Lista, creo que el primer romántico español no es Cadalso, aún demasiado truculento, salvo algún momento de escenografía nocturnal, pero todavía prerromántico. El primer romántico español se llama Manuel José Quintana.

Por otro lado, quiero destacar que, después de haber estado tan cerca, Dérozier se aleja de la correcta interpretación -correcta desde mi punto de vista, claro está-, y se equivoca cuando añade:

"Treinta años más tarde sus meditaciones eran desengañadas y admitía (Quintana) el fracaso de esta nueva tentativa. Quintana es un imitador, pero jamás un adaptador servil. Si se cuenta a sí mismo entre todos los que intentaron honestamente la tragedia, si confiesa su error después de haber observado, de

1791 a 1821, los frutos nuevos, si al alborear el romanticismo vacila en reconocerle valor y originalidad artísticas (porque creyó de buena fe que el prerromanticismo abría una vía original, como podrá creer en ciertos ideales filosóficos sin adherir a la Revolución), no por ello representa menos una de las más interesantes tentativas de su tiempo".[69]

Y con notable prepotencia, continúa:

"Quintana se equivocó por partida doble porque no era del prerromanticismo ni del romanticismo de donde podían venir tragedias verdaderamente españolas y porque concedía a los adjetivos 'nacional', 'popular' y 'original' una virtud mágica que estaban lejos de poseer. Salvo la tragedia griega, ¿ha existido alguna tragedia original? (...)"[70]

Sin embargo el que se equivoca es Dérozier, que no comprende el romanticismo, menos aún el romanticismo prematuro de Quintana, y el crítico francés con estas frases está defendieno, sin saberlo, un prejuicio del más puro neoclasicismo.

Me parece además que lo que Dérozier, con otros críticos, no comprende, es que los aparentes titubeos de Quintana, con el neoclasicismo de Las reglas del drama, que significativamente son de 1791, aunque se editen en 1821, son fácilmente explicables. He indicado antes que el neoclasicismo, sobre todo desde el impacto de la Poética de Luzán y de otros teóricos clásicos y dieciochescos, era más influyente en la teoría que en la práctica. Era la neoclásica una época de pasión racionalista por las ideas -semejante a la que supuso el afán por la teoría literaria en nuestra época, por poner un ejemplo-. La teoría neoclásica es lo que más pervive de este movimiento. Y los románticos españoles, siendo románticos de sentimiento, son neoclásicos en ideas hasta muy avanzado el siglo. Ello no quiere decir -como se ha interpretado erróneamente- que el romanticismo entre tarde en España, sino que el arte romántico influye más fácilmente en la poesía, la novela y el teatro, y mucho más tardíamente en el pensamiento. Por ello la pervivencia de intelectuales como Lista.

¿Cómo si no, explicarse estas afirmaciones de Larra, en las "Dos palabras" -que antes

mencionábamos- al frente de su exaltadamente romántico Macías de 1834?:

> "He aquí una composición dramática a la cual fuera muy difícil ponerle nombre. (...) ¿Es un débil destello siquiera de la colosal y desnuda escuela de Víctor Hugo o Dumas? ¿Es un drama romántico? No sé qué punto de comparación puedan establecer los críticos entre Antony, Lucrecia Borgia, Enrique III, Triboulet y mi débil composición. ¿Qué es, pues, MACIAS? ¿Qué se propuso hacer el autor? Macías es un hombre que ama, y nada más. Su nombre, su lamentable vida pertenecen al historiador; sus pasiones al poeta."[71]

Es decir: los románticos lo eran por su actitud vital, la teoría vendría más tarde. Ello era cierto en 1834, imaginémonos en 1802, cuando edita Quintana sus Poesías, con una bella ilustración de portada. Los románticos echan mano de la teoría neoclásica durante mucho tiempo, lo que explica las críticas teatrales de Larra.

* * *

Pasemos ahora a las tragedias históricas de Quintana.

Dérozier se refiere a otras tres obras de Quintana, aparte de las dos conocidas que han llegado a nosotros, y que se han perdido. Serían: Roger de Flor, Blanca de Borbón y El Príncipe de Viana.[72] Indica que estaban "bastante adelantadas" cuando cayeron en manos del enemigo al ser confiscados los bienes del escritor.[73] El propio Quintana se refiere en la advertencia que precede a sus tragedias a que la invasión francesa "dieron al traste con sus papeles, con los mejores años de su vida, y con todos sus proyectos literarios".[74]

Nunca sabremos la relación que existe entre el Roger de Flor de Lista y el de Quintana. Lista, como ya señalé en el primer volumen de mi libro dedicado a él, confiesa que nunca ha escrito teatro:

"Nuestra opinión en esta parte es desinteresada, jamás hemos compuesto, ni aún emprendido, obras para el teatro."[75]

Quiero destacar que esta cita parece tajante y clara, escrita en 1844 o un poco antes. Mientras que la obra teatral Roger de Flor, presumiblemente de Lista, al decir de la nota manuscrita de Antonio Cavanilles, fue entregada a éste en 1825, como veremos. ¿Se arrepentía Lista de haber escrito teatro y no quería difundir que tenía una obra inédita, o se dedicó simplemente a hacer correcciones en el borrador presumiblemente de Quintana, que obtuvo durante la invasión francesa de Sevilla? Notemos que Lista trataba mucho a Quintana, y que colaboró en Sevilla, antes de la llegada de los franceses, con el Semanario Patriótico que dirigía aquél.

Es de todos sabido que en Pamplona, en 1817, al regreso de la emigración, Lista se entrevistó con Quintana, pero percibió ya entonces la enorme diferencia en cuanto a actitud política que les separaba.[76]

En fin, son todo hipótesis las que he diseñado antes, pero de cierta verosimilitud y posiblemente de innegable importancia. Me permito dejar al lector el beneficio de la duda. Los datos positivos, únicos a que acudiremos, nos remiten en el caso del Roger a una obra manuscrita de Lista, inédita e incompleta.

¿Qué vinculación existía con la obra homónima de Quintana? Es un misterio. Lo que no cabe duda es que el manuscrito de Lista, entregado a Antonio Cavanilles en 1825, contiene abundantes correcciones de su puño y letra, se trata de un borrador manuscrito, lo que impide la hipótesis posible de atribuir el texto a Quintana, amigo del poeta sevillano.

Por estas fechas, Quintana se encontraba además desde 1823 exilado en Cabeza del Buey, al fracasar el trienio liberal y comenzar la Restauración.[77] Sabemos que estuvo allí hasta 1828 en que regresó a Madrid. Sin embargo, ya antes, en Madrid en 1 de marzo de 1821, en la advertencia antepuesta a El duque de Viseo se refiere a tres obras perdidas durante la Guerra de la Indepedencia:

"Con esta mira, y arrastrado también de su afición a este género de poesía, tenía ya bastantes adelantadas tres tragedias, Roger de Flor, El Príncipe de Viana y

Blanca de Borbón; asuntos en que a catástrofes interesantes y patéticas se reunía la ventaja de poder retratar en grande costumbres y caracteres de pueblos, de tiempos y de personajes muy señalados. La agresión francesa vino, y la revolución estalló. Desde entonces la obligación de atender exclusivamente a trabajos harto diferentes, la necesidad de trasladarse de una parte a otra, y el torbellino bien notorio de infortunios, persecuciones y encierros que el autor ha sufrido, dieron al traste con sus papeles, con los mejores años de su vida, y con todos sus proyectos literarios, que las circunstancias en que hoy día se ve la ptaria no le consienten renovar. Otros escritores gozarán de tiempos más serenos, y serán sin duda más felices."[78]

Por tanto la obra se perdió durante la invasión francesa, según se recoge en este impresionante testimonio humano de Quintana.

Pero me parece muy probable que el Lista afrancesado, que tuvo en su poder los archivos de la Inquisición de Sevilla, caso de que la obra de Quintana estuviera escrita por aquellas fechas, pudiera poseer estos papeles. De hecho sabemos que Quintana comenzó la publicación del Semanario Patriótico, que continuó luego en Sevilla y Cádiz cuando entró Napoleón en la capital, y que Lista colaboró en su periódico hasta la invasión de Sevilla. Por tanto la hipótesis me parece debe aceptarse al menos como posible.

La mencionada hipótesis me parece sin embargo muy arriesgada y no me atrevo a mantenerla sino como suposición. Dejemos por tanto todo así, en tanto no conozcamos más acerca de los escritos de Quintana, en que pudo influir su Roger en el de Lista, simplemente, al menos por el momento. Un estudio de estilo de la obra, que no voy a hacer aquí pero que sugiero a futuros investigadores, tal vez podría aportar datos más fehacientes al respecto.

* * *

En lo que respecta ahora a El duque de Viseo, inspirada en The Castle Spectre (1797) de G. Lewis, según declara el mismo Quintana en el prólogo olvidado de 1801. Dérozier indica que sin embargo suprime los aspectos románticos de la obra de Lewis -espectros, visiones, música-, precedida por la escandalosa novela Ambrosio, or the Monk (1795). "¿Qué es lo que le ha gustado más en su modelo? Los dos personajes, Osmond y Hassan, y el sueño del tirano (...)"[79]

Es lástima que no haya visto la luz la edición crítica del teatro de Quintana que Dérozier preparaba cuando redactaba la edición de su libro sobre el autor.[80] Su edición de las Poesías de Quintana, como su libro sobre el mismo, es sencillamente admirable,[81]si bien hemos señalado diferencias importantes con nuestras propias opiniones.

Dérozier se entretiene en señalar la semejanzas y diferencias entre el drama romántico y espectral de Lewis y la adaptación de Quintana, destacando en esta última versión la ran cantidad de citas patrióticas que expresan el pensamiento del autor.[82]

Ya en mi libro sobre las descolonización comenté el tema racial de los negros en Quintana, manifestando mi desacuerdo con la interpretación de que éste era un simple tema literario en el poeta, en lo que respectaba a "A una negrita protegida por la Duquesa de Alba". Me parece que hay en Quintana un profundo sentimiento de igualdad étnica y racial, patente en el mencionado poema, y también en El Duque de Viseo, pese a lo que estima Dérozier.[83]

El crítico francés, en su libro, considera que existen influencias de Lope sobre la versión de Quintana.[84]

* * *

Por otra parte, en lo que respecta a la otra tragedia de Quintana, El Pelayo, se representó en la tarde de 19 de enero de 1805 en los Caños del Peral, y luego el 25 de agosto de 1806 para la inauguración por Máiquez del nuevo teatro del Príncipe, reconstruído por Villanueva.[85]

Dérozier recoge un dato interesante. En las Memorias de un setentón se indica que cuando el actor Máiquez lanzaba llamadas a la libertad ("Y escrito está en el libro del destino / que es libre la nación que quiere serlo" etc.):

> "El público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y vitorear; los soldados de la guardia tomaban las armas y el Alcalde presidente destacaba sus alguaciles a decir al actor que mitigase su ardimiento o suprimiese aquellos versos, a lo cual se negaba con altivez."[86]

Resulta emocionante comprobar la empatía entre público y actor en el teatro de la época, hecho al que también Andioc ha aludido en su libro sobre el teatro español del XVIII. Pero me parece también que el testimonio de Mesonero es muy útil para abonar la teoría que por nuestra parte mantenemos: que ya en los años anteriores a la Guerra de la Independencia existía todo un sentir apasionadamente romántico y revolucionario entre una parte del pueblo, que estallaría con motivo de la invasión francesa.

Indica Dérozier cómo en el prólogo de 1805 Quintana confiesa haber tenido en cuenta para su tragedia, dos anteriores: Hormesinda de Nicolás Fernández de Moratín y Munuza de Jovellanos. Dérozier ha estudiado estas dos tragedias en relación al Pelayo de Quintana.[87]

El crítico francés ha destacado el desenlace feliz de la obra de Moratín padre, y la bondad que recorre a los personajes de la tragedia de Jovellanos. Ambas serían inferiores al texto de Quintana.

También ha cotejado brevemente la obra de Cienfuegos, Zoraida con la de Quintana:

> "El paralelo entre Zoraida y Pelayo puede sostenerse. Pero ya veremos al estudiar la segunda tragedia que su espíritu es radicalmente distinto: Zoraida tiene una sicología rica, múltiple y atormentada; Pelayo está desprovisto de ella. Cienfuegos tiene una propensión muy marcada por el sacrificio de los inocentes (...) Quintana, virtuosamente indignado por el vicio, no podrá tolerar que los malvados escapen a una muerte legítima."[88]

Y, refiriéndose al texto de Quintana indica más adelante:

"Su tragedia Pelayo, digámoslo claramente, no es sicológica: da mayor relieve a los hombres que a las mujeres (Pelayo contra Zoraida) y a los héroes que a los hombres (Pelayo contra Veremundo o contra Hacén). Su intención es la de ofrecer una apología del héroe nacional a través de los mismos protagonistas. (...) Pelayo se convierte, como más tarde Padilla, en un emblema divino que los cristianos invocan. Notemos la identidad de pensamiento y estilo con la oda A Juan de Padilla: los dos, consagrados espontáneamente por todo el pueblo, aclamados ruidosamente por sus compañeros de lucha, llegan a ser héroes populares y prototipos de la rebelión."[89]

Creo que Dérozier podría haber deducido de estas frases lo que antes comentábamos por nuestra parte: la existencia de un poderoso sentimiento patriótico y liberal entre el pueblo, de carácter protorrevolucionario. El germen de la revolución de 1808 estaba servido.

Dérozier ha señalado sin embargo con gran acierto el paralelismo que existe entre la obra y la situación política de la España de la época. El tirano es Rodrigo, y también Carlos IV y su favorito Godoy; el príncipe virtuoso es Alarico y al mismo tiempo Carlos III. Se habla en la obra de la necesidad de una España nueva: "El nuevo Estado que a rayar comienza".[90]

Pero Dérozier no interpreta bien el sentido revolucionario del intento de Quintana, y alude, equivocadamente a mi juicio, a "La restauración de una España nueva y fuerte, en los límites de sus tradiciones históricas".[91]

Indica finalmente que los héroes de Quintana, como los de Alfieri, triunfan en la apoteosis de la muerte.[92]

En fin, creo que el paralelismo que establece Dérozier entre la realidad política de le época y el sentido oculto de la tragedia de Quintana es adecuado, pero se equivoca al no considerarla una obra liberal y romántica, pues la entiende erróneamente dentro de la tradición española. Una vez más encontramos una cierta ceguera en algunos críticos respecto a la

modernidad imperiosa del pensamiento literario español, asociado al resto de las naciones europeas. Por otro lado tal vez sobre Dérozier actúa el prejuicio nacido con Menéndez y Pelayo, de considerar a Quintana como neoclásico.[93] Si bien Dérozier lo considera como escritor de transición del neoclasicismo al prerromanticismo.[94]

No vamos a abundar aquí en un estudio que ya está hecho, y de modo bastante perfecto, por el propio Dérozier, acerca del Quintana dramaturgo.

Notemos que tanto en El duque de Viseo como en Pelayo -Eduardo y Orén frente a Enrique; Pelayo frente a Munuza- el momento culminante, ya destacado por el crítico francés, es aquel en que "el héroe liberador desafía al tirano y lo aplasta con su desprecio impotente".[95]

Dérozier considera estas obras de Quintana fuente del teatro de Martínez de la Rosa,[96] pero creo se equivoca cuando los sitúa a fines del neoclasicismo y principios del prerromanticismo, insistiendo en que Quintana es ajeno al romanticismo.[97] Son obras propiamente románticas, pertenecientes a un protorromanticismo que el Roger de Lista desarrollará también.

* * *

Vayamos en primer lugar, dentro del análisis de los textos mismos que voy a hacer, a El Duque de Viseo.[98] Notemos que en esta obra de 1801 aparecen soliloquiso románticos como el que sigue:

ENRIQUE

" Escucha Ataide

¿Por qué mentar su nombre en mis oídos?

Mi pecho por mi mal aún no es de bronce;

Y a pesar del horror donde impelido

Fuí por mi frenesí, sabe que a veces
Aún de ternura y de dolor suspiro.
El me amaba en un tiempo, y yo le amaba,
Y era inocente... ¡Oh sin igual delito!
¡Oh Eduardo! ¡Oh Teodora!... Mas la ingrata
¿No le prefirió a mí? ¿No dio al olvido,
Por el suyo, mi amor?... ¿Ves la agonía,
Ves el remordimiento y el martirio
Que desde el punto de su infausta suerte
Sin poderlos calmar traigo conmigo?"[99]

Indudablemente puede afirmarse al menos que el hecho de que Quintana conociera a Lewis, y se carteara más tarde con Lord Holland, nos refleja el hecho de que el romanticismo inglés había penetrado pronto y a tiempo en nuestro país.

También son románticos los acentos dedicados al amor:

ENRIQUE:
"¡Ah! yo adoro a Teodora más que nunca:
¡Olvidarla! jamás; pero el destino
Vida la vuelve dar, y ella renace
A atormentar de nuevo mis sentidos.
(...)
Hasta que ví a Matilde. ¡Oh! ¡Cómo al verla
Mi corazón pasmado, estremecido,
Sintió delante a la infeliz Teodora
Y embravecerse a su tormento antiguo!
Mientras más la contemplo, más la adoro;
No ya tras una sombra, un bien perdido,
Se exhalarán mis árido deseos;
Cese ya aqueste afán, este delirio;

Amor va a coronarme, y venturoso
A Teodora en Matilde al fin consigo."[100]

Y esta expresión de amor en Matilde:

ENRIQUE
"¿Y le amas?

MATILDE
¿Si le amo? Preguntadlo
A aqueste corazón, en donde al vivo
Está en rasgos de fuego retratado;
Preguntadlo a los montes convecinos,
Que de nuestros dulcísimos amores
Ya tantas veces cómplices han sido.

ENRIQUE
¿Y así te atreves a decirlo?[101]

MATILDE
¿Acaso
Es, señor, el amar algún delito,
Para ocultarlo?"

Notemos que la libertad pasional romántica, el amor sincero como forma de afirmación de la subjetividad del individuo, subjetividad compartida con la Amada - este caso el Amado-, que es eje y centro del universo, el amor como fuerza cósmica universal, propio del pensamiento romántico, ya aparece aquí. La libertad amorosa, que el teatro neoclásico de Moratín trató con timidez de comedia de costumbres, se convierte aquí en eje de toda la acción dramática. Libertad pasional. El otro eje, también profundamente romántico, es la rebeldía ante el poder, el análisis

de las situaciones de poder, la lucha contra el tirano.

Toda la obra está recorrida de la violenta pasión amorosa. Sería inútil recoger más testimonios, que se encuentra obvios desde el primer acto.

Creo que los tres fundamentos de la tragedia romántica, como ya dije, son: 1) el conflicto amor/deber -que aparecen esta obra, pues Matilde se encuentra en manos del tirano-; 2) la lucha contra el tirano, la rebeldía contra el poder absoluto -liberalismo y romanticismo unidos, ideología y literatura una vez más-; 3) indagación en el mundo interior de los personajes, en la subjetividad anímica desde el punto de vista interno. Lista ya se refiere explícitamente al primero y último de estos tres factores en sus ensayos literarios.

Los tres elementos se dan en El Duque de Viseo, obra también romántica, ¡ya en 1801!

Veamos el diálogo amoroso entre Oren y Matilde:

OREN

" ¡Matilde!

MATILDE

¿Qué escucho? ¡Ay Dios! El es.

OREN

Al fin te encuentro

Tras de tanto afanar.

MATILDE

¡Oh vida mía!

¿Dónde te arrastra tu amoroso empeño?

¿Cómo, dí, penetraste en este alcázar,

Albergue de opresión y de tormento?

Tú vienes a morir.

OREN

¿Y qué es la muerte
Si en tu defensa y a tu vista muero?
¿Puede acaso igualar en su amargura
A la triste aflicción, al desconsuelo
Que al encontrarme sin tu dulce vista
Sobre este ansioso corazón cayeron?
Llegó la hora: del amor guiado,
Volé en sus alas a tus ojos bellos,
Y el puesto solitario me recibe.
(...)"[102]

A continuación se refiere el conde de Oren a los celos que tenía de Matilde, y ésta indica que un poderoso trueno pudo ser presagio de los mismos. Sentimentos románticos y escenografía romántica en esta adaptación libre del texto de Lewis, modificada de manera muy personal por Quintana, según Dérozier ha estudiado.

Matilde se refiere a la muerte como una heroína romántica haría ("Mas no es posible huir, ni hay otro medio / Que resistir, sufrir, y si la muerte / Llega, morir.") Y a continuación menciona tanto al tirano, como a la humilde condición del héroe romántico que la ama:

" ¿Cómo a su inmenso
Poder contrarrestar? Tú ya te olvidas
De la distancia que fortuna ha puesto
Entre tu humilde condición, Leonardo,
Y el tirano que atroz manda en Viseo.""[103]

De este modo los sentimientos románticos van en Quintana asociados a las ideas revolucionarias de índole social, no sólo a la de soberanía popular, sino a la de redención de la clase social inferior. "No yo, que a tí tan superior me veo", le dice el conde de Oren al tirano Enrique.

Pero en seguida actúa el principio barroco de igualdad de sangre, recurso típico del teatro

del XVII español. Oren se presenta como igual en sangre a Enrique, ya que es conde.

En esta obra vamos conociendo paulatinamente la interioridad, la intimidad de los personajes, que desnudan sus afectos en confidencias realizadas entre dos personas, como Ataide a Matilde en el acto segundo, escena tercera.[104]

También la acotación del acto segundo, que indica "Este acto pasa de noche: la escena estará alumbrada con una sola hacha que habrá a un lado del teatro", es nocturnal y romántica. Y en al principio del acto tercero, dice la acotación: "La escena representa un subterráneo oscuro compuesto de varios ramales de bóvedas (...)".

La visión sepulcral y fantasmal de Enrique en el acto segundo escena cuarta, es de gran impacto, y profundamente romántica.[105]

Es cierto por tanto que esta obra, como el Roger de Flor,
sigue las tres unidades neoclásicas. Pero, como ya he dicho también refiriéndome a la obra de Lista, se trata de un drama de cuerpo neoclásico y alma romántica. Quintana conocía el romanticismo en 1801, y desde luego en 1802 -en su poema "Al mar", como dije-. El uso del romance heroico endecasílabo, como también en Roger, puede ser testimonio de este estilo externamente neoclásico -en cuanto a la forma- pero profundamente romántico -en cuanto al fondo y al sentido, también a la evocación ideológica y afectiva-.

También la anagnórisis del acto tercero, escena segunda,[106] es clásica. Violante -Matilde- reconoce en el cautivo a su padre Eduardo, hermano del tirano Enrique que ha matado a su madre.

Interpreta mal Dérozier, desde mi punto de vista, la última escena, en la que se dice:

ASAN

" Ya he elegido.

¡Salir de esclavitud, ver a mi patria,

Mis amores gozar! -Tú eres un blanco

(A Eduardo.)

¿Puede un negro fiar en tu palabra?

EDUARDO

A nadie faltó nunca."

Es decir: aquí la decisión crucial del desenlace está en manos de los esclavos negros, que no fian de la palabra de los blancos, pero al fin deciden confiar en la nobleza de sentimientos de Eduardo, el auténtico duque de Viseo, que ha sido liberado de la mazmorra, y ello conduce a que Enrique se suicide, por despecho, cuando aquél le perdona sus crímenes.

Pero Quintana, tanto aquí como en el poema a la negrita que adoptó la duquesa de Alba, se refiere a la redención de la esclavitud, a la liberación de las razas oprimidas. En este sentido es preciso consultar los diarios de sesiones de las Cortes de Cádiz, y los testimonios de los discursos de nuestro autor en dichas Cortes, defendiendo la independencia de las colonias y la igualdad racial. Véase mi libro sobre la descolonización.

Por otra parte, en lo que respecta a la obra, aparece el mismo desenlace rápido, propio del drama romántico.

La adaptación de Quintana de la obra de Lewis es libérrima, al decir de Dérozier, que coteja los textos y argumentos.

Debo añadir que el final feliz de esta tragedia, de sentido moral por su ejemplaridad acerca de cómo son castigados los crímenes, como Luzán quería en la Poética, contrasta con el carácter romántico del texto.

De este modo puede comprobarse cómo el espíritu romántico iba introduciéndose rápidamente en la literatura española, ya antes de la Guerra de la Independencia.

Tras la lectura comparada de Roger con el Duque de Viseo, concluyo que es mucho más elevado y épico el tono de Roger, más frío, más neoclásico, menos afectivo y directo en los sentimientos y en la expresión de intimidades que en el caso de Quintana. Del texto de los Ensayos de Lista deduzco que no quiso reconocer este intento fallido de tragedia, que me parece de un valor muy mediocre. Se trata de un texto envarado, sin tensión dramática, pomposo, centrado en los acontecimientos históricos. es obra de un erudito que hace versos y no de un creador de emociones como Quintana. Ojalá algún día se descubran sus tragedias perdidas porque posiblemente son excelentes. Era mucho mejor escritor Quintana que Lista.

Tan sólo la declaración de amor de Rugero[107] es de algún sentido romántico. Pero el

Roger toca los temas de manera externa, sin ahondar en el drama interno de los personajes, es obra épica más que dramática, aunque se exprese en teatro.

* * *

Vayamos ahora al Pelayo de Quintana, estrenada en los Caños del Peral el 19 de enero de 1805.

Considera MacClelland que el Pelayo de Quintana, junto a la Raquel y el Munuza de Jovellanos son lo más representativo dentro de los límites de la tragedia galoclásica. Sigue una técnica shakespeariana y significa un nuevo hallazgo en la escena, dentro de la materia del Pelayo. Dentro del modelo shakespeariano se ajusta al contexto europeo.[108]

Hay más sentimientos en la obra de Quintana que en el Roger de Lista, que sigue un decurso externo de los hechos a partir de los conocimientos históricos, si bien tratados de modo literario. La obra de Lista corresponde a un erudito, a un historiador. La de Quintana a un hombre que estudia los afectos de los personajes, y las cuestiones importantes de la vida humana -amor, libertad-que trata con valentía, una valentía que le llevó a sufrir persecuciones que no padeció tan intensamente el acomodaticio Lista.

Notemos también aquí el acento romántico, cuando Hormesinda dialoga con Veremundo:

"Llamadme ingrata, pérfida; llamadme
Infiel a la virtud, sorda al consejo.
¿Qué me podréis decir que yo a mí misma
Con dureza mayor no esté diciendo?
Sabed que aqueste cáliz de dulzura,
Tras el que anhela el corazón sediento,
A fuerza de amarguras y martirios

Está ya en mi interior vuelto en veneno.

Sabed... (...)"[109]

Mientras triunfan los moros Hormesinda, hermana de Pelayo, va a desposarse a la fuerza con Munuza, el tirano. El conflicto entre amor/deber se expresa claramente en esta tragedia, con el drama interior de Hormesinda, que debe sacrificarse para que su pueblo, Gijón, sea respetado por los invasores.

Las palabras de Pelayo, en el acto primero escena cuarta, son un canto patriótico a la libertad de España, y un ataque premonitorio -ya señalado por Dérozier- "Para aquellos que el sosiego / compran con servidumbre y con oprobios".[110]

PELAYO

"Y porque estén envilecidos todos,

¿Todos viles serán? yo no lo creo:

Mil hay, sí, Veremundo, mil que esperan

A que dé alguno el generoso ejemplo,

Y el estandarte patrio levantando

Despierte a todos de tan torpe sueño."[111]

El concepto de "anhelo" -que es enteramente romántico- aparece constantemente en estas páginas ("Sabed que aqueste cáliz de dulzura,/ Tras el que anhela el corazón sediento")[112] ("El instante feliz que ansió mi anhelo / De abrazar a mi hermana").[113] También el de "angustia" ("Que su dudoso y angustiado pecho")[114]

Es cierto que aún estamos lejos de la visión romántica llena de exotismo idealizado, el tema del moro caballeroso que Rivas eternizará entre otros. Pero en realidad lo que aquí se canta es una gesta heroica -propia de un héroe romántico- en la que se afirma la independencia nacional frente al invasor, en este caso moro ("¿Ella esposa de un moro?", dice Pelayo).[115]

Lo que ocurre es que no es simplemente una tragedia cívica, ya que junto al tema político, la gesta épica, se encuentran las pasiones de los protagonistas, rotos en su intimidad entre la obediencia al deber impuesto y los verdaderos afectos pasionales. Los vocablos reflejan

también un concepto encendido ("ardiente frenesí" etc.) y afectivo ("La ahogará en mi presencia el sentimiento"), propio de un drama romántico en ciernes.[116]

Hay una innumerable profusión de términos que indican sentimientos. Es muy distinta esta obra de la frialdad del Roger de Lista, con su versión oficialista e histórica de un tema amoroso, que cuesta la vida al héroe. Al menos en los fragmentos que nos han llegado, pues imagino habría otros diálogos de amor entre los dos protagonistas.

El drama interior de Hormesinda es lo que queda patente en esta obra. Incomprendida por los mismos cristianos, por su hermano Pelayo, por quienes se sacrifica, obligada a un casamiento no deseado:

HORMESINDA
"El cielo ve la pena, los temores
Que mi interior ahora martirizan;
Y ve también a mi amorosa llama
Explayarse por él siempre más viva.
Sed contento, señor; vos ya vencisteis;
El triunfo es vuestro, la vergüenza es mía.
¡Ah! ¿Qué dirán ahora los cristianos
De esta mujer desventurada?"[117]

El público se convierte en testigo que comprende todos los sentimientos íntimos que se despliegan en el drama. Por el contrario el conflicto tiene lugar por la incomprensión de unos personajes hacia otros. El público goza aún un estatus privilegiado semejante al narrador omnipresente de la novela decimonónica.

Pelayo se acerca a ver a su hermana, fingiendo que es un simple cristiano y que el héroe ha muerto. Y desdeña a Hormesinda en momento trágico:

PELAYO
"Aparta.
¿Mi hermana tú,? Jamás. Quien aquí habita,

Quien se complace en la estación odiosa
De la superstición y tiranía
No puede ser mi sangre. En otro tiempo
Tuve una hermana yo que era delicia
De Pelayo y de España; virtuosa,
Inocente y leal (...)"[118]

El nacionalismo exultante de esta obra me parece otra característica romántica, a tener en cuenta en un momento de la política española caracterizado por alianzas y sumisiones a otras naciones.

Hormesinda se refiere apasionadamente a su amor a la patria ("Que este amor a la patria que te enciende / Es la sola ocasión de mi desdicha.")[119]

Pelayo le recrimina a Hormesinda que debería haber muerto antes que someterse al extranjero moro. Hormesinda se niega a seguir a su hermano, y clama al cielo como único testigo de sus auténticas luchas interiores.

En el acto tercero escena tercera Pelayo se manifiets a los suyos, que creían había muerto: ("¿Vive Pelayo?" "Vive, si es que vida / Se consiente llamar a una existencia / De infortunios sin término acosada,/ Condenada al ultraje y a la afrenta.")[120] Y afirma con orgullo: "Soy el que, siempre independiente, libre,/ De entre la ruina universal ostenta / Exento el cuello de los hierros torpes / Que sobre el resto de los godos pesan."[121]

El tema del honor -en este caso el honor patrio- es aún recuerdo del teatro barroco. Pero debemos comprender que obras consideradas enteramente románticas, como Los amantes de Teruel se basan no sólo en el amor pasional, sino también en el sentimiento del honor.

Hay bellas imágenes literarias, como la afirmación de esperanza de Pelayo, pese a que todo parece perdido ante los musulmanes:

" (...) nunca mi pecho
A la esperanza falleció; mas piensa
Que el árbol encorvado en la borrasca,
Sus ramas levantando ya dispersas,

Se enderece más bello y más frondoso,

Y con su sombra a defendernos vuelva."[122]

Quiero insistir en el carácter tormentosamente apasionado de los sentimientos de los protagonistas de esta tragedia, que me parece enteramente romántica, pese a que siga las tres unidades y el metro de romance heroico. El acto tercer escena tercera es buen ejemplo. Es un momento conmovedor, en el que se mitifica la figura del "joven sublime" Pelayo, que lanza una arenga inflamada a los godos. Pelayo aparece como un líder romántico al que el pueblo sigue.

De este modo la obra entera parece recorrida de un profundo sentimiento de pasiones desatadas. Pasión amorosa de Munuza. Sufrimiento de Hormesinda, que decide inmolarse en sacrificio por su pueblo. Pasión culminante de Pelayo, que con versos llenos de noble arrojo, exalta el servicio de los valores patrios.

La intimidad dolorida de Hormesinda es también analizada en esta tragedia, que me parece posee indudable valor literario, aunque la crítica no haya recalado suficientemente en ella.

Es por tanto una obra plenamente romántica, aunque tenga concesiones de forma al neoclasicismo, pero está muy lejos de éste. Lo que ocurre es que la evolución de neoclasicismo a romanticismo es paulatina y no una ruptura radical y repentina. Los modos y estilos neoclásicos perduran aunque el sentimiento ha variado. Como me parece que lo importante en la literatura son los contenidos, hay que destacar que en este aspecto nos encontramos con temas esencialmente románticos que estamos tratando.

Por otro lado en esta obra se prsenta la resistencia activa viril de Pelayo, en forma de insurrección apasionadamente romántica; y la resistencia pasiva, que aquél no entiende, de su hermana Hormesinda, sacrificándose ante la realidad de los hechos. Pocos años más tarde será el drama que vivirán en sus vidas reales, los liberales revolucionarios y nacionales, frente a los españoles afrancesados.

El personaje de Hormesinda es foco de incomprensión: por un lado de su hermano Pelayo, al que creía muerto, hecho por el que se entregó en brazos de Munuza; por otro lado por el propio Pelayo, que considera se ha dado por vencida al invasor, vendiendo a la patria. Vemos pues que existe en la obra una cierta complejidad de fuerzas en tensión, vectores que se cruzan

dentro de una trama que, sin bien sencilla, responden a una visión del tema basado en la pluriperspectiva. El público es el único que sabe todo lo que ocurre en el corazón de los protagonistas, y vive así la tragedia identificándose con el destino aciago que carga sobre Hormesinda.

El mensaje de la obra, por otra parte, se refiere a los acontecimientos políticos de la España anterior a la Guerra de la Independencia, y refleja la existencia de un pensamiento liberal -a la vez romántico- en los años inmediatamente anteriores a ella. Así habla Pelayo:

"Pero nunca el oprobio salva a un pueblo;
Nunca aquel que cobarde se degrada
A la presión doblando la rodilla,
Después su frente hacia el honor levanta.
Esto bien lo sabéis, viles tiranos."[123]

Por otra parte quiero señalar que desde el punto de vista de la estructura dramática, se repite la situación, al final del drama, que existía en El Duque de Viseo. También aquí de repente se presenta ingenuo e inerme, en el desenlace de la obra, el protagonista ante el tirano, y es salvado por la sublevación popular en el momento en que parece va a perecer a manos de éste. El pueblo es el salvador, cuando el líder lo ha despertado. En este sentido bien puede verse una afirmación de la idea de soberanía popular, que luego defenderá Quintana -y Lista, al principio- en el Semanario Patriótico.

También es semejante a las dos obras la escenografía de la mazmorra, que débilmente iluminada introduciría un nuevo factor de evocación romántica entre los espectadores, inflamados ya por los versos del héroe.

La variante en el desenlace entre las dos tragedias de Quintana es que aquí Hormesinda se diluye como personaje al final de la obra. Tan pronto acude a la mazmorra de Pelayo para salvarle, y éste la desprecia yendo a la batalla que se libra entre los godos que vienen a salvarlo al grito de Pelayo y Libertad; como acude a los brazos de Munuza ya vencido para prometerle también salvación y asilo. Con ello se nos demuestra que la protagonista femenina es demasiado débil para soportar los acontecimientos tan duros a los que le somete la Historia.

El desenlace es tan rápido como en El Duque de Viseo, si bien un poco más tenso y demorado. Munuza mata a Hormesinda por haber librado a Pelayo de sus cadenas, con lo que queda patente su papel de víctima constante de una y otra facción.

Hormesinda muere entre frases románticas, y Pelayo termina la pieza con estas palabras premonitorias:

"Muerto el tirano véis: ya no hay reposo;
Siglos y siglos duren las contiendas;
Y si un pueblo insolente allá algún día
Al carro de su triunfo atar intenta
La nación que hoy libramos, nuestros nietos
Su independencia así fuertes defiendan,
Y la alta gloria y libertad de España
Con vuestro heroico ejemplo eternas sean."[124]

No entraré en el tema del teatro durante la Guerra de la Indepedencia que ha sido estudiado por Larraz, Rubio, Carnero y otros autores.[125]

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

2. Op. cit. p. 19.

3. Op. cit. p. 25-26.

4. Op. cit. p. 34. Ver también mi Ideología y literatura en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993.

5. Op. cit. pp. 26-27.

6. Op. cit. p. 27.

7. Op. cit. p. 29.

8. Luzán, La Poética, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 173. Apud Arce op. cit. p. 217.

9. Op. cit. pp. 424-31.

10. Op. cit. p. 425.

11. Op. cit. p. 426.

12. Op. cit. p. 429.

13. Op. cit. p. 430.

14. Op. cit. p. 430.

15. Op. cit. p. 434.

16. Op. cit. p. 434.

17. Op. cit. p. 439.

18. Op. cit. pp. 441-43.

19. Op. cit. p. 440.

20. Op. cit. pp. 457-58.

21. Op. cit. p. 448.

22. J. A. Cook, Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959, p. 292.

23. J. L. Johnson (ed.), Teatro español del siglo XVIII. Antología, Barcelona, Bruguera, 1972, (Libro Clásico, 102), p. 560.

24. Felipe B. Pedraza Jiménez/Milagros Rodríguez Cáceres, Manual de literatura española. Vol. V, Siglo XVIII, Tafalla, Cénlit, 1981, p. 315.

25. Luego cit., p. 167, apud Juan Luis Alborg, Historia de la literatura española, vol. III, Siglo XVIII, Madrid,

Gredos, 1975, pp. 628-30.

26. Utilizo la edición de Poesías de Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos, Valencia, Ildefonso Mompié, 1816.

27. Op. cit., vol. 2, p. 3.

28. Op. cit. p. 13.

29. Op. cit. p. 14.

30. Op. cit. p. 18.

31. Nicasio Alvarez de Cienfuegos, Poesías, ed. de José Luis Cano, Madrid, Castalia, 1969 (Clásicos Castalia, 4), pp. 31-39.

32. Op. cit. p. 19.

33. Op. cit. pp. 30-31.

34. Op. cit. p. 36.

35. Op. cit. p. 31.

36. Op. cit. p. 47.

37. Op. cit. p. 56.

38. Op. cit. pp. 58-59, escena quinta acto tercero.

39. Op. cit. pp. 60-61.

40. Op. cit. p. 62.

41. Op. cit. p. 68.

42. Op. cit. pp. 69-72.

43. Op. cit. p. 3, vol. 2.

44. Op. cit. pp. 12-13, vol. 2, escena primera acto primero.

45. Op. cit. vol. 2, p. 16.

46. Op. cit. vol. 2, pp. 20-21, acto primero escena quinta y sexta.

47. Op. cit. vol. 2 pp. 27-28, acto primero escena séptima.

48. Op. cit. vol. 2, p. 29. Acto primero escena octava.

49. Op. cit. vol. 2, p. 46, acto segundo escena séptima.

50. Op. cit. vol. 2, p. 49.

51. Op. cit. vol. 2, p. 52.

52. Op. cit. vol. 2, p. 53, acto segundo escena nueve, al final.

53. Op. cit. vol. 2, p. 59.

54. Op. cit. vol. 2, p. 60.

55. Op. cit. vol. 2, p. 62.

56. Aunque la edición de Dérozier la ha dejado anticuada, puede consultarse la de Narciso Alonso Cortés de las Poesías de Manuel José Quintana, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 4ª ed. (Clásicos Castellanos) (1ª ed., 1927).

57. Ed. de Narciso Alonso Cortés. Aunque la edición de Dérozier es más completa no puedo evitar la preferencia hacia trabajos más humanísticos, si bien anteriores.

58. Narciso Alonso Cortés, op. cit., pp. XXXVII-XXXVIII. Allí añade que "Quintana fue un Cienfuegos erudito y dotado de un espíritu más complejo".

59. Op. cit. p. XLIV.

60. Op. cit., ed. de N. Alonso Cortés, p. 5. Frase de Quintana.

61. A. Dérozier, Quintana y el nacimiento del liberalismo en España, Madrid, Taurus, 1978, p. 321.

62. Manuel José Quintana, Poesías completas, ed. de Albert Dérozier, Madrid, Castalia, 1969 (Clásicos Castalia, 16), pp. 228-35.

63. Ed. N. Alonso Cortés cit. p. 13.

64. Op. cit. pp. 12-13. Prefiero citar por la edición de Alonso Cortés que por la más reciente de Dérozier.

65. Op. cit. p. 133.

66. Op. cit. p. 134.

67. Dérozier, Quintana y el nacimiento..., op. cit. p. 80.

68. Dérzoer, op. cit. p. 80.

69. Op. cit. p. 80.

70. Op. cit. p. 80.

71. Obras de D. Mariano José de Larra, ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1960, vol. III, (BAE, 129), p. 257.

72. Dérozier p. 83 y n. 63.

73. Cfr. Quintana, Obras completas, BAE XIX, p. 42; apud Dérozier p. 83, n. 64.

74. Op. cit. p. 83, n. 83. Frase de Quintana recogida por Dérozier.

75. Alberto Lista, Ensayos literarios y críticos, Sevilla, Calvo y Rubio, 1844, 2 vols. La cita en vol. II, pp. 72-73.

76. Cfr. a este respecto M. C. Simón Palmer, op. cit. p. 318.

77. Dérozier p. 763.

78. Obras completas de Don Manuel José Quintana, Madrid, Atlas, 1946, (BAE, XIX), p. 42.

79. Dérozier, op. cit. p. 85.

80. Cfr. op. cit. p. 85, n. 71.

81. He preferido utilizar la ed. de Alosno Cortes de las Poesías del autor antes, pero es inferior.

82. Op. cit. p. 90. Cfr. en general pp. 83-111.

83. Dérozier, op. cit. p. 91 y 93.

84. Op cit. p. 99.

85. Dérozier, op. cit. pp. 113-14.

86. Mesonero Romanos, Memorias de un setentón, Madrid, 1961, vol. I, pp. 267-71. Apud Dérozier, op. cit. p. 114.

87. Op. cit. pp. 90-167.

88. Op. cit. pp. 119-20.

89. Op. cit. p. 120.

90. Apud Dérozier op. cit. p. 122. Acto III, esc. 3, Alfonso.

91. Op. cit. p. 123.

92. Op. cit. p. 127.

93. Cfr. M. Menéndez y Pelayo, "Quintana considerado como poeta lírico" en Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, vol. IV, Santander, 1942, pp. 229-60.

94. Dérozier op. cit. pp. 283-347.

95. Op. cit. p. 152.

96. Op. cit. p. 153-60..

97. Op. cit. p. 160.

98. Utilizo la edición del vol. XIX de la BAE citado. Aunque la edición que manejo es de 1946, la de Rivadeneyra original es de 1852.

99. Op. cit. p. 44.

100. Op. cit. p. 44.

101. Estot modernizando las grafías en todo este trabajo, como ya hice en mi primer volumen de Ideología y literatura en Alberto Lista, pero no en las sucesivas ediciones de textos inéditos de Lista y Quintana que he ido publicando.

102. Op. cit. p. 46.

103. Op. cit. p. 46.

104. Op. cit. pp. 48-49.

105. Op. cit. pp. 50-51.

106. Op. cit. p. 54.

107. Op. cit. p. 407.

108. MacClelland op. cit. vol. I, p. 260 y p. 262. Sobre esta obra de Quintana, que valora mucho recreando el argumento, cfr. pp. 260-67.

109. Quintana, BAE XIX, op. cit. p. 59, acto primero escena segunda.

110. Op. cit. acto primero escena cuarta, p. 60.

111. Op. cit. p. 60.

112. Op. cit. acto primero, escena segunda, p. 59.

113. Op. cit. p. 60.

114. Op. cit. acto primero escena segunda, p. 59.

115. Op. cit. p. 61.

116. Al final del acto primero, por ejemplo, escena cuarta, p. 61.

117. Op. cit. acto segundo escena primera, p. 61.

118. Acto segundo escena primera, p. 64.

119. Ibíd., p. 64.

120. Op. cit. p. 65.

121. Op. cit. pp. 65-66.

122. Op. cit. acto tercero escena segunda, p. 66.

123. Op. cit. acto cuarto escena quinta, p. 71.

124. Op. cit. palabras finales, p. 73.

125. Cfr. Emmanuel Larraz, Theatre et politique dans la Guerra de la Indepedencia 1808-1814, Aix-en-Provence, 1988. Cfr. tb. de Larraz, "La aparrition du theatre anticlerical en Espagne dans la Guerra de la Indepednecia" en

Theatre et societé, Pau, 1977; Jesús Rubio Jiménez, "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política", Castilla, Valladolid, 1989, nº 14; Hans Joachim Lope, "La imagen de los franceses en el teatro español de propaganda durante la Guerra de la Independencia", Bulletin of Hispanic Studies, tomo 68, 1991; Ana María Freyre López, "La Guerra de la Independencia como motivo teatral, esbozo de un catálogo de piezas dramáticas", Investigaciones Franco-Españolas, Universidad de Córdoba, tomo I, 1988; Guillermo Carnero, "Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica", España Contemporánea. revista de Literatura y Cultura, vol. I, 1988.

4. EL DRAMA HISTORICO ROMANTICO EN MARTINEZ DE LA ROSA.

4.1. Introducción.

Como puede observar el lector, fieles a nuestra metodología, desarrollada en el prólogo a Ideología y literatura en Alberto Lista,[1] presentamos una perspectiva más bien contenidista de la literatura, centrándonos en problemas anejos a la ideología y contenido de la obra -con un concepto laxo de ideología entendida como cosmovisión, engarzada a las unidades culturales de la semiótica y a los aspectos semánticos-. La vieja crítica temática puede ser resucitada para describirnos cuestiones de contenido e ideología.

Por todo ello se comprenderá que poseemos un concepto mucho más abierto de romanticismo de lo que suele ser habitual. De hecho creo puede percibirse que las formas neoclásicas perduran hasta muy tarde en nuestra literatura, y mi libro sobre Lista abunda en este dato con mucha documentación. Sin embargo el contenido de determinadas obras que estamos estudiando, derivando desde la ilustración prerromántica, puede conducirnos a pensar que nos encontramos, en ciertas obras de finales del XVIII y primeros años del XIX, ante textos de un sentimiento que me atrevería a calificar como alba del romanticismo o primer romanticismo. Ello justifica el título de este libro, y define las líneas de interpretación que sigo en este trabajo. Me refiero por tanto, nuevamente, a obras de cuerpo neoclásico pero alma romántica. Y lo importante es este espíritu que se descubre, y que va progresivamente liberando las formas, el corsé racionalista de los neoclásicos. Pero sería injusto olvidar las obras de este período de transición, que iría aproximadamente desde los años 70 del XVIII hasta los años veinte del XIX, y en lo que respecta a nuestro estudio, hasta 1825 en que se escribe Roger de Flor de Lista, obra que justifica el ya extenso trabajo que estamos haciendo, para situarla correctamente.

Me parece también innegable afirmar que es en el teatro donde aparecen antes los sentimientos románticos, bajo corsé antiguo. La liberación en las

formas poéticas, de este corsé, es más fácil, por ejemplo en el poema "Al mar" de Quintana, al que tantas veces me he referido, o si queremos -con Azorín- a la "Epístola del Paular" de Jovellanos. Pero en el teatro la dimensión de los conflictos de contenido es generalmente -o debe serlo- más profunda desde el punto de vista ideológico. Por ello se justifica nuestro interés hacia esta fracción de tiempo y obras que la crítica lamentablemente ha ignorado o al menos preterido, sin forjarse una concepción clara acerca de las mismas. Esta concepción la resumo en el título de este libro: El alba del romanticismo.

* * *

Ermanno Caldera ha estudiado la comedia romántica en España, de modo semejante a como nosotros estamos estudiando en estas páginas el drama histórico romántico.[2] Se refiere allí a la ironía romántica de ascendencia idealista y analiza la vertiente cómica del espíritu romántico:

> "Proprio perché inmersa nella storia, la commedia romantica (sulla scia di quella neoclassica che le funge da modello) dibatte problemi, cesura vizi, propone soluzioni e comportamenti; in altri termini, si fa eco di talune esigenza proprie dei tempi che il drammma sistematicamente ignorò in quanto si rivolgeva a un'altra sfera di istanza altrettanto incalzanti."[3]

Para este autor la comedia y el drama vienen a interpretar "le due anime del romanticismo": la realista vagamente conservadora y tradicional, y la lírica alimentada de conspiradores y amantes apasionados. Aunque en ambos existe el tormento de la comunicación humana, la aspiración al amor puro y desinteresado, el sentimiento del fluir del tiempo, el ansia de absoluto, el triunfo del sentimiento del deber.[4]

Caldera, en este libro sobre la comedia romántica española, estudia obras desde 1762, La Petimetra, a 1840: El pelo de la dehesa y Cuarto de hora.[5] De este modo abarca una época que

va desde finales del siglo XVIII a mediados del XIX. Se referirá a la cincuentena prerromántica entre 1762 y 1812.

Nosotros, en el estudio que el lector tiene en sus manos, hemos elegido así mismo desde los precedentes del siglo XVIII a 1825, que es la fecha en que se redacta el Roger de Flor de Lista, la obra para cuya interpretación se sigue este complejo y largo camino que recorre diversas tragedias históricas. Destacaremos los elementos románticos avant la lettre y señalaremos otros hitos, acordes con nuestro intento de definir las características genuinas del Roger de Lista y su significación.

Considera Caldera que la comedia romántica se identifica con Bretón, entre 1825 y 1840.[6] Pero nosotros no extendemos tan lejos nuestro estudio, si bien hubiera sido deseable referirse a obras maestras del drama histórico español como Blanca de Borbón de Espronceda -esa admirable pieza que lamentablemente pasa hoy desapercibida, pese a su tremenda fuerza dramática y al vigor de sus versos- o, por poner otro ejemplo, El zapatero y el rey de Zorrilla -con sus escenas fantasmales y misteriosas, llenas de evocación mágica, al principio de la obra, y la visión del rey Don Pedro opuesta a la de los liberales-.

Piensa Caldera que sin embargo las raíces de la comedia romántica se hunden en la comedia neoclásica y las obras escritas hacia 1812, donde la nueva situación política ofrece una comedia distinta más estrechamente vinculada a la situación política y social del tiempo.

Esta idea concuerda con las premisas que para el drama romántico mantenemos nosotros. En cuanto a las obras teatrales durante la Guerra de la Independencia, que como ya se dijo antes han sido estudiadas con gran acierto y carácter renovador recientemente, sólo nos limitamos a indicar su interés para la intrahistoria de la época, y no vamos a reiterar lo que se ha analizado por críticos más versados. Insistiremos en que el teatro romántico español comienza -también la poesía romántica española, como veremos a propósito de los versos de Juan Nicasio Gallego- durante la Guerra de la Independencia o años anteriores inmediatamente a ella. Atraviesa un momento de oscurantismo y se esconde como un Guadiana que resurge luego en el momento revolucionario de 1820 a 1823. Por causa de la repressión posterior viene luego a ser obstaculizado su natural desarrollo, y no llega a su eclosión hasta la muerte de Fernando VII, alrededor de 1834. Literatura e ideología íntimamente unidas, una vez más. Intentaré demostrar estos asertos seguidamente.

En otro sitio Ermanno Caldera,[7] como otros autores que han tratado sobre la época romántica, recoge el testimonio de Alcalá Galiano en Recuerdos de un anciano,[8] de que a principios de siglo existía el partido tradicionalista y gubernamental, dirigido por Leandro Fernández de Moratín, y el radical que lideraba Quintana. Creo que de aquí podría deducirse que Quintana era jefe de la facción de los autores críticos, que pertenecían al primer romanticismo.

Me parece que puede concluirse que cuando años más tarde, hacia 1814, Böhl de Faber fije las pautas del romanticismo tradicional con la polémica con Mora, estamos ya ante otra época. En el período en que Quintana escribe liderando a los primeros románticos y liberales españoles, nos encontramos ante un romanticismo peculiarmente español, cuyos frutos políticos será la revolución o guerra de 1808, y las Cortes de Cádiz con la Constitución de 1812. Por el contrario Böhl de Faber pertenece a la época de la reacción, al período del Manifiesto de los Persas. El romanticismo de Böhl es reaccionario, como estudiara Carnero,[9] pero ello se debe a que es "de importación", a que sigue a Schlegel y los alemanes. El primer romanticismo español, que lidera Quintana, es liberal y revolucionario, y se manifiesta en la poesía cívica y patriótica, tanto como en el drama histórico que estamos estudiando.

Por otro lado, Caldera señala que el romanticismo de Böhl hace concesiones "moderadas" al clasicismo en las teorías del justo medio entre neoclasicismo y romanticismo.[10]

Me parece sin embargo que debemos tener en cuenta un aspecto importante. El que se autodenomine romántico un escritor, o el que se considere no-romántico, no es en la época indicio de nada. Tenemos el caso del prólogo de Larra al Macías, donde se considera lejano del romanticismo, y escribe una obra puramente romántica.

Lo importante es que existe un romanticismo tradicional y otro renovador. Y que muchos autores románticos lo eran malgré lui, sin saberlo o sin quererlo comprender. La línea de Quintana, con su romanticismo liberal, da luego frutos más maduros en Larra y Espronceda. El tradicional en la admirable obra de Zorrilla.

El neoclasicismo influye hasta muy tarde en España, hasta mediados del XIX -como el romanticismo seguirá activo durante la época naturalista hasta finales de siglo, y el ejemplo es Zorrilla entre otros-. En 1827 encontramos la Poética de Martínez de la Rosa, que es clasicista.

Creo puede establecerse la existencia de un romanticismo liberal y revolucionario muy temprano en España, frente a los moderados, que primero son neoclásicos y luego evolucionan

hacia un romanticismo tradicionalista más acorde con los tiempos. La evolución mencionada puede seguirse en Lista por ejemplo, escritor en cuya figura podemos aprender mucho de la época que refleja admirablemente bien. Luego está el romanticismo reaccionario de Böhl que pudo ser en 1814 un mero reflejo aislado de lo que ocurría en Alemania, una isla sin importancia y sin prolongación.

El romanticismo busca la tradición nacional, pero también el neoclasicismo de autores como Lista, quien dedicó a nuestro teatro áureo y a nuestra literatura anterior en general, espléndidos artículos y ensayos.

Entre neoclasicismo y romanticismo creo existe una mixtura que se patentiza en el problema de las reglas. El romanticismo más maduro se libera de ellas -el romanticismo primero, que estamos estudiando, aún las acepta aunque con imprtantes modificaciones en el contenido, que es propiamente romántico-. Pero las reglas no eran lo más importante del neoclasicismo, sino una mera consecuencia de las teorías acerca de la verosimilitud, como queda de manifiesto en La Poética de Luzán.

El romanticismo se va imponiendo progresivamente: por su modo abarrocado, retórico; por la liberación de las pasiones, que sugería en cuanto al contenido -el sensualismo idealista amoroso, que los neoclásicos entendieron como materialismo positivo y amoral, como decía Lista-; por su liberación de la imaginación y la fantasía.[11]

Pero la invasión romántica es lenta y provoca que los neoclásicos evolucionen hacia el romanticismo histórico o tradicionalista, con respeto hacia el pasado neoclásico. Esto creo es lo que Peers consideró como eclecticismo, y que no es tal, sino evolución dentro de unas coordenadas ideológicas afines, si bien la estética se va transformando. Los temas y modos del romanticismo tradicional ya estaban en germen en el neoclasicismo, y el drama histórico es un ejemplo.

En la época de Mendizábal tenemos un romanticismo subversivo y rebelde, que simbolizan Espronceda y Larra. Los modos románticos van asociados al pensamiento político de cada época. Así acaba triunfando por una parte el romanticismo moderado de Martínez de la Rosa, y luego el romanticismo tradicionalista de Zorrilla, que son acordes con la ideología del momento cristino e isabelino.

De este modo puede observarse que el freno de Fernando VII fue decisivo en la

evolución de la literatura de la época, en un momento en que, como me he cansado de señalar, literatura e ideología se dan estrechamente la mano. Fernando VII es el culpable de que el romanticismo español se fraccione y no tenga una evolución armónica y natural desde el primer romanticismo -el alba del romanticismo español que estamos estudiando, y que los críticos ignoran, aunque existe y es poderosa- hasta el romanticismo más maduro, con la eclosión del teatro en 1834, justamente a la muerte de Fernando, a partir del Don Alvaro.

Lo que creo no se había estudiado suficientemente, e invito a investigadores posteriores a que corrijan mis posibles defectos de interpretación, pero prestando atención a este período, es el romanticismo español primero, el alba romántica en España.

Quiero insistir en que ante la tradición española del pasado hay una doble línea de interés: la de los neoclásicos afrancesados de la ominosa década como Lista, que prosigue estudios iniciados hacia 1807 -con la reseña del libro de Lord Holland sobre Lope etc., según señalé en mi libro-; y la de los románticos que desde Durán, aprovechan el estudio de la realidad histórica española para fabular un mundo ideal, como Zorrilla. Frente a ellos, la ruptura de los rebeldes: Larra y Espronceda.

Caldera ha señalado, volviendo a nuestro tema, que el rescoldo clasicista no se apagará por completo, y que las teorías del justo medio se fundamentan en los Apuntes sobre el drama histórico de Martínez de la Rosa, que son de 1830.

Caldera indica que los románticos españoles "sienten el deber de añadir un toque histórico a sus leyendas, que se preocupan de colocar en un período de historia española bien definido".[12] Así el Macías se sitúa hacia 1406, el Don Alvaro entre 1743 y 1748 según la reconstrucción de Dowling, El Trovador en el siglo XV, Los Amantes de Teruel en 1217.

Quiero añadir aquí que también hay un toque legendario e histórico a la vez en el Roger de Lista que estudiaremos luego, por lo que en cierto modo está contaminado de elementos románticos. Pero quiero hacer notar también que toda esta eclosión de elementos tradicionalistas e históricos surge como consecuencia del gran interés que despierta entre los escritores de la época los estudios históricos. La Historia de Mariana es constantemente leída por los románticos.

No debe olvidarse también el papel importante que autores como Lista, polifacético, aportaron al tratamiento de la Historia, desde su traducción y continuación del Ségur, la de

Miñana, hasta su memoria sobre el feudalismo que he publicado recientemente en el Boletín de la Real Academia de la Historia.[13]

Una vez más encontramos a Alberto Lista como eje del pensamiento y la cultura de la época.

Caldera acepta la teoría del justo medio de Peers, con la que personalmente estamos en desacuerdo. Cita como dramas históricos románticos: Antonio Pérez y Felipe II de Muñoz Maldonado; Carlos II el Hechizado de Gil y Zárate; Don Fernando el Emplazado de Bretón; Bárbara Blomberg de Escosura.

En fin, por mi parte quiero destacar que el problema que enfrenta a neoclásicos y románticos no es tanto el de las reglas como una cuetsión ideológica: la moral. El romanticismo instaura una nueva moral, más sentimental, más apasionada, más liberada, más nihilista a veces, más fatalista.

El neoclasicismo defiende una moral racional, en donde los ideales de la iglesia y del estado se confunden. El romanticismo tradicional busca una moral afectiva y de religiosidad barroca, manteniendo temas como el honor etc. El romanticismo progresista
aboga por una moral laicista, que en autores como Espronceda aporta un desencanto amargo y escéptico, y en otros como Larra a un nihilismo desesperado y sin salida -"La vida es un largo viaje. ¿Sabes lo que hay al final?: Nada", escribía el genial suicida-.

Volvamos a Caldera, que caracteriza al héroe romántico por su misticismo, fatalidad, dolor existencial. Todos estos factores pueden encontrarse en nuestro Roger.

En lo que respecta a nuestro tema, la tragedia histórica española de principios del XIX, Caldera indica lo siguiente:

> "Ya Blanco García[14] puso de relieve la discreta diferencia que media entre las tragedias que se compusieron a principios del XIX y las primeras manifestaciones de la dramaturgia clasicista, señalando, por tanto, en el teatro neoclásico el origen lejano del romanticismo; y, en efecto, en la producción trágica decimonónica se advierte la presencia de ingredientes y hasta fórmulas de gusto romántico.
>
> Bastaría pensar en ciertos recursos, tan típicos de la tragedia neoclásica y que caracterizarán igualmente el futuro drama histórico, como la predilección para los asuntos y personajes sacados de la historia de España (frente a los griegos y

romanos de Corneille, Racine y Alfieri) y la tendencia a transfigurar la historia hacia lo legendario. Se podría, en efecto, forjar una cadena ininterrumpida de personajes semihistóricos o mitificados y totalmente legendarios, que, empezando por los neoclásicos Pelayo, Munuza, Guzmán, Sancho García, prosigue con los románticos Macías, Marsilla, Fernando IV el Emplazado, Carlos II el Hechizado (donde el epíteto cumple una función mitificadora), por no hablar de tantos reyes, infantes, etc., que aparecen en las tablas desfigurados por un proceso de mitificación; u otra cadena de esos personajes femeninos que, en la perspectiva historiográfica de los siglos pasados, no se colocan sino en los márgenes de la historia, donde la conversión en leyenda es más rápida y casi natural: Hormesinda, Raquel, Florinda, Blanca de Borbón en la vertiente neoclásica; Doña Urraca, Elvira de Albornoz, María de Molina, Bárbara de Blomberg en la romántica."[15]

El texto de Caldera es inteligente y renovador. Coincide en parte con nuestros planteamientos, aunque nosotros hemos ido algunos pasos más allá en la consideración de lo que él denomina como tragedia neoclásica, que para mí es obra de un primer romanticismo. Caldera considera que el estilo, la forma, define a la obra. Para mí el contenido, el pensamiento literario, justifica una nueva denominación de escuela. Si un autor siente como romántico, aunque exprese ese sentimiento en módulos aún neoclásicos, me parece esencialmente romántico.

Por otro lado, cotejando el interesante tratamiento de Caldera y el que nosotros damos al mismo tema, debe indicarse que por mi parte he preferido situar este aspecto en cuestión dentro de toda una visión más amplia acerca de la época, si bien lo suficientemente arriesgada para que quizás despierte las críticas de posibles estudiosos aferrados a clichés interpretativos.

Creo en definitiva que se da una evolución gradual de neoclasicismo a romanticismo -aspecto que ya estableció, con admirable iconoclastia Sebold, siguiendo a Azorín-, y ambos movimientos no funcionan por oposición el uno del otro, sino por desarrollo de algunos aspectos del neoclasicismo por parte de los románticos, concretamente de los afectivos que estaban ya en la literatura de la ilustración.

En todo caso aún hay mucho por escribir sobre estos temas, y la cuestión no la considero ni mucho menos zanjada.

Caldera ha señalado acertadamente que existe un proceso que va desde Hormesinda de Nicolás Fernández de Moratín, al Pelayo de Quintana,

> "(...) desde la pasiva insustancialidad del personaje moratiniano, evoluciona -con la mediación de la Dosinda de Jovellanos, que ya conoce algún acento apasionado, aunque retórico- hacia una verdadera personalidad de mujer que sufre y ama por sí misma, y no ya en función de los hombres que la rodean. Desde la frialdad de la protagonista moratiniana pasamos así a la heroicidad de la de Jovellanos, para desembocar en el patetismo del personaje quintaniano, cuyo drama sentimental acrecienta la simpatía del espectador hacia su papel de víctima injustamente sacrificada."[16]

Indica Caldera a continuación que no es casualidad que Martínez de la Rosa y Rivas, los más importantes trágicos del clasicismo decimonónico, sean los mejores dramaturgos románticos.

Por nuestra parte ya estudiamos las obras que cita Caldera. Pero frente al crítico italiano -sin negar su importante aportación- debo decir que se suele considerar la etapa que nosotros calificamos de alba romántica, como una fase de transición indiferenciada, con mixtura de elementos ya caracterizados como neoclásicos y románticos, pero sin exigir a dicho período una caracterización propia, que es lo que estamos intentando hacer en este estudio.

De todos modos quiero insistir en que es imposible comprender el romanticismo, y específicamente el romanticismo español, sin relacionar literatura e ideología. Las fechas de nuestra Historia son una pista para comprender todo el proceso hacia el romanticismo, con sus vaivenes hacia adelante y hacia atrás. Cuando con el correr de los años resulte que el romanticismo de Zorrilla sea el que perdure, por ejemplo, ello significa la cristalización en nuestro país de una serie de rasgos ideológicos y políticos, siendo este autor, dicho sea de paso, un excelente poeta que hay que revalorizar, como ya intentara con su espléndido buen gusto, nuestro queridísimo Azorín, y más recientemente Francisco Nieva en las páginas de ABC.

Caldera sigue su interpretación del teatro romántico español indicando que en 1812, en el ambiente de las Cortes de Cádiz, se estrena La viuda de Padilla de Martínez de la Rosa.

Es obra de estructura cásica,y de verso y unidades también clásicas, pero trata -nos dice Caldera- temas sublimes. Existe en ella una adjetivación y entonación patética o terrorífica.

En 1818 Martínez de la Rosa compuso Morayma, que no llegó a estrenarse. Notemos por nuestra parte que esta obra prosigue el tema diseñado por Cienfuegos. Existe por tanto toda una constelación semimítica de personajes históricos tipo, que se constituyen en símbolos románticos representativos de toda una ideología que se expresa en el teatro, según me parece.

Entre los dramas históricos de Martínez de la Rosa habría que mencionar también Abén Humeya, escrito en 1830 y estrenado en 1836, que ya vimos en el catálogo de Moratín ampliado por Buenaventura Carlos Aribau.

Hay que mencionar también los dramas histórico del duque de Rivas: Ataúlfo, y Aliatar, de 1816, según Caldera obras neoclásicas, que repiten el conflicto entre amor y sociedad como la Raquel, tema constante en Rivas hasta culminar en Don Alvaro.[17] Se ha perdido una Doña Blanca de Rivas.

Dice Caldera que El Duque de Aquitania, de 1817 repite este conflicto entre amor y deber, con una adjetivación romántica.

Malek-Adhel, de 1818, es un paso decisivo hacia el romanticismo, con la aparición de una humanidad doliente.

Lanuza, escrita en 1822, en el hervor del trienio, es para Caldera una exhortación política más que poseer un fin literario, con elementos de lo horroroso.[18]

Arias Gonzalo, de 1827, es la historia de una pasión imposible, con sentimientos de un patetismo nuevo, y la lucha entre el amor y la barrera social.[19]

Todos estos datos creo corroboran mi idea de que hacia 1825 ya estaban definidas perfectamente las coordenadas del romanticismo español en el teatro.

Caldera cita también Doña Blanca de Borbón, de Antonio Gil y Zárate, escrita en 1829 y estrenada en 1835.

Creo en definitiva que la base del estudio de Caldera, sin citarla, es el catálogo de Moratín aque hicimos alusión.

Cuando analiza "La vertiente ideológica. Piezas políticas",[20] mencionando a Francisco

de Paula Martí, Gaspar Zavala y Zamora, Antonio Valladares, obras entre 1808 y 1820, me parece que este tema es muy importante, pero hay que estudiarlo mejor, porque aporta datos muy interesantes para comprender la intrahistoria de la época, independientemente del valor literario de las obras que seguramente no es muy grande. Este tema excede nuestro estudio, por tratarse de obras de la historia coetánea, pero sería de un gran interés intrahistórico que algún tratadista ampliara los apuntes de Caldera por ejemplo,y utilizando repertorios más completos. No vamos a hacerlo aquí para evitar dispersarnos de nuestro objetivo, pero la sugerencia está hecha.

Finalmente quiero mencionar de pasada que en este mismo volumen que he ido comentando, se recoge la existencia de una ópera cantada de Chapí por título Roger de Flor,[21] cuya fuente desconozco. Del mismo modo que existe una Raquel de Santa María y otra de Bretón, inspiradas en la obra de García de la Huerta.

En todo caso quiero insistir en que nos encontramos ante una simbología peculiar, ante una constelación de personajes históricos que se tratan de diversa manera en unas u otras obras con interpretaciones diferentes, pero que aparecen como simbolos topificados, como tópicos históricos: Pelayo, Hormesinda, Blanca de Borbón, Almanzor; luego Don Pedro el Cruel, Macías, etc., etc. Los escritores toman este símbolo topificado, cristalizado y reiterado en diversas obras, y escriben, dentro de la tradición creada -creada desde finales del XVIII en obras de inspiración cuanto menos prerromántica-, para dar una versión distinta, una interpretación diferente.

En cierto modo podría decirse que igual que los neoclásicos interpretan y reinterpretan los personajes del teatro griego, aquí se vuelve los ojos -con criterio romántico- hacia el pasado medieval de cada país, hacia la historia romántica, la tradición de siglos pasados. Sobre ella, convertidos en dioses, en mitos, se erigen las sucesivas interpretaciones de los personajes que el público amaba. Baste recordar el catálogo de Moratín, y las obras que constantemente giran en torno a personajes afines. Es, en definitiva, el universo romántico, la tradición moderna -frente al personaje griego o clásico- la que se está creando. Más tarde, se recrea en zarzuelas, óperas, música. Y la Raquel de García de la Huerta puede servirnos como eje inicial en torno al que se articula este peculiar drama histórico, cuyas consecuencias, en el estudio que estamos haciendo, se pueden evidenciar como importantes para comprender bien la época en que surge el

romanticismo.

* * *

Para una primera aproximación, en la que nos adentraremos más en seguida, debe mencionarse también -aunque no esté en moda-el excelente estudio de Ricardo Navas Ruiz, lleno de sugerencias y documentación desde el inicio en que se relaciona -cosa lamentablemente no muy frecuente- el romanticismo español con el europeo. Indidablemente no estamos de acuerdo con los juicios de este autor, que retrasa considerablemente la llegada del teatro romántico hasta el 1835, pero ello no impide que lo valoremos también como texto de suma utilidad, que el tiempo ha aquilatado.

Efectivamente es preciso leer Los bandidos (1781), Don Carlos (1785) y Wallenstein (1798-99) de Schiller, para comprender el origen del drama histórico español.

El Antony (1831) de Dumas, con sus elementos asociales, tiene también interés para nuestro objetivo.

Son importantes los viajes de Henry Richard, Lord Holland (1773-1840) a España en 1802, 1805 y 1808, coleccionando libros y manuscritos y trabando importante correspondencia con Jovellanos y Quintana -en nuestros estudios sobre el romanticismo hemos aludido a la singular importancia, para comprender los sucesos del trienio, que tiene la correspondencia que con él mantuvo Quintana.-

Por otra parte, la existencia de una novela histórica de 1823, Ramiro, conde de Lucena, de Rafael Humara, nos indica que hacia 1825 en que se escribe el Roger existía un ambiente propicio. Bastaba con llevar el teatro lo que existía en narrativa -y antes en tragedias históricas, según hemos visto.-Para Navas Ruiz la obra de Humara es la primera creación romántica española.[22]

Navas indica que en 1831 Mariano Roca de Togores leyó su drama romántico El Duque

de Alba -tema que trató Quintana-.[23] Señala también que "la literatura romántica es en gran parte histórica", que en el siglo XIX "la conciencia histórica fue haciéndose cada vez más crítica", y que "la historia se transformó en ejemplo, en espejo reflector del presente".[24] Ya he destacado por mi parte la importancia de autores como Lista en esta revalorización e impulso de la atención a la Historia.

Por otra parte, Navas señala, frente a Peers, que "la aparición del movimiento romántico en España no fue algo abrupto, sino un lento proceso que se extiende entre 1814 y 1833".[25] Pero en honor a la verdad, esta tesis que podría concordar con las que nosotros mismos mantenemos, no guardan coherencia con otras afirmaciones que se hacen en el libro de Navas, por ejemplo en lo referente al teatro.

Me parece falsa por otra parte la afirmación que recoge de Milá y Fontanals en su Compendio de arte poética (1844), de que el neoclasicismo estaba muerto y desde 1830 no había dejado obra memorable. Por lo que respecta a mis estudios sobre Lista, está demostrada la inexactitud de este aserto, que las propias Poesías en segunda edición (1837) de este autor evidencian.

No se ha sacado partido de la afirmación de Alcalá Galiano en el prólogo a El Moro Expósito (1834), en donde se viene a decir que la poesía patriótica es romántica. Las versiones depoemas patrióticos, de 1808, de Juan Nicasio Gallego, que vamos a publicar corroboran este aspecto.[26] También la poesía de Quintana, si bien no del todo la de Cienfuegos, que me parece prerromántica.

En 1833 se nombró una comisión para la reforma del teatro, compuesta por Quintana, Martínez de la Rosa y Lista.[27] De este modo creo puede observarse hay una relación esporádica entre Quintana y Lista, quien como señalé pudo conocer el Roger de Flor de aquél probablemente.

Venganza catalana (1864) de García Gutiérrez trata de modo muy distinto el prototípico personaje histórico que crearan Quintana y luego Lista.

En el drama histórico la Historia era un pretexto: se interpretaba más que se estudiaba.[28] Tuvo vigencia entre 1834 y 1844. Señala Navas Ruiz que las reglas del nuevo drama histórico las codifica Martínez de la Rosa en 1830.[29]

La Poética de Martínez de la Rosa es anterior a 1820, y las Anotaciones y Apéndices son

posteriores a 1824.[30] En su Apéndice sobre la tragedia española Martínez de la Rosa elogia la Raquel por cierto. También tienen interés sus Apuntes sobre el drama histórico.

Navas considera que las tragedias de Martínez de la Rosa siguen el modelo ilustrado de Quintana.[31] Por mi parte ya he corregido este aserto antes.

Para Navas La viudad de Padilla, como Lanuza de Rivas, son manifiestos liberales, que enlazan con el pensamiento de las Cortes de Cádiz, contra el absolutismo representado en la obra por Carlos I.

Arias Gonzalo, de Rivas, se ecribe en 1827.

Para Navas es poeta neoclásico en "Florinda" y "El paso honroso",[32] pero notemos que Crespo ha desmentido este aserto, en lo relativo a las poesías de 1820.[33]

Navas anula su tesis anterior, con la que nosotros estaríamos de acuerdo, acerca de un temprano romanticismo español, cuando indica que Rivas es neoclásico en Ataulfo, Aliatar, El Duque de Aquitania, Lanuza y Arias Gonzalo, y que tiene influencia de Quintana en estas obras.[34]

Para Navas, Rivas sigue en Aliatar a Quintana, aunque es de tema árabe.[35] En El Duque de Aquitania, representada en 1817, sigue el Oreste de Alfieri. Malek-Adhel, estrenada en 1818, se inspira en Matilde de Mme. de Cotin. El conflicto entre amor y deber aparece en Lanuza, escrito en 1822.[36] Arias Gonzalo se escribe en 1827. En 1831 comenzó a componer el Don Alvaro.[37]

Hegel estima que en la tragedia colisiona el personaje y la sociedad.[38]

Por mi parte indicaré que el tema del amor define cómo es una sociedad, sirve para conocer su ideología más profunda. El psicoanálisis aplicado a la cultura y la sociedad. A partir de su concepto acerca del sexo y el amor, conocemos su grado de libertad y modernidad, y al mismo tiempo podemos caracterizarla según las costumbres que acepte.

En Roger de Flor de Lista, la muerte del protagonista al final de la obra no se debe a castigo de ejemplaridad moral por su amor apasionado, como se derivaría de una tragedia neoclásica que siguiera las pautas de Luzán, sino que el protagonista muere llevado de un destino trágico que puede ser romántico. Por ello creo es una interesante obra de transición, cuyas características determinaremos.

Hartzenbusch compone Las hijas de Gracían Ramírez o la restauración de Madrid

(1831). Y escribe dramas históricos de personajes reales: La madre de Pelayo, Alfonso el Casto, La jura en Santa Gadea, Doña Juana Coello, Las hijas de Gracián Ramírez, La archiduquesita, Vida por honra.[39]

Hartzenbusch estrena el 19 de enero de 1837 Los amantes de Teruel.

Espronceda[40] escribe Blanca de Borbón en 1831, tema tratado por Quintana y Rivas.[41] Creo por mi parte que es obra admirable, y lamentablemente no entra dentro del marco histórico de nuestro estudio presente.

Navas fecha el medievalismo de Espronceda desde 1830.

La novela El Doncel de Don Enrique el Doliente de Larra es de Madrid, Repullés, 1834. El Macías es de 1834, y escrito en 1833.[42] Larra se refiere burlesco al drama histórico, y también al romántico "con su cola y sus colas de sangre y mortandad", aunque añade refiriéndose a éste: "la luz, la libertad en literatura, el derecho del hombre reconocido, la ley sin ley".[43]

Creo que Larra, que en el prólogo al Macías no considera -curioso- su obra como romántica, está influído, como escritor y satírico de costumbres que era -entre otras muchas cosas- de las pinturas de Mesonero y otros costumbristas que criticaban al romanticismo. Recuérdese la jácara "romántica" que luego publico en versión inédita de Juan Nicasio Gallego. Criticar al romanticismo era una moda en la época, aunque todos fueran románticos, sin saberlo.

Cuenta Navas Ruiz por cierto que la Venganza catalana de García Gutiérrez, es obra rehecha sobre un Roger de Flor que se quemó en 1856, al incendiarse la casa de un hermano en Sevilla.[44] Parece, creo, como si una cierta maldición obrase sobre este tema. Pero nótese que el manuscrito se quema en Sevilla, que es donde se pierde el texto de Quintana cuando éste abandona la ciudad por la invasión francesa. ¿Conocieron en la época, tanto Lista, que se quedó en Sevilla, como García Gutiérez, el texto original de Quintana? Nunca lo sabremos, y todo esto no son sino suposiciones y alquimias mentales. Pero la duda existe.

Quizás García Gutiérrez conoció al menso el manuscrito de Lista, que era sevillano.

Considera Navas Ruiz que en esta obra se estudia el efecto de la venganza sobre una colectividad, como en El Trovador sobre el individuo. Se glorifica a Roger de Flor y la gesta de los catalanes en la Grecia medieval. La venganza patriótica, como guerra exterminadora, es la clave del éxito de la obra para Navas. Y sus principales defectos, al decir de este crítico.[45]

Para el tema de la historia catalana remitimos al libro de Balaguer,[46] que fue fuente

también de Zorrilla.[47]

Creo que el teatro histórico de Zorrilla, brillante y atractivo todavía hoy, aunque lamentablemente no se lea, es herencia de la línea literaria que va desde Jovellanos, Moratín, Cienfuegos, Quintana, Lista a Martínez de la Rosa, Rivas, Espronceda y Larra. Toda una tradición riquísima que estaba -y está- esperando estudio.

4.2. Las "Anotaciones a la Poética" de Martínez de la Rosa.

Carlos Seco, en su edición de las obras de Francisco Martínez de la Rosa, ha señalado que en La viuda de Padilla, que como sabemos se estrena en julio de 1812, busca "la exaltación de las tradiciones históricas más o menos asimilables a la actual coyuntura nacional, en la caprichosa reconstrucción escénica del movimiento comunero (...)"[48] Alcalá Galiano siguió muy de cerca, con sus consejos y sugerencias, la composición de esta obra, influída por Alfieri.

La viuda de Padilla, según nos cuenta Martínez de la Rosa, se estrenó entre el estruendo de las bombas enemigas en Cádiz, pero con el teatro abarrotado.[49]

Notemos que en su estudio preliminar a las obras de Martínez de la Rosa, Seco ha señalado que en las poesías que compone en 1815, durante su destierro, como "La canción del cautivo", "La soledad", "El reloj de arena" o "La tormenta", "la hondura y la sinceridad del sentimiento aciertan a romper el antiguo artificio de la impronta neoclásica para alcanzar acentos de un temprano romanticismo".[50] Seco cita estos bellos versos:

"Todo convida a meditar: la noche
el mundo envuelve en tenebroso velo;
y aumentando el pavor, quiebran las nubes
de la luna los pálidos reflejos:
el informe peñasco, el mar profundo
hirviendo en torno con medroso estruendo,
el viento que bramando sordamente
turba apenas el lúgubre silencio,
todo inspira terror, y todo adula
mi triste afán y mi dolor acerbo..."[51]

Allí, en el Peñón de la Gomera, inicia la redacción de su Poética, y la nostalgia granadina

le inspira la Morayma. Volvió a Málaga y Granada cuando se instaura el trienio liberal, para dedicarse de nuevo a la política en Madrid, elegido diputado por su ciudad natal.

El estudio preliminar de Seco, escrito desde la admiración hacia el liberalismo templado de Martínez de la Rosa, su idea de compaginar libertad y orden, el concepto de "justo medio", me parece de interés para comprender a este autor y a su época, por lo que remito al lector a esas páginas iluminadoras.

En la primavera de 1830 escribe en París su drama Abén Humeya, que se representaría en julio de ese mismo año en París, con calurosa acogida.[52] En 1831 regresaba a España.

Su Poética, al decir de Seco, situaba a Martínez de la Rosa "muy lejos de las libertades escénicas de Abén Humeya y de La conjuración".[53] Para Menéndez y Pelayo sus doctrinas son más rígidas que las de Luzán, y sigue a Boileau.[54]

El Abén Humeya de Martínez de la Rosa tiene eco en las revueltas callejeras parisinas, y al decir de Seco "registra claramente el influjo del romanticismo en este neoclásico impenitente".[55]

Seco ha comentado que con el estreno de La conjuración de Venecia el 23 de abril de 1834, "ese estreno marcaba un hito en la historia de la literatura dramática española: el romanticismo hacía su aparición en un escenario madrileño, de manos de un ingenio tan neoclásico como Martínez. Probablemente sea esta hora cenital en la biografía del escritor."[56] Seco alude también al éxito político del escritor con el Estatuto Real por estas mismas fechas.

Quiero traer aquí unas aseveraciones de Seco, que estima respecto a la época de Martínez de la Rosa posterior a 1834 -en la que no voy a entrar ya que excede de nuestro límite temporal establecido, que cierra en 1825-:

> "Porque, en el fondo, Martínez de la Rosa vive una contradicción muy curiosa: se inspira en el conservadurismo de los doctrinarios franceses sin tener en cuenta que el doctrinarismo francés ha montado su edificio político para conservar una obra económico-social que cumplió su ciclo íntegramente durante la Gran Revolución. Es decir, que es esa misma burguesía que careció de escrúpulos para deshacer en su beneficio los cuadros de la sociedad estamental la que ahora cierra sus filas para que las posiciones alcanzadas no se alteren. Pero en España

las grandes reformas de base están por hacer: el Estatuto intenta garantizar un orden que no es aún el que se desea. De aquí que, coexistiendo con él, la revolución avance por senderos más hondos que los meramente políticos."[57]

* * *

Vayamos a los textos mismos del propio Martínez de la Rosa. Así en sus Anotaciones a la "Poética", en concreto al canto quinto, que trata acerca de la tragedia y la comedia, dice de la primera:

"La tragedia no refiere, sino imita y representa una acción grave, capaz de excitar terror y lástima en el ánimo de los espectadores, procurando para conseguirlo que la ficción se acerque, en cuanto sea posible y conveniente, a la realidad (...)"[58]

Y añade más tarde, a propósito del principio de imitación de la realidad en el arte que propugnaba Aristóteles:

"(...) Ya se colige de dónde nace principalmente el placer que nos causa la tragedia; pues produciendo en el ánimo una sensación viva que le conmueve, pone en ejercicio su sensibilidad, aunque sin llegar hasta el punto de dolor y congoja que la realidad misma, que es lo que probablemente intentó expresar Aristóteles en un pasaje que por muchos siglos ha hecho delirar infinito a sus comentadores (...)"[59]

Según Aristóteles, la tragedia purga por medio del terror y la compasión, esto es -interpreta De la Rosa- "les quita la parte acerba y dolorosa que tendría la realidad". La tragedia, sigue diciendo De la Rosa, debe producirnos una profunda impresión de ánimo, por medio de la

imitación, pero sin llegar al horror, sin que la imitación se acerque demasiado a la verdad.

De la Rosa se refiere luego a la unidad de acción, que se conoce "si todo su argumento puede reducirse a una sola y única cuestión, propuesta desde el principio, oscura e incierta durante el curso del drama, y aclarada y resuelta al fin".[60] De este modo elogia la Raquel de García de la Huerta, como obra sujeta a esta unidad de acción.

Por otro lado indica que la tragedia "no elige para sus imitaciones cualquiera acción común de las que estamos viendo suceder todos los días, sino una grave desgracia de las que ocurren a personas muy elevadas por su poder o por otra causa semejante."[61] Se ocupa por tanto de lo extraordinario.

Pero me parece que hay un punto de su razonamiento en que Martínez de la Rosa nos presenta ya su pensamiento proclive al romanticismo por llegar. Notemos que de las unidades es la de acción la única a que se ha referido antes. Vayamos ahora al texto:

> "El alma de la tragedia es la lucha y contraste de pasiones, sin las cuales no parece sino un cuerpo muerto y helado; así es que no hay belleza ninguna que pueda suplir esta falta; porque las demás perfecciones del arte podrán, si se quiere, recrear la razón y halagar la imaginación o el oído; pero el corazón necesita sentir, y las pasiones son las únicas que le conmueven. Argumentos trágicos hay que por aquella sola dote tendrán siempre un poderoso encanto en el teatro: tal es el citado argumento del Cid."[62]

Por esta vía puede penetrar en la tragedia el sentimentalismo romántico, su gusto por el análisis de las pasiones. Este texto de Martínez de la Rosa significa un puente tendido al romanticismo. Por otro lado, la referencia a temas arquetípicos en la tragedia, como los derivados de la historia medieval, sirve para que comprendamos más exactamente por qué el drama histórico del primer romanticismo constituye un microcosmos de personajes, tratados de diferente manera en cada obra: Almanzor, Pelayo, Hormesinda, etc. etc.

Pero hay más ragos románticos que apuntan en este texto de De la Rosa:

"La lucha entre la pasión más tierna del alma y uno de los principales deberes dictados

> por la naturaleza aparecerá bella e interesante en todos los siglos y naciones; porque el corazón humano entenderá siempre tal lenguaje, pero si se muda uno de los dos resortes y se sustituye un frío deber (y mucho más si es equivocado) a un sentimiento natural, la acción trágica perderá gran parte del interés que tanto la realzaba. (...) ¡Qué manantial de bellezas no ha debido nacer de la lucha de tales pasiones, diestramente manejada."[63]

Esta atención que presta nuestro autor a las pasiones, ya constituye un precedente importante para el romanticismo, o bien significa -como creo- que el romanticismo era conocido por él cuando escribió estas palabras. Por dondequiera que tomamos el estudio de esta época nos encontramos con la existencia de un primer romanticismo, del alba romántica como la he llamado. Muchos autores eran románticos sin saberlo.

Insisto en que Martínez de la Rosa posee un concepto mucho más abierto del neoclasicismo, en tránsito hacia lo romántico, como puede observarse también en estas palabras:

> "Para que la tragedia pueda conmover fuertemente, se procura con razón (y Aristóteles lo recomendó con acierto) presentar el contraste de violentas pasiones luchando con los sentimientos de la naturaleza (...)"[64]

Pues bien, creo que todas las tragedias que estamos estudiando pueden responder a este modelo fijado por Martínez de la Rosa, quien descubre anticipadamente el conflicto entre amor pasional y deber social que caracteriza generalmente al drama romántico, así como la lucha interior de las pasiones en los protagonistas del drama.

Martínez de la Rosa cree en la unidad de acción, pero en cuanto a la unidad de tiempo posee un sentido más abierto que el de los neoclásicos, como puede comprobarse en el texto que estudiamos.[65] También se refiere a la unidad de lugar.[66] Los griegos, nos dice, no eran rígidos en la observación de la unidad de lugar, y poseían un sentido amplio también de la de tiempo, que luego tomarían autores como Corneille.

Todas estas consideraciones significan que en el ánimo de Martínez de la Rosa, cuando escribía estos comentarios a la Poética, estaba el ampliar los límites de las tres reglas, y además

considerar el drama como representación de poderosas pasiones al estilo romántico. El romanticismo va filtrándose, de este modo, entre los entresijos de la poética neoclásica, a la que va a transformar. Una vez más podemos observar cómo el neoclasicismo evoluciona hacia el romanticismo. Y ello corrobora nuestra hipótesis de que las tragedias que estamos estudiando -al menos en su mayoría- poseen una estructura neoclásica pero un alma romántica, son obras de transición que deben analizarse como preludio de la tempestad romántica que, en el caso por ejemplo de Quintana, primer romántico español desde mi punto de vista, ya representan fielmente.

Martínez de la Rosa se refiere luego con inteligencia a aspectos que no voy a estudiar aquí, como la composición del drama con un primer momento de exposición, luego el nudo o trama y solución o desenlace.[67] Respecto al desenlace, indica que produce más fuerte impresión cuando finaliza con la muerte de alguno de los protagonistas: "nos duele el alma, es verdad; pero este acerbo placer es el que buscamos en la tragedia".[68]

Tenemos así, en este último aspecto, un nuevo puente tendido hacia el romanticismo con sus desenlaces trágicos. Como puede verse esta obra de Martínez de la Rosa marca la transición desde las teorías neoclásicas hacia la realidad del drama romántico que se estaba imponiendo quizás inconscientemente entre los escritores del momento.

Y la referencia al tema del destino enlaza con el drama romántico de Rivas, Don Alvaro o la fuerza del sino, que queda explicado -sin mencionarlo obviamente- en estas palabras de De la Rosa:

> "Los antiguos atribuían al destino tanto poder en los acontecimientos humanos, que los autores trágicos se aprovecharon de aquella creencia como de un excelente instrumento; efectivamednte, por difícil que sea conciliar la doctrina del fatalismo con la moral y la legislación, no tiene duda que era ventajosa para el teatro; porque nada más propio para inspirar compasión y para hacernos estremecer al reflexionar sobre nosotros mismos, que ver las víctimas de un destino inexorable luchando en vano contra sus decretos y arrastradas al precipicio por una fuerza superior."[69]

Martínez de la Rosa señala que las ideas religiosas actuales impiden un desarrollo de este tema, pero afirma que posee en cualquier caso, una gran eficacia dramática.

En fin, tenemos ya servido el romanticismo, desde el punto de vista teórico, en estos comentarios de De la Rosa a su Poética, si bien los principios neoclásicos son la fuente de la que surgen, en evolución, estas teorías que reseñamos.

Indica luego que el protagonista suele ser o totalmente virtuoso o completamente vicioso, pero para que el espectador se sienta identificado en empatía con él, es necesario que posea dentro de su virtud, defectos que le hagan humano.[70]

Los caracteres de la trama deben ser propios, no conforme a un modelo ideal, sino al modelo que posee el escritor. Deben ser bellos, no con belleza moral sino poética. Y deben ser consecuentes.[71]

Si la tragedia toca un asunto grave, el estilo debe ser elevado, pero también natural.[72] Debe evitarse la afectación. En cuanto al metro, De la Rosa defiende el endecasílabo asonantado -que por cierto usará Lista en Roger de Flor, como tantos otros autores que le precedieron-.

Quiero traer aquí una justificación de los desenlaces rápidos en las tragedias que estamos tratando. La fuente puede ser el propio Horacio en su Epístola ad Pisones, que traduce Martínez de la Rosa así: "Al desenlace siempre veloz camina".[73]

Martínez de la Rosa estudiará también la tragedia en "Apéndice sobre la tragedia española", en el que no voy a entrar.[74] Allí analiza diversas obras en concreto. Elogia, después de estudiar la tragedia desde los comienzos del siglo XVI, la Hormesinda de Nicolás Fernández de Moratín, pese a que no llegó en ella a la perfección que apetecía.[75] En cuanto al drama de Cadalso le parece "atroz y frío", y carente de interés.[76]

Considera en cambio que la Raquel es "uno de los mejores frutos de nuestro teatro".[77] Esta obra de García de la Huerta recibe merecidos elogios de De la Rosa, aunque le censura algunos pequeños defectos como la falta de snecillez y exceso de pompa en alguna escena, y otras que están mal concebidas.[78] Hace así un análisis muy detallado de la obra, aunque debo decir que no coincide en absoluto con nuestros juicios expresados al principio de este trabajo, pues considera a Raquel como personaje ambicioso y vengativo., mientras que ensalza el personaje de Hernán García.. Ensalza el estilo de la obra.

Pasa luego a estudiar otras obras de Cienfuegos, como Idomeneo, y Zoraida -que le

parece muy superior a la anteriormente citada-.[79]

Quiero destacar que la crítica teatral de Martínez de la Rosa parte de principios estéticos completamente modernos y, desde luego, románticos, pese a que la fijación sobre las tres unidades se reitere a lo largo de sus juicios. Pero sus asertos parten de una consideración del drama español que ya no puede considerarse neoclásica, sino más bien romántica. Por ejemplo, en el tema de las pasiones, que comprende perfectamente. Para Martínez de la Rosa el conflicto pasional, a lo largo del argumento y con la adecuada pintura de caracteres, constituye el eje en que se articula la sublimidad de una obra, según puede deducirse de sus juicios críticos en el texto que comentamos.

Muchas de las obras que nosotros estamos analizando aquí, desde otro punto de vista, son magníficamente tratadas por De la Rosa en este Apéndice sobre la tragedia española. Por ejemplo La condesa de Csatilla de Cienfuegos.[80] Alaba allí a Cienfuegos pero destaca también sus imperfecciones, para impedir que la juventud le siga en ellas.[81]

4.3. El drama histórico de Martínez de la Rosa.

Pasemos ahora a estudiar los dramas históricos de Martínez de la Rosa previos a 1825 en que se escribe el Roger de Flor de Lista, que intentamos situar dentro del ámbito de su marco literario precedente -lo que presta sentido a estas páginas-.[82]

En este trabajo, por motivo de la limitación temporal antes señalada, no vamos a ocuparnos de Abén Humeya, escrita en 1830 y representada en 1836, ni de su obra cumbre La conjuración de Venecia de 1834 -con la que se suele decir se instaura el teatro romántico en España-. Para no partarnos de nuestro objetivo sólo analizaremos La viuda de Padilla, de 1812, y Morayma de 1818.[83]

Así describe Sarrailh a nuestro autor:

> "Se trata de un valor relativo. Como queda apuntado ya, carece Martínez de la Rosa de fuerte personalidad. Nunca le arrastra la inspiración fogosa, nunca le arrebata una gran pasión. En cambio, sí vale por la corrección del estilo y el buen gusto de sus composiciones. Escritor pulcro, atildado, de rico vocabulario, fuerte cultura histórica y clásica."[84]

Sarrailh considera que al refugiarse en París en 1823, Martínez de la Rosa se convierte al romanticismo.[85] Pero "demasiado ligado por su cultura anterior al clasicismo, o al neoclasicismo, no le era posible adoptar a ciegas el nuevo romanticismo." Siempre, nos dice Sarrailh, procurará unir las teorías de las dos facciones enemigas.

Destaquemos la frase final de Sarrailh a su estudio, concepto con el que estamos en desacuerdo según puede comprobarse por nuestro estudio:

"Así pues, el romanticismo había entrado en España con los emigrados. La pobreza de la

producción literaria desde el principio del siglo XIX, el recuerdo de algunos libros prerrománticos y el conocimiento de algunas obras dramáticas facilitaron la instauración de los nuevos dogmas. Al país que alemanes, ingleses y franceses proclamaban esencialmente romántico, el romanticismo vino desde fuera. Si conservaba España siempre vivo el recuerdo del romancero tradicional; si las comedias de versificación polimorfa y en que, sin atenerse a las famosas reglas, se mezclaba lo cómico con lo trágico, seguían representándose en las refundiciones, esto no significaba que fuese romántica en el sentido histórico de la palabra. Poseía formas románticas, pero no conocía el espíritu de la nueva escuela -así como encierra una isla minas de oro sin que lo sepan los habitantes-. Hacían falta 'prospectors'. Fueron los emigrados."[86]

Por el contrario mantengo por mi parte: que la Guerra de la Independencia es una guerra totalmente romántica, con carácter de auténtica "revolución", como señalaron expresamente muchos autores de la época, entre ellos Martínez de la Rosa.[87] Que ya en los años inmediatamente anteriores a esta guerra se percibían formas románticas en la poesía, como el poema "Al mar" de Quintana que tantas veces he citado, y que inspiró, según vimos en Dérozier, el final del Child Harold de Byron. Que el romanticismo no es un producto de importación en España, y que precisamente las características peculiares del romanticismo español surgen de la tradición literaria anterior, que autores como Alberto Lista y Agustín Durán,[88] y antes García de la Huerta,[89] habían estudiado detenidamente, editando textos fundamentales. El romanticismo español no puede comprenderse sin su relación con la literatura del siglo de oro, que le confiere un aspecto específico y diferente del resto del romanticismo europeo. Que no existe tal pobreza literaria a principios del siglo XIX, sino que ello se ha debido más biena una carencia de la crítica, que ha considerado esta época como terreno de nadie, tierra baldía entre neoclasicismo y romanticismo que no se ha molestado en estudiar. de aquí la relevancia que puede tener, al menos como intento, nuestro afán de analizar las obras entre finales del XVIII hasta 1825 en que, con Roger de Flor, se demuestra el teatro español bien informado de lo que ocurría más allá de las fronteras.

* * *

Vayamos ahora a La viuda de Padilla, cuya primera edición es de Madrid, García, 1814, y se estrenó antes en 1812.

Para las fuentes históricas de la obra remite al "Bosquejo histórico de la guerra de las comunidades".[90] De todos modos en el análisis que estamos haciendo hasta el momento -romperemos esta intención cuando nos refiramos a Roger- evitamos la referencia a las fuentes históricas de cada tragedia, lo que alargaría inncesariamente este trabajo. Ello se debe a que nos interesa exclusivamente la literaturización del tema histórico, no su fuente.

En el citado Bosquejo, Martínez de la Rosa presenta como justa la primera sublevación popular, de índole revolucionario, que unió a la plebe y a los nobles de la Comunidad, frente a las peticiones de Carlos I y sus ministros extranjeros.[91] De este modo creo podemos discernir ya un sentimiento romántico en el tratamiento que De la Rosa hace del tema, puesto que se idealiza la revolución, y más si ésta posee un carácter no totalmente violento. El texto del Bosquejo... se inserta al principio de la edición de 1814.

Martínez de la Rosa inserta al final del Bosquejo una relación de obras históricas que ha consultado para la composición de la tragedia.[92]

Pero quiero recalar también, citándola por la edición de la BAE, en la "Advertencia" a la tragedia, del propio autor, de donde extraigo algunos textos:[93]

"Cuando emprendí la composición de esta tragedia, por los años de 1812, acababa de leer las de Alfieri, y estaba tan prendado de su mérito que me las propuse por modelo: componer un drama con una acción sola y única, llevada llanamente a cabo sin episodios, sin confidentes, con muy pocos monólogos y un corto número de interlocutores; imitar el vigor en los pensamientos, la concisión y

energía en el estilo y la viveza en el diálogo, que encubren hasta cierto punto en las obras de aquel célebre autor la falta de incidentes y la desnudez de su planes; tal fue el objeto que me propuse, aunque convencido íntimamente de la dificultad de conseguirlo, y mucho más siendo aquella la primera vez que tanteaba mis fuerzas en una clase de composición tan difícil."

Esto nos sirve para situar a la obra en su contexto literario. Pero desde el punto de vista de su sentido político son de utilidad las siguientes palabras del autor:

"Al haber de elegir el argumento, el deseo de que fuese original y tomado de la historia de mi nación, y quizá más bien las extraordinarias circunstancias en que se hallaba por aquella época la ciudad de Cádiz, en que a la sazón residía, asediada estrechamente por un ejército extranjero y ocupada en plantear reformas domésticas, llamaron naturalmente mi atención e inclinaron mi ánimo a preferir entre varios asuntos el fin de las Comunidades de Castilla."

Y añade:

"Este argumento presentaba desde luego notables ventajas, aunque contrapesadas con no menores inconvenientes; por una parte el término de una gran contienda, de que va a depender tal vez la suerte de una nación, ofrece de suyo ocasión oportuna de desplegar caracteres enérgicos y violentas pasiones, cual acontece en la crisis de los Estados, sin que admita tampoco duda que la propia magnitud del cuadro contribuye a darle dignidad y nobleza."

Todas estas afirmaciones pueden justificar la interpretación que proponemos después de recorrer el argumento de la obra. Podemos considerarla como texto en clave, o al menos próximo a las preocupaciones de la época en que se escribe, trasunto por tanto de las cuestiones que interesaban a un pueblo que veía próximo el fin de la lucha, que se veía favorable.

Martínez de la Rosa señala luego, en esta advertencia, que el inmoderado uso de la

filosofía y la política han dañado mucho a esta composición. El público asistente al llegar al acto segundo, según constata De la Rosa:

> "Mientras la viuda y el padre de Padilla se limitaban a abogar cada cual por el partido político que había seguido, la misma gravedad del asunto y el peso de los argumentos lograban cautivar poderosamente la atención del auditorio; pero no causaban aquella inquietud y angustia que tanto agradaban en las representaciones trágicas; mas desde el punto en que, dejando aparte la causa general, aludían ambos interlocutores a las desgracias de su familia, y empezaba a oírse el lenguaje del corazón, en lugar de los discursos de la mente, al instante se percibían en el auditorio los síntomas más honrosos para esta clase de composiciones."

Es decir, De la Rosa confiesa que el interés del público no iba tanto a lo político sino a lo afectivo.

No obstante, del sentir revolucionario con que se seguía la obra es testimonio el siguiete párrafo:

> "Representóse por primera vez en el mes de julio del año de 1812, y en días tan aciagos, que ni aun pudo salir a luz en el teatro de Cádiz, por el grave riesgo que en él ofrecían las bombas arrojadas por el enemigo, que habían estado a punto de causar, muy poco tiempo antes, la ruina de aquel edificio, lleno cabalmente de gran número de personas, por cuyo motivo se construyó, como por ensalmo, en el paraje más apartado del fuego enemigo, un teatro interino labrado de madera, y en él fue en el que se representó al principio esta tragedia. Cuando después la suerte de las armas alejó todo peligro de aquella benemérita ciudad y dejó libre y salvo el territorio de la península, se representó igualmente en el teatro de la corte y en otros del reino, con cuyas pruebas favorables alentado el autor, imprimió su obra en Madrid, a principios del año de 1814 (...)"[94]

Quiero destacar por el momento que la obra pertenece a un período revolucionario, el de la Guerra de la Independencia. Y que, si bien confiesa el autor que los espectadores ponían más atención en la trama afectiva que en la política, también tenían interés por la gravedad de este asunto. Gran afición al teatro debían tener los españoles, para construir por ensalmo, según dice el dramaturgo, un teatro provisional que les permitiera ver representadas obras en medio del fragor de la batalla.

Vayamos ya directamente a la tragedia citada.

Notemos ante todo que la figura del tirano la ocuparán, en este período, tanto Carlos I como Felipe II. Ello significa que los escritores de esta época protorromántica, o romántica si se quiere, luchan contra el poder absoluto de la monarquía de los Austrias que luego heredarían los Borbones. La contención del poder del monarca, limitado por la soberanía del pueblo, es la idea clave para comprender el sentido de estas tragedias en las que los personajes populares luchan contra la tiranía absolutista.

Por ello Martínez de la Rosa se refiere explícitamente a "la libertad del pueblo castellano", tal como la evoca la viuda de Padilla desde el principio de la obra.[95]

Y también se señala la grandeza de la gesta popular: "Nos queda un pueblo / Resuelto a perecer."[96]

No puede olvidarse que quizás el espectador de esta obra la consideraba como texto en clave que animara su lucha contra el poder absoluto del monarca. Debemos tener en cuenta la directa incidencia que sobre la opinión pública tenía el teatro en esta época y en el siglo anterior, lo que había motivado el intento de reforma del teatro.

Lo que resulta curioso en esta obra es que plantea la situación una vez que la revolución ha pasado y se encuentra en los epígonos.

La obra resulta un canto a la libertad y frente a la opresión, explícitamente desde el principio.

Quizás pueda considerarse, en esta lectura en clave que propongo, como una incitación a resolver el problema de la libertad en España, una vez que la revolución -la Guerra dela Independencia- termine. Por ello, como he dicho, plantea la situación revolucionaria en sus epígonos, cuando ya todo se encuentra perdido ("si del abismo horrendo,/ En que va a hundirse la infelice patria / La pudiera apartar (...)")[97] Un hombre tan profundamente político como

Martínez de la Rosa, seguramente escribiría con un sentido ideológico marcado, y quizás en este momento preocupado por la situación de España al acabar la Guerra, lo que podía suceder después de esta auténtica revolución.

No importan por tanto las reglas. Aunque se observen, el sentido de las obras de esta época, como ya he insistido, es totalmente romántico. La sujección a las reglas representa una perduración de elementos formales. Pero el espíritu de los dramas históricos de este momento es totalmente romántico.

Dígase también de paso que la idea que da origen a La viuda de Padilla, la revolución condenada al fracaso, en sus epígonos, es de innegable valor literario. El drama está por otra parte perfectamente construído y se lee con interés.

López plantea a la viuda que "Lidiar sin esperanzas, arruinarse / Y no salvar la patria, temerarios / Del cielo resistirse a los decretos,/ No es fortaleza, es frenesí."[98] Sin embargo la viuda busca la venganza y considera que la única alternativa a la falta de libertad es la muerte: "Juramos / Ser libres o morir; y el cielo mismo,/ Que dió el injusto triunfo a los tiranos,/ Nuestro voto aceptó: pues que nos veda /El ser libres, nos manda que muramos".[99]

Hay también un sentimiento patriótico en esta obra, pero el diseño de la patria que se quiere pasa por la lucha contra el rey tirano y absoluto.[100] La palabra "libertad" se reitera constantemente en la pieza.

López sugiere a la viuda de Padilla: "Buscad en la clemencia del Monarca / Lo que hallar no pudisteis batallando:/ Con sumisión, con súplicas y ruegos,/ Quizás...tal vez..."[101] Pero la viuda le responde: "A fondo conocemos la clemencia / Del vencedor, y cuanto con el llanto / Alcanzan de sus reyes las naciones,/ Cuando yacen sus fueros sepultados."[102] Esta frase me parece una afirmación que podría considerarse como republicana. Y más tarde: "La fuerza, sí, la fuerza es el escudo / Contra la atroz violencia."[103]

De este modo lo que se cuestiona en esta obra es la misma autoridad real, entendiendo que la monarquía absoluta es tiránica.

Frente al perdón del rey, concedido "cual padre bondadoso" a sus súbditos, la viuda exclama con gallardía: "Anhelamos / Recobrar nuestros fueros, no sus gracias..."[104] Y añade luego: "¡Sus agravios / Nunca perdona el déspota que triunfa!"[105]

Ni siquiera se ablanda la viuda ante la petición de López de que cambie su decisión y

salve a su propio hijo: "¿A qué guardar su vida?...¿A que postrado / La pida por merced a los verdugos / De su mísero padre?"[106]

Estamos ante una pieza vibrante, de tensión dramática que inflamaría los ánimos de los luchadores de Cádiz, aumentando su espíritu de resistencia. La pregunta que nos sugiere es: ¿constituía la obra citada un alegato contra la monarquía francesa, o también -así mismo- contra la española, si es que se mantenía absolutista? En todo caso no cabe duda de que este drama representa la sublevación contra el absolutismo, una defensa de los fueros y afirmación de la soberanía popular.

Lo que parece evidente es el talento dramático de Martínez de la Rosa, talento que no poseía en tanto grado para la lírica.

Debió ser muy emocionante para el público asistente a la pieza, el recorrido de calamidades y desgracias propias de la guerra, que realiza López.[107] Una vez más debemos tener en cuenta la situación real del auditorio y su ideología. No cabe estudiar el romanticismo desvinculado de las cuestiones ideológicas, como si su literatura estuviese simplemente constitutída de bellas frases.

Los escritos patrióticos de esta época de la Guerra de la Independencia, poseen todos ellos un álito romántico. Lo veremos en los textos de Juan Nicasio Gallego, y queda de manifiesto también en los versos de esta obra. Frente al perdón que sugiere el monarca absolutista a los sitiados,[108] la viuda responde:

> "No ofrecimos vencer, pero juramos
> Perecer con denuedo en la demanda,
> O alzarnos libres: ¿lo olvidasteis?..."[109]

Todo el espíritu revolucionario de la España de la época está simbolizado en las tensas palabras que surgen de la viuda de Padilla en esta obra sobre la que la crítica ha pasado indiferente e injusta. También la poesía patriótica del momento necesita una revalorización. Los manuscritos que he hallado de Juan Nicasio Gallego lo testimonian igualmente.

Después de la arenga de la viuda de Padilla, el pueblo grita: "¡O muerte o libertad!"[110]

Esta obra está inundada de fogoso ánimo juvenil, y puede hacernos comprender el

pensamiento valeroso de un publo que luchaba contra un ejército muy superior en número y organización. Desde este punto de vista, La viuda de Padilla no sólo me parece simboliza el espíritu de la revolución popular de la Guerra de la Independencia, sino la gesta de todo un pueblo que luchaba por sus derechos.

Ni un sólo momento la pieza decae. La tensión dramática se mantiene en alza. Más allá del simple planteamiento literario de la obra, presentimos el sentir popular del público asistente, su comunión afectiva e identificación con los valerosos asertos de la viuda de Padilla desde el escenario. No podemos estudiar esta obra como notarios fríos, como analistas despiadados. Mejor sentir las bombas caer alrededor de los asistentes al teatro. Mejor comprender su actitud humana, su pensamiento, su afectividad. Desde este punto de vista, La viuda de Padilla aporta a la intrahistoria de España una documentación más valiosa que mil crónicas de los documentados historiadores.[111]

Por otro lado la obra no constituye una arcangélica afirmación del sentir popular, sino que -conociendo bien el hecho- lo pone en duda:

> "Mal conoces, amigo, la inconstancia
> Del alterado vulgo: teme, espera;
> Y insulta, ya suplica, ya amenaza;
> Un soplo enciende la terrible hoguera,
> Apágala otro soplo (...)"[112]

Laso añade luego:

> "Esa plebe, que juzgas tan resuelta
> A perecer, en el tremendo trance
> La verás desmayar, y en la refriega
> Abandonar sus jefes... (...)"[113]

Pero junto a esta visión liberal y distanciada de la plebe, que quizás recoge el sentir de Martínez de la Rosa, Mendoza exclama:

"Una voz, una voz bastó para inflamarlos;
Una voz bastará para que vuelvan
Al antiguo furor (...)"[114]

Es en definitiva, parece decirnos De la Rosa, el héroe romántico -en este caso, lo que tiene mayor valor para la época, la heroína romántica- el foco de donde surge el fuego. El héroe, la heroína, significan la revolución. El pueblo simplemente se deja inflamar por sus ideas, se deja seducir por ellas.

Mendoza duda y sufre entre su devoción a la viuda de Padilla y la traición que ha tramado con Laso contra ella.[115] Es un momento de gran eficacia dramática, eficacia que está presente en toda la pieza.

En el acto quinto, que sigue escenificándose en la noche, la viuda de Padilla lamenta que los seguidores de Laso hayan sorprendido a su pueblo y lo estén derrotando. La viuda pide a Mendoza que la mate antes de que lleguen los enemigos. Este le recuerda que si muere hará infeliz a su hijo.

En el desenlace, antes de suicidarse, la viuda exclama:

" Ya te veo,
Terrible sombra, alzarte amenazando,
Y señalarme el desangrado cuello
Y las hondas heridas... Ya te escucho
Recordarme el tremendo juramento...
¡Antes muerta que esclava! Vuelve, vuelve
Al sepulcro tranquila... Te obedezco."[116]

De este modo, mientras el pueblo y los conjurados claman por que la viuda les perdone, ésta se da muerte:

"¡Esclavos, que abomino y que desprecio,

Gozad vosotros del perdón infame:
Mi libertad hasta el sepulcro llevo!"[117]

* * *

La idealización del morisco, a la manera romántica, llega a su culminación con Abén Humeya, obra en la que no entraré, por haberse escrito ya en 1830, después del límite temporal que nos hemos fijado. Se representó en 1836, como es sabido, en pleno ambiente romántico.

Pero sí quiero recalar en otra obra de Martínez de la Rosa que posee interés para nuestro propósito. Me refiero a Morayma, de 1818, apenas unos años después de La viuda de Padilla. Aquí el tema arábigo aparece igualmente tratado bajo el prisma de idealización romántica de lo exótico.

En la "Advertencia" que figura al frente de la edición de la BAE, Martínez de la Rosa afirma:

> "Compuse esta tragedia seis años después de La viuda de Padilla, y como menos mozo y más avisado procuré escoger un argumento que ofreciese menos inconvenientes y que se brindase de mejor grado a una composición dramática."

Martínez de la Rosa declara haberse inspirado en Las guerras civiles de Granada, que había caído en sus manos, y que le sugirió la nostalgia por su tierra natal. Y añade:

> "Este concepto, que formé entonces, no se ha mudado hasta el día, a pesar del transcurso del tiempo y de mi mayor experiencia; y así debo confesar con ingenuidad que el argumento de esta composición me parece no solamente bello, sino que reúne todas las condiciones requeridas por los mejores maestros del arte. Mis elogios en este punto son tanto más de creer, cuanto tal vez no hago con ellos sino dar

armas contra mí mismo (...)"[118]

Martínez de la Rosa se refiere a que argumentos como éste, se exponen con facilidad ante el público sin alargarse fastidiosamente. "Cuando el espectador ve representado al vivo lo que oyó contar desde su infancia, siente un placer sumamente grato."[119] Menciona el precedente de Shakespeare, que utilizó argumentos de la historia nacional:

"y éste es uno de los mejores medios que pudieran emplearse, si es que no me engaño, para que llegasen a poseer los españoles un teatro trágico nacional, y cesase la escasez y descrédito de que se resiente en este punto su literatura. Por cuyo motivo deben mirarse con cierta indulgencia todas las tentativas de esta clase, ya que no por su mérito, por el fin a que se encaminan."[120]

Señala que es la primera composición dramática que se ha atrevido a imprimir sin la autorización del público obtenida en el teatro.

En la obra vemos aparecer a Boabdil, otro de los personajes que hemos señalado en el pequeño microcosmos o constelación de asuntos que pueblan la escena de la época, dentro del drama histórico.

La pieza tiene por escenario la Alhambra, y significa -según me parece- uno de los primeros intentos de mitificación romántica -insisto, en cuanto al contenido, no en cuanto a la forma, que me parece siempre subsidiaria- del mundo arábigo.

Martínez de la Rosa plantea con gran eficacia dramática -es uno de los grandes dramaturgos de la época, aunque hoy se le minusvalore injustamente- la situación. Notemos los versos románticos que recita Boabdil al inicio:

"(...) Dudoso, incierto,
cercado de peligros y asechanzas,
al rigor de mi estrella, ya sin guía,
fortuna, cetro y vida abandonaba; (...)"[121]

Martínez de la Rosa, como liberal, posee un concepto negativo de la masa popular, a la que había visto tantas veces veleidosa:

"(...) no conoces, Boabdil, aún no conoces
la condición del pueblo: leve causa
le despierta, le agita, le conmueve:
y en la falsa piedad buscando luego
pretexto a su furor, desfoga el ansia
de derribar y escarnecer impune
los ídolos que pérfido adoraba."[122]

Para Morayma, Boabdil es un tirano que ha dado muerte a su esposo. Esta versión de los sucesos la conocemos en el acto primero escena cuarta. Pero en el planteamiento inicial de la obra, Boabdil muestra su tolerancia con la dama, cuyo marido ha tenido que ajusticiar por motivos políticos. Son dos perspectivas distintas de un mismo hecho. Al fondo, el presagio y la profecía de la madre de Boabdil: "y sirvas con tu ruina de escarmiento / al que desprecie a una mujer airada."[123]

Creo que quizás la advertencia inicial a La viuda de Padilla aporte una pista para comprender el exceso de lágrimas y ternezas afectivas de Morayma, por ejemplo en el acto segundo escena tercera y cuarta. Probablemente Martínez de la Rosa cedió al gusto del público, para quien escribía teatro -componía sus obras para ser representadas, no leídas, no lo olvidemo. Y los espectadores amaban la escenas tiernas y sentimentales.

En todo caso el interés de esta obra reside en cómo se interpreta un mismo hecho histórico desde dos perspectivas completamente opuestas: la de Morayma, que ve en Boadbil a un tirano; la de Boabdil, que actúa por razón de estado.

Alí, caudillo de los zegríes, manifiesta que renace en él el amor que sentía hacia Morayma, a quien pretende separar de su hijo Boabdil. Así lo expresa bellamente:

"¡Ay! Yo esperé, celoso y despechado,
olvidar, entre el bélico tumulto,

el tierno amor de mis floridos años...
Luché gran tiempo, le juzgué extinguido,
y mi triunfo canté. ¡Mas qué engañado
estaba, caro amigo! Cuando sólo
sentía del furor los arrebatos,
del odio y la venganza; amor movía
mi voluntad, mi corazón, mi brazo...
Amor vengaba su desaire injusto,
del fiero Hazen el trono derribando;
amor a hierro y fuego perseguía
a mi rival y su orgulloso bando...
¿Qué más? Sin yo advertirlo, el amor era
quien, en odio implacable disfrazado,
al causar de Morayma las desgracias,
se complacía en su dolor amargo;
¡cuán a mi costa lo conozco ahora!
Apenas triunfo y mi venganza sacio,
vuelvo en torno la vista y ya no encuentro
ni opresor, ni rivales, ni contrarios...
Sólo a Morayma, mísera, agobiada
al grave peso de infortunios tantos.
Quise gozarme en su aflicción; y entonces
sentí con mengua mi funesto engaño.
¡Cuál mi sorpresa fue! Su dolor mismo,
su constancia, su triste desamparo,
más bella la ofrecieron a mis ojos;
y los afectos todos acallando,
amor renace en mi agitado pecho (...)"[124]

Nos encontramos obviamente aquí ante un dramaturgo que conoce perfectamente los

recursos de la escena y de la composición teatral. Los sentimientos que se manifiestan en esta obra -en La viuda de Padilla más que sentimientos se transmitían ideas políticas en exaltación de la libertad, aunque condujera a la muerte- poseen una cierta complejidad dramática. Ya no es solamente el cruce de dos perspectivas diferentes de un mismo hecho, antes señalado. Alí se muestra progresivamente enamorado de Morayma, y mezcla a su deber como soldado, pasiones de índole amorosa. De nuevo a la razón de estado, a la situación social, se cruza la pasión amatoria. Alí define con penetración su propio estado de ánimo: mientras hacía daño a su competidor, el marido de Morayma, expresaba en el odio a esa persona, su amor por la muchacha. Amor y odio -si bien a distintas personas- se relacionan así en profunda imbricación que muestra el diseño psicológico, muy penetrante y agudo, que Martínez de la Rosa consigue en esta tragedia.

Insisto en que las pulsiones afectivas priman ahora sobre los contenidos políticos. Ya no estamos, como en La viuda de Padilla ante una obra producto de una situación revolucionaria, sino ante una mitificación idealista de un mundo de evocación nostálgica que nos acerca mucho a este primer romanticismo que estamos intentando definir.

En efecto Morayma podrá seguir las unidades, pero es también una obra profundamente romántica, en donde el mundo arábigo aparece idealizado.

Notemos con qué exactitud define sus sentimientos Alí cuando seguidamente exclama, calificando la índole de su amor:

"Mas no es aquel amor, blando, apacible,
que con inquieto afán hizo tan gratos
de mi dichosa juventud los días;
no, amigo, no; violento, despechado,
es furor, es delirio, busca sólo
obstáculos y riesgos; y no hallando
con quien luchar y desfogar sus iras,
en mí venga los males que ha causado.
¡Qué horrible situación! Me odio a mí mismo,
compadezco a Morayma, la idolatro,

maldigo mi victoria; y cuando siento
traspasado mi pecho con su llanto,
recuerdo que la infiel a un rival llora,
su suerte envidio y en furor me abraso. (...)"[125]

No cabe duda de que el drama histórico ha evolucionado grandemente desde las primeras obras que estudiábamos, de estirpe aún neoclásica, si bien con algunos elementos prerrománticos propios de la etapa ilustrada. Con Martínez de la Rosa nos hallamos ante un dramaturgo netamente romántico desde sus primeras composiciones, al menos -una vez más- en espíritu si no en forma. Por otra parte la habilidad de nuestro autor es muy superior a la de los anteriormente estudiados, cuyos versos y situaciones dramáticas parecen torpes y desaliñadas a su lado. Los versos de la tragedia que comentamos -como la prosa de otras que escribirá algo más adelante- surgen con fluidez y facilidad; las situaciones están perfecatemnte planteadas; hay una vibración dramática constante en toda la obra, sin desenlaces rápidos y forzados. Todo el pequeño universo que constituye cada tragedia de este autor, posee una coherencia interna, una veracidad de sentimientos, una fidelidad de planteamientos -por parte de los personajes- en torno a una idea que se trata de transmitir con gran eficacia dramática.

Martínez de la Rosa constituye así una tragedia histórica muy superior a todas las anteriormente estudiadas. Si Zorrilla desarrolla su idea hasta dar forma al drama histórico nacional de la época romántica, sin el precedente de este autor ello hubiera sido totalmente imposible. Si bien ambos dramaturgos poseen un estilo incomparable, no hace falta decirlo. La musicalidad de Zorrilla, su evocación fantasmal llena de encanto y fascinación en las primeras escenas de El zapatero y el rey por ejemplo, su tratamiento del tema de Don Pedro el Cruel, son muy distintas del álito que rodea al mundo dramático de Martínez de la Rosa. Pero el diseño psicológico de personajes y la tensión dramática de las situaciones, poseen evidentes valores en la obra del autor que estudiamos ahora.

Quizás no sería muy arriesgado suponer, como en la anterior pieza de Martínez de la Rosa, un mensaje en clave. El carácter profundamente político de este autor justificaría nuestra suposición. Fernando VII, el monarca intransigente, representaría a Boabdil y los abancerrajes. Los zegríes, serían tal vez los liberales, que sufrieron la derrota y la persecución. Pero en

realidad la comparación no puede llevarse más allá, porque en el drama que estamos estudiando la pulsión afectiva entre los personajes es el factor más importante.

La conspiración de Aixa, que trama contra Boabdil haciéndole sospechar de Alí, complica la cuestión.[126] La desconfianza comienza a apoderarse de todos los personajes y gobierna la relación que establecen unos con otros entre sí.[127]

Alí, enamorado de Morayma, trata de evitar la orden de Boabdil de separar al hijo de ésta de su madre. De este modo, cuando la zegrí le espeta "o Boabdil o Morayma", dice: "Ya he elegido;/ ¡adiós, Morayma, adiós!"[128]

Morayma genera esperanzas en el corazón de Alí, pero en la escena segunda de este cuarto acto, comprendemos que en su interior sigue siendo fiel al marido muerto, que intenta vengar ante todo. De este modo el pluriperspectivismo de la obra aumenta, trasladándonos desde la cara exterior de la intriga que se va tejiendo en diversos frentes, a la intimidad verdadera del personaje principal que revela la verdad a Fátima. Estamos ante el drama del hombre -en este caso la mujer- romántico/a, el hombre interior que quería Lista.

En el caso de Boabdil nos encontramos con el mismo hecho. Por una parte arrebata el hijo a Morayma, en el acto cuarto escena tercera. Y en seguida, en la siguiente escena, la cuarta, exclama en monólogo en donde desnuda su alma e intimidad:

> "Ya respiras, Boabdil; ya desarmaste
> a esa pérfida hermana... ¿Y no te queda
> un contrario más fiero y más temible?...
> ¡Desdichado Boabdil, cuál es tu estrella!
> Temer, vengarte, odiar aborrecido,
> y maldecir tú mismo tu grandeza."[129]

El acto quinto representa el patio de los leones de la Alhambra. La escena no puede ser más romántica.[130] La acotación dice: "óyese de cuando en cuando el sordo ruido del viento (...)"

Todos los sentimientos que se expresan en esta obra, pese a la estructura de pervivencia neoclásica -hasta en los cinco actos que recomendaban las poéticas al uso- son profundamente románticos. Notemos por ejemplo las palabras de Morayma, movida por un amor imperturbable

a su esposo asesinado:

"¿Tiemblas, querida amiga?... ¡Ay! Tú no eres
infeliz cual Morayma... Este silencio,
la soledad, la noche, el triste sitio,
el eco sordo del lejano viento,
con majestad terrible lisonjean
mi profundo dolor... (...)"[131]

El profundo sentimiento de amor de Morayma hacia su hijo, del que le ha separado Boabdil para encerrarlo, temeroso de que en el futuro sea enemigo suyo, destaca en el acto quinto. La obra está por tanto invadida de una honda sentimentalidad. La posible clave política a que antes aludíamos, queda así oscurecida por el carácter de evocación idealizada del pasado arábigo de la Granada natal del poeta. No es una obra política en modo alguno, frente a La viuda de Padilla. Martínez de la Rosa ha recreado simplemente un hermoso tema literario de la tradición de su pueblo. Y lo hace con elementos románticos, adelantándose al teatro que vendrá y del que pone los cimientos.

Morayma, en lacrimógena escena, entrega su hijo a Alí para que lo salve, y se introducen en el subterráneo, pero son descubiertos por la guardia y ambos son muertosn. Al final la misma Morayma muere de dolor, y Boabdil marcha con todos los presentes:

"¡Pronto, huyamos
de este lugar de horror!...
(...)
¡Venid, seguidme todos!...
¡Bajo mis pies huye la tierra!"[132]

En fin, Martínez de la Rosa que había vivido la guerra romántica de la independencia española, escribe tragedias románticas en las que perviven las reglas neoclásicas. Pero algo importante había cambiado en la escena española ya desde 1808. El romanticismo penetraba con

fuerza, aunque los modos se mantuvieran dentro de formas anteriores. Si la liberación de los sentimientos había ido conquistándose en la escena, tan sólo haría falta, hacia 1834, liberarse del corsé de las reglas. Pero este paso era casi un simple trámite al que no puede reducirse bobamente el presunto inicio del teatro romántico. La verdadera conquista, el verdadero paso de gigante, se ha ido gestando ya desde las tragedias históricas que hemos ido estudiando en evolución progresiva. Y la aportación de Martínez de la Rosa, que había vivido la revolución romántica de 1808, es sumamente importante para comprender el desarrollo de esta estética en nuestro país.

Podríamos referirnos también a la tragedia histórica Abén Humeya, en donde se vierte una crítica de la tiranía de Felip II -trasunto también, creo, de la monarquía de Fernando VII-. Escrita durante el destierro, en 1830, evoca con nostalgia el pasado histórico de su Granada natal. Primero contiene las luchas de Abén Humeya contra los castellanos, que salen mal parados en el dibujo que de ellos se hace; luego, las luchas internas entre los moriscos que conducen a la muerte del líder y de su amada Zulema.

Como he dicho antes no quiero entrar a analizar esta obra, escrita en prosa -inicialmente además, en francés-. Martínez de la Rosa recoge el éxito con que fu estrenada en París.[133]

No obstante, por lo que pueda afectar a la concepción del drama histórico -esta obra se autodenomina así en el subtítulo-quiero mencionar unas palabras del autor en el "Prólogo":[134]

> "En medio de tantos combates como se están verificando en el campo de la literatura, y de la especie de revolución que reina en el mundo teatral, la primera condición que me impuse al emprender esta obra fue la de olvidar todos los sistemas y seguir como única regla los principios incontrovertibles, inherentes a la esencia misma del drama, y que formarán siempre, respecto del teatro, el código del buen gusto."

Con elegancia se refiere De la Rosa a las unidades y modos neoclásicos que piensa mantener en esta pieza. Pero notemos que ya menciona "la especie de revolución que reina en el mundo teatral", clara alusión al romanticismo incipiente, que le va a influir -la mitificación de los árabes, exotismo, desenlace fatal, presagios etc.- a pesar suyo. Luego añade:

"Me he dicho para conmigo mismo: pues me propongo componer un drama histórico, será preciso buscar ante todo un suceso importante que despierte la atención y excite interés; será preciso también que tenga, si es posible, algo de extraordinario, una fisonomía propia que le distinga de los demás y que al propio tiempo ofrezca el movimiento, los contrastes que sobrecogen el ánimo y le arrastran."

Estas palabras contienen de modo inconsciente, una concesión a los principios románticos que podía observar De la Rosa en la escena francesa de la época.

Indica luego:

"Una vez concebida esta idea del drama histórico, era llegado el caso de buscar, en cuanto me fuera dable, las dos condiciones esenciales, que son como su consecuencia; era menester bosquejar el cuadro con la mayor exactitud posible, sin buscar, no obstante, la fidelidad escrupulosa que se exige en una crónica; pero procurando grabar en la obra, cual si fuese una medalla, el sello de la época y de la nación.

Una vez trazado el bosquejo del cuadro, debía procurarse encerrar en él una tragedia, pues estoy íntimamente convencido (y si es un error, merece disculpa) de que nunca el drama histórico tendrá buen éxito en el teatro sino cuando consiga satisfacer, al propio tiempo, al entendimiento y al corazón."[135]

De la Rosa intenta por tanto un drama sentimental y a la vez inteligente y culto, como queda de manifiesto en la última frase, que define su propósito en esta obra. Se fundamenta por otro lado en sucesos históricos, pero insertando en ellos un conflicto dramático, donde se observa su buen hacer teatral.

En otro punto he indicado cuáles son los principales conflictos del drama romántico. Ahora querría añadir uno más, al hilo de la lectura de Abén Humeya: la lucha del héroe romántico, individualista y apasionado, de sentir patriótico, contra el tirano. Una lucha que el

destino hace que pierda generalmente, junto a su vida que inmola por sus ideas.

La conjuración de Venecia, de 1834, es ya un drama plenamente romántico, con ambiente de conspiraciones misteriosas desde el inicio. Pero sería imposible comprender esta obra sin las precedentes de Martínez de la Rosa, y a su vez éstas sin las anteriormente estudiadas en este trabajo. En definitiva no podemos suponer que en la literatura romántica se da un salto brusco, un corte definitivo sino más bien la existencia de un contínuo literario que fluye en desarrollo hacia la eclosión plenamente romántica que ya presagian las piezas que hemos estado analizando.

El sentimiento liberal moderado queda de manifiesto por ejemplo -y no entro en un análisis detallado- en la frase de Marcos Querini: "Rescatemos, sí, recatemos de manos infieles la herencia de nuestro mayores; mas no expongamos el bajel del Estado a las tormentas populares".[136]

Como todo el mundo sabe ésta es obra plenamente romántica, poblada de conjurados y espías en las húmedas calles de Venecia, en ambiente nocturno con el viento silbando. La escena de amor entre Rugiero y Laura, en el cementerio, tiene un sabor romántico que se acentúa al final de la obra, con la anagnórisis de Rugiero que conoce en el magistrado a su padre, cuando es condenado a muerte. La lucha contra el tirano, y el conflicto entre el amor paterno-filial y el deber -la obligación de dictar justicia-, conforman el panorama de esta obra romántica en prosa y con cinco actos -Abén Humeya tenía tres-.

4.4. Los "Apuntes sobre un drama histórico" de Martínez de la Rosa.

A continación de la obra mencionada anteriormente figura, en la edición de la BAE un breve texto llamado Apuntes sobre el drama histórico.[137] Se trata de unas páginas informadas aún por la estética neoclásica que como hemos dicho perdura hasta muy tarde en España. Pero sugiere una contemplación más laxa de las reglas que deducieron Aristóteles y Horacio:

> "Estos dos célebres maestros tenían sobrado talento y saber para que hubiesen intentado fijar con estrechez mezquina los límites del arte; siendo así que no hicieron, por el contrario, sino deducir máximas y reglas, xeaminando las bellezas de las obras de genio que en su tiempo existían."[138]

Considera Martínez de la Rosa que:

> "Basta, pues, que el drama histórico posea la condición esencial de reunir la utilidad y el deleite, para que deba hallar en el teatro acogida y aceptación, y cierto que pocas composiciones habrá que puedan ser de suyo tan instructivas y ofrecer al ánimo un desahogo tan apacible. Aun leyendo meramente la historia, nos cautivan por lo común aquellos pasajes a que ha dado el autor una forma dramática y en que nos parece que los personajes se mueven, obran, hablan por medios del diálogo; ¿qué será, pues, cuando veamos representado al vivo un suceso importante y que casi creamos tener a la vista a los personajes mismos, seguir sus pasos, oír su acento?..."[139]

Indica que la afición a este tipo de drama es "tan natural y tan antigua en España" que se presenta cuando el arte dramático estaba en sus comienzos:

"Si se ha dicho, y en mi concepto fundadamente, que la literatura de una nación es el reflejo de la sociedad, cierto que rara vez se habrá visto muestra más señalada. Un pueblo emprendedor, belicoso, avezado a hazañas y aventuras, debía hallar sumo agrado en ver representados en la escena los hechos célebres que habían cautivado su imaginación."[140]

De la Rosa se refiere a Juan de la Cueva y luego a Lope y Calderón.

"Según hemos insinuado en otro lugar, los dramáticos españoles tenían en general más genio que cordura, y más talento que instrucción; así es que se sentían más inclinados a presentar en las tablas hechos que despertasen la curiosidad, a encadenarlos con sagaz artificio y a arrastrar en su rápido curso el ánimo de los espectadores, que no a trabajar con detenimiento y afán para desarrollar una pasión, sondeando sus secretos en lo íntimo del corazón humano, o para pintar un carácter con todas sus sombras y matices."[141]

Tenemos aquí una afirmación que sitúa a nuestro autor en el entorno de un teatro intelectual, del que no había muchos ajemplos en la época inmediatamente anterior. Y por otro lado, confiesa los objetivos que se propone su teatro. La profundización en las pasiones y en la intimidad de las pasiones de los personjaes.

De la Rosa indica que no hay hecho por sencillo que sea que no exija "largo estudio y profunda meditación", lo que no poseían los dramáticos españoles, que preferían lucir su inventiva e ingenio. Les acusa de "faltos de instrucción". Ensalza a Luzán, que corrigió errores del teatro de su época.

Los dramáticos del siglo de oro pintan con verdad y vivos colores a los españoles porque tenían próximos los modelos. El personaje del rey Don Pedro dice está mejor retratado en las comedias que en la historia -notemos que éste es un personaje profundamente romántico, que será muy tratado en el XIX.- Pero los dramáticos españoles fallan cuando corren por regiones extrañas o argumentos de la antigüedad clásica.

En el drama histórico, "la primera cualidad es la verdad de la imitación", y "sólo es

preciso cuidar grandemente de no soltar la rienda a la fantasía ni dejarla correr a ciegas". Apenas hay, nos dice, en la historia un episodio "que no encierre en sus propias entrañas un tesoro de poesía".

Recomienda la fidelidad histórica, pero teniendo en cuenta que el poeta no es un cronista:

> "He recomendado con tanto ahínco la fidelidad histórica, que temo se dé a mis expresiones más extensión de la que en sí tienen; el poeta no es cronista; el fin que se proponen es distinto, diversos los instrumentos de que se valen; sus obras no deben parecerse. Un autor puede muy bien, en un drama histórico, presentar los hechos con más circunstancias y pormenores de los que tal vez convendrían en una tragedia; pero no debe olvidar, so pena de amargo desengaño, que su obra no va a leerse descansadamente, al amor de la lumbre, para pasar las largas noches de invierno; sino que va a representarse en el teatro, en que todo aparece desmayado y frío, si no hay acción, movimiento, vida."[142]

Aquí tenemos la clave de la sentimentalidad de los dramas de De la Rosa, quienañade:

> "Por eso me parece necesario tratar ante todas las cosas de conmover el corazón, presentando al vivo sentimientos naturales, y lucha de pasiones; que ese es el mejor medio, si es que no el único, de embargar la atención, de excitar interés y de ganar como por fuerza el ánimo de los espectadores. Así pudiera, hasta cierto punto, reunirse en esta clase de dramas la utilidad de la historia y el encanto de la tragedia; no será tal vez empresa fácil, pero ése debiera ser, por lo menos, el punto de mira."[143]

Vemos la persistencia de conceptos neoclásicos en De la Rosa, aunque la sentimentalidad pasional que defiende en sus obras ya nos hace pensar que nos encontramos ante otro momento de la historia literaria. Aunque pervivan la teoría y las formas neoclásicas con sus reglas -que se abandonan paulatinamente- algo muy importante ha cambiado. Frente a la

disposición racional de los hechos, la atención por las pasiones y los sentimientos, el color y la acción viva.

En cuanto a las reglas para estas composiciones, De la Rosa indica que deben, al representar un grave acontecimiento histórico, elegir hechos notables, prestándoles unidad como si de un haz se tratara. Cabe mudar el lugar de la escena pero sin inverosimilitud. "En medio de la guerra encarnizada que mantienen en el día los dos campos literarios opuestos, creo que sobre este punto, así como sobre otros muchos, la verdad está en un justo medio".[144]

Cabe por tanto modificar el lugar de la escena y mudarlo, pero sin hacer vagar a los personajes sin tino ni mesura. Cada acto puede suponerse acaecido en distinto lugar. También propone una visión laxa de la unidad de tiempo: que lo que suceda a la vista de los espectadores pueda haber ocurrido en el mismo espacio, y lo restante se distribuya en los actos sin que el espectador se aperciba de ello.

Tenemos una alusión a lo que Lista llamará en 1844 unidad de interés, según vimos en mi libro:

> "La composición que excite vivo interés y que despliegue mil bellezas, segura puede estar de quedar vinculada en el teatro, aunque la acción dure algunos días, en vez del angustioso plazo de veinticuatro horas; pero mucho temería yo que se diese por ofendida la razón de los espectadores, y que el interés se entibiase, si vieran amontonarse hechos sobre hechos, correr la posta los personajes, y suponerse en breves horas que han pasado muchos años.".[145]

Tenemos por tanto una consideración abierta de las reglas, y una postura equidistante entre los excesos neoclásicos y los barrocos, que caracteriza el justo medio del ecléctico autor que estudiamos.

Añade luego que en cuanto al estilo y el lenguaje debe ser acomodado a la condición de las personas, y "en este punto muy poco o nada valen las reglas; se necesita el buen gusto, o por mejor decir, el instinto del genio". Notemos que en este punto une el concepto neoclásico de buen gusto con el romántico de instinto del genio, que asocia indisolublemente.

Considera que el drama histórico no requiere tanta elevación como la tragedia, y acepta

personajes más llanos, "se acerca más a la vida común". Pero el estilo debe ser más grave y elevado que en la comedia. Indica que lo que ha escrito antes son meros apuntes y no un tratado a fondo del asunto.

Puede comprobarse el interés que tienen estos Apuntes sobre el drama histórico para comprender no sólo el teatro de Martínez de la Rosa, en concreto el drama histórico en su obra, sino también para definir el género tal y como se concebía en ese momento.

5. El duque de Rivas y sus tragedias entre 1814 y 1822.

Vamos a ocuparnos aquí de la producción dramática del duque de Rivas anterior a 1825, que es la fecha clave en la que consideramos se produce un nuevo sesgo en la literatura española, próxima al romanticismo.

Habría que mencionar Ataúlfo, compuesta a fines de 1814, prohibida por la censura como sugiere Boussagol para no dar ejemplo a los posibles regicidas. Se ha perdido Doña Blanca, de 1815, estrenada el 28 de noviembre de 1817. La primera tragedia estrenada -el 8 de julio de 1816- es Aliatar. El Duque de Aquitania, escrita en 1817, inspirada en el Orestes de Eurípides en versión de Alfieri, no la trataremos pues no versa sobre tema histórico. Pero sí Malek-Adhel, escrita en 1819, inspirada según advertencia preliminar en la novela Mathilde de Madame Cottin, que versa sobre el conflicto entre amor y religión en la época de las Cruzadas.[146] Y Lanuza, estrenada en el Teatro de la Cruz el 17 de diciembre de 1822 según Jorge Campos.[147]

Según Peers, Lanuza simboliza el liberalismo contra la tiranía de Fernando VII.[148] Cree Alborg que no se incluyó en la edición de sus Obras completas por razones políticas, pues el duque era en las fechas de esta edición un acomodado conservador.

Alborg, frente a Peers, ensalza la perfecta construcción de la tragedia.

En todo el trabajo que estamos desarrollando creo queda patente, o al menos es la hipótesis de la que partimos, que existe una evolución del drama histórico desde las fuentes neoclásicas -casi prerrománticas- al romanticismo. El gusto por la Historia de España de tema medieval, aplicada al drama histórico, es peculiar del romanticismo, como luego la novela histórica del mismo tema.[149] Por tanto estamos ante una derivación de aspectos prerrománticos que se convierten en plenamente románticos, lo que explica que hayamos buscado en las raíces más antiguas los fundamentos del drama histórico romántico.

La misma evolución que puede seguirse en poemas del Duque de Rivas como El paso

honroso -primera edición en las Poesías de 1814- a Florinda -magnífico poema narrativo, escrito durante la travesía en barco, en 1824 y 1825- se da entre la tragedia histórica prerrromántica al drama histórico romántico.

Jorge Campos señaló que ya en las Poesías de Rivas de 1820 existían "indicios de la predisposición romántica que yacía latente en su autor".[150] Angel Crespo ampliará luego el significado de esta afirmación de Campos, en una conferencia que tuvimos ocasión de oirle con motivo del centenario del Duque en Córdoba. Efectivamente Florinda me parece obra de sentimiento romántico, donde triunfa el colorismo pictórico peculiar de la vibrante poesía del duque.[151]

Por tanto, es lo que vamos a intentar demostrar en seguida, la fecha de Roger de Flor, 1825, es clave para definir la llegada del romanticismo a España, si bien existen ya elementos románticos en la poesía -que es donde más precozmente aparecen-desde 1802 como vimos. Lo que ocurre es que este primer romanticismo alrededor de las fechas de la Guerra de la Independencia, es aún inmaduro, y mezcla elementos prerrománticos y patrióticos.

¿No podemos considerar romántica la escena, recogida por el Duque de Rivas en su conocido romance "Con once heridas mortales", aparecido en la edición de sus poesías de 1814?[152]

Este poema -podríamos recurrir a otros muchos ejemplos- está datado "En el hospital de Baza, 1809". Representa la figura del propio duque que huye a caballo, mortalmente herido, atravesando el campo de batalla entre cadáveres, "en noche oscura y nublada". Y ya en el hospital es curado por "la hermosísima Filena" -nombre aún de neoclasicismo pastoril-. Pero le parecen al soldado más profundas las heridas del alma que le está produciendo la bella muchacha, que las que ha sufrido en la batalla.

Situemos este romance en su entorno. Escribe un soldado, con fuerte brío, hombre curtido en batallas como fue el duque. Cuenta un hecho biográfico en este romance. Y lo redacta en el mismo hospital, aún calientes las heridas. No estamos ante una metáfora literaria sino ante un hecho verídico, experiencial, biográfico, auténtico. Al soldado herido le preocupa más -con sentido romántico de la existencia- el amor hacia su enfermera que las mortales heridas recibidas en la batalla.

Estamos por tanto ante un tema real, no ante una idealización literaria. ¿Es posible un

sentimiento más romántico en esa guerra romántica que fue la de nuestra Independencia?

Si tomamos otro ejemplo de esta misma edición de Poesías de Rivas de 1814, "A la victoria de Bailén", fechado en 1808, encontramos de nuevo corroborada la idea a que antes hice referencia. Durante la Guerra de la Independencia se escribe poesía patriótica, pero dentro de los cauces de la revolución liberal que significa este acontecimiento, aparece ya toda una escenografía romántica, porque -repito- dicha guerra posee tal sentido. Así nos encontramos con versos de Rivas como éstos:

"(...) Huye infeliz con voladora planta;
escucha el raudo viento
de belísono son henchido en torno.
¡Ay, que tu aleve intento y furia loca
y tu altivez provoca
al Supremo Hacedor, al Dios, que dueño
de los orbes de luz, si vuelve airada
la excelsa frente tórnase a la nada!

Ya levanta la diestra omnipotente,
y aprieta el rayo ardiente,
y agita las sonoras tempestades
el silboso huracán. De su venganza
con la temible lanza
arma contra tu orgullo de la España
al ángel tutelar, que la blandea
con inmortal poder, con justa saña
y con celeste ardor; y recorriendo
montes y valles, bosques y llanuras,
va a sus hijos llamando a la pelea.
Y se tornan las rejas en espadas,
y lanzas brota el suelo, resonando

su voz por la espaciosa Andalucía;
hierve en valientes haces denodadas
contra tí y tus guerreros conjuradas."[153]

Es sólo un ejemplo tomado casi al azar. Si el lector se entretiene en cotejar la asequible edición de Jorge Campos en la BAE, encontrará además, en estas poesías de 1814 -escritas muchas de ellas durante la guerra- numerosos ejemplos, en la adjetivación, en la escenografía, de tintes románticos -mucho más que prerrománticos.- El tema del mar embravecido, el viento huracanado, la noche, el sentimiento casi panteísta de la naturaleza, están presentes a lo largo de todo este libro de 1814.

Por otro lado, y volveré a ello cuando aborde los manuscritos que he hallado de Juan Nicasio Gallego, debemos considerar la literatura no como un encumbrado y aislado castillo de marfil, sino inserta en su entramado vital de época. Por no seguir esta idea se ha poco menos que despreciado la poesía patriótica española compuesta durante la contienda de la Independencia. Se la llama patriótica sin más y se la relega a obra de circunstancias. Se ignora, como he repetido hasta la insistencia, que nos encontramos ante una revolución liberal y romántica, comparable a la americana. Y que, al ir liberalismo y romanticismo íntimamente unidos -en el romanticismo auténtico, no en la espúrea rama reaccionaria de sus orígenes-, la poesía patriótica tiene un sentido de exaltación idealista y romántica de los valores cívicos -revolucionarios- que se defendían durante la guerra.

No podemos separar la literatura de su cauce vital. La poesía patriótica española de la Guerra de la Independencia posee un sentido netamente romántico, como corresponde al acontecimiento histórico que la provoca.

Una vez más el análisis desde la perspectiva que propongo, asociando literatura e ideología -en el sentido que expuse en la introducción metodológica a mi libro sobre Lista- confiere un sentido distinto a nuestra historia literaria.

Pero volvamosal hilo de nuestra exposición .

Florinda, escrito de 1824 a 1826,[154] es ya una obra plenamente romántica, y de un innegable valor literario que a veces la crítica ha regateado. Por tanto, 1825 sigue siendo un hito clave para comprender nuestro romanticismo, que la mayoría de los estudiosos no consideran hasta 1834 ó 1835 con su eclosión en el teatro.

Todo ello avalora, como puede comprobarse, el estudio que estamos haciendo. No pretendemos en él agotar las fuentes bibliográficas -de época o actuales- acerca de un tema tan resbaladizo como el drama histórico en España, sino -a través de un estudio de los precedentes para llegar a las fechas clave que nos interesan, alrededor de 1825- estudiar cómo se gesta el romanticismo español en la escena, a partir de un aspecto tan netamente romántico en planteamientos como es -para hablar con propiedad- primero la tragedia y luego el drama histórico en España. A partir de este estudio quedarán de manifiesto muchas anotaciones importantes que deben hacerse, sobre todo con vistas a adelantar notablemente las fechas de su aparición, sobre el romanticismo en España.

Notemos la importancia que para el surgimiento del romanticismo en España, y su caracterización peculiar, va a tener el desarrollo de los estudios históricos, que va asociado a un interés por lo nacional, por la peculiaridad e idiosincrasia de un país, patente en autores como Lista o el propio Rivas, Martínez de la Rosa y otros escritores, que utilizaron sus conocimientos históricos para crear textos románticos. La Real Academia de la Historia va a jugar al respecto en esta época un papel decisivo en la potenciación de los estudios históricos, asociados a una labor creativa.

Por cierto que la pluma de Quintana y su Pelayo influye en algún momento de Florinda.[155]

El bellísimo final en donde el fantasma evanescente de Florinda guía a Rodrigo es totalmente romántico, como el estilo de la obra entera, donde ya aparece el peculiar colorismo y brillantez de imágenes pictóricas que caracterizarán la mejor poesía del Duque.

A propósito diré que Rivas alude en su poema "Sueño", con que termina el primer volumen de la edición de Campos, a un Guzmán de Antonio Gil.

Quiero hacer aquí una precisión que al lector no habrá pasado desapercibida. He indicado antes cómo el romanticismo español es diferente y peculiar respecto al del resto de Europa. Creo que puedo afirmar ahora que existen dos características que lo diferencian,

teniendo en cuenta que precisamente esta diferencia de lo nacional y propio de un país era definitorio de la actitud romántica:

Por un lado, la tradición literaria barroca española anterior, que es muy importante y pesa con todo su valor. Tengamos en cuenta que precisamente autores como Lista son los que crean el ámbito literario donde surge el romanticismo, y lo hacen partiendo de una revalorización tanto de nuestra Historia pasada -esto ya lo he afirmado antes- como de nuestra literatura anterior, en donde el teatro del siglo de oro posee una relevancia especial. A este respecto remito a mi Ideología y literatura en Alberto Lista donde se fundamenta ampliamente este aserto.

Pues bien: el romanticismo español, dentro de la idealidad espiritualista y a la vez pasional -apasionadamente sensual, que haría que los autores moralistas la tacharan de "positiva" y "material"- es más objetivista que el europeo. Hay en el subjetivismo romántico español una menor hipostasiación del yo, que alcanza caracteres de una belleza energuménica y titánica en autores como Byron por ejemplo. El romántico español no pierde de vista el objeto real, pues el peso de la tradición barroca anterior actúa sobre su inconsciente literario. El subjetivismo del romántico español remite generalmente a una realidad incontestable. Por ello se burla de su propia actitud idealista, no sólo en el "mi propia pena con mi risa insulto" de Espronceda, sino porsu actitud -característica tanto en autores románticos como Larra, y en otros costumbristas coetáneos, no se olvide esta coetaneidad, como Mesonero-. La jácara romántica burlesca que publico de Juan Nicasio Gallego, autor que considero en los lindes románticos, es definitoria de esta actitud de irónica consideración del propio idealismo, que manifiesta un perfecto sentido de la realidad que otros autores, por ejemplo alemanes, están más lejos de tener.[156]

Así se explica la existencia paralela del romanticismo idealista y del costumbrismo irónico literario, que circulan simultáneamente.

De este modo, la ironía romántica significa, en España, una puesta en duda, en el fondo, de los principios subjetivistas e idealistas de los que parte la actitud del propio autor romántico. El desengaño barroco y el realismo característico del pasado literario español están detrás de ello. La ensoñación sólo se da a partir de Bécquer, en el postromanticismo, y luego con el modernismo -que es capítulo aparte, obviamente-.

Por otro lado, y es el segundo punto que caracteriza al romanticismo español: la represión y el desgarro político e ideológico que sufrió España a causa de la tiranía absolutista de Fernando VII, como he insistido antes. No se puede comprender el desgarro del romanticismo español, ni siquiera la peculiaridad de sus fechas, sin tener en cuenta la función retardatoria de este monarca. Vicente Lloréns ha estudiado en un libro apasionante, auténtica novela en su primera parte en cuanto al interés con que se siguen los hechos reales que relata, la labor de los escritores españoles en el exilio.[157]

Por cierto que en este libro de Lloréns, se indica que en 1833 se estrena en Madrid y México una nueva comedia original, Contigo pan y cebolla,

> "caricatura de la pasión romántica aplaudida por el público madrileño antes de que se representaran los primeros dramas románticos de los emigrados, la Conjuración de Venecia de Martínez de la Rosa en 1834 y sobre todo el Don Alvaro del Duque de Rivas en 1835. Así, pues, de un modo anormal, atribuible a la existencia de una literatura de la emigración que separada de su país no caminaba a la par con el resto de la española, la caricatura del romanticismo precedía en España a la introducción del romanticismo."[158]

Yo creo que se puede llevar más lejos este importante aserto de Lloréns: si se representa antes la parodia romántica que el teatro propiamente romántico, quiere decir que el concepto de romanticismo ya se tenía previamente en España de una u otra manera. Digamos que a través de Quintana, de los primeros poemas de Rivas, y de otros muchos autores.

Después de este interludio teórico, con hipótesis que estoy seguro pueden contribuir a que el lector polemice con ellas, vamos a las tragedias de Angel de Saavedra, Duque de Rivas,anteriores a la fecha de Roger de Flor: 1825. No estudiaremos por tanto Arias Gonzalo, de 1827, sino el teatro anterior.

* * *

Para Boussagol[159] Ataulfo, drama en dos actos, manuscrito, recuerda mucho al de Montiano.[160] No analizaremos esta obra de difícil acceso.

Considera Boussagol que en Aliatar "le poéte s'intéresse au jeu des passions (...)".[161] La versificación sigue el gusto de las tragedias españolas, la Raquel de García de la Huerta, La condesa de Castilla de Cienfuegos o el Pelayo de Quintana: endecasílabos asonantados con cambio de asonancia en cada acto. Las fuentes de la obra son oscuras, pero los modelos -para Boussagol- son las tragedias francesas y las imitaciones que hacen los españoles en el XVIII y principios del XIX. Esta afirmación creo debe ser contrastada por el sentido distinto que posee la obra de Rivas, según intentaré constatar en seguida.

En Aliatar,[162] se plantea ya el tema, tan querido al Duque, de la historia de moros y cristianos, incluso con la aparición de Ismán y Caleb, esclavos judíos que abren la pieza. El crisol de razas de la tierra natal del Duque se pone de manifiesto tempranamente en su obra.

Las palabras de los esclavos judíos nada más empezar la obra, nos hacen pensar que el autor aboga por la libertad, coherente con los ideales políticos de su juventud.

El arte de Rivas para narrar en verso, lo que confiere valor a su poesía narrativa más tarde, y para establecer un planteamiento dramático, lo que le hará llegar a la alta cima con Don Alvaro, se pone ya de manifiesto en esta obra.

En Aliatar se presenta desde el principio una historia de amor apasionado, y entre un árabe y una cristiana -que no le corresponde y que es su cautiva-. Rivas desarrollaría más tarde todos estos elementos que apuntan tempranamente en esta tragedia. El gusto del Duque por el tema arábigo de exotismo oriental -que significa también un interés en bucear en el pasado histórico de una Andalucía idealizada y vista con ojos románticos-: el interés por el tema del amor pasional como motor poderoso de la conducta de los personajes. Estamos ante los factores que permiten divisar en ciernes lo que el autor perfeccionará después.

La obra manifiesta un torrente de sentimientos amorosos. La sentimentalidad es evidente

en ella. Quizás la huella de Cienfuegos, pero con un verso mucho más diáfano, más alegre, más ágil, más luminoso, más andaluz. Rivas es quizás al romanticismo español lo que Alberti al veintisiete.

Aliatar es ya un personaje enteramente romántico. Caballero aguerrido y bravo en la guerra, pero dominado por una poderosa pasión amorosa.[163] El mismo hecho de que el amor fundamente toda la obra, y la actitud de los protagonistas, ya es un indicio de que el Duque era autor romántico, a sabiendas o no.

Hay en todo caso un abismo que separa las obras escritas en los años anteriores, de ésta de Rivas, que significa una aportación importante: el amor -entendido a la manera romántica-es el eje en torno al que giran los personajes, poseídos de una elevada pasión. Ismán, el esclavo judío, ama a la cautiva Elvira, quien ama a García, el cristiano -a quien Ismán considera hermano de la dama-. Aliatar ama con un amor no correspondido -como el de Ismán, a quien Elvira desprecia ("Laura, en pechos tan viles y tan bajos / nunca cupo el amor. Ismán tan sólo / su libertad pretende y ser premiado / con oro y nada más.")-[164] a la bella cautiva.

La estructura de la obra del Duque -Angel Crespo ha estudiado brillantemente, como es sabido, la de El moro expósito-es perfecta. Rivas no sólo es un versificador ágil y fluído, sino un hábil constructor de la acción drmática, cuyo desenlace fatal queda presagiado ya en el acto primero por Laura, la confidenta de doña Elvira. También al principio del segundo acto por ésta: "temo el contrario influjo de mi estrella".[165] Rivas instaura así el tema, tan genialmente tratado luego por él mismo, del sino fatídico, el destino fatal que persigue al héroe y la heroína románticos.

¿No son caso románticos estos versos que expone Elvira?:[166]

"¡Ah!...¡Cuánto duda quien su dicha espera!
Pero, ¿ya qué recelo, cuando el hado
en mi favor propicio se demuestra?...
Hoy, ¡oh placer!, mis ojos, que afligidos,
empañados de llanto y de tristeza,
girar dos veces de la tierra en torno
la blanca luna sin consuelo vieran;

hoy, al objeto que mi pecho adora
sin recelo verán; verán deshechas
del bárbaro Aliatar las asechanzas,
y rotas para siempre mis cadenas.
¡Ay, santo Cielo!... ¿Cuál será mi gozo
al pisar nuevamente las riberas
que riega el Betis espumoso, en donde
gozó mi vista de la luz primera!...
Mas, ¡ah, grata ilusión!... Tal vez el hado
burlará mi esperanza... y más funesta
será mi triste suerte, cuando creo
que tanta dicha a consolarme llega.
Ya el claro sol su refulgente lumbre
en medio de los cielos nos presenta,
y aún no viene mi amado don García.
¡Ay!... ¿Si Aliatar...?"

La aspiración infinita de libertad, unida a la pasión infinita de amor, constituyen los dos ejes en torno a los que giran los sentimientos de Elvira. ¿Puede pedirse algo más romántico para un personaje? Destaquemos que esta obra se representó el 8 de julio de 1816. El público español logró conocer así lo que era el romanticismo, mucho antes de 1835.

Si la poesía fue, según mi punto de vista, la avanzada del romanticismo en España -ya mencionamos el poema de Quintana-, no le fue muy a la zaga el teatro, que poseía una enorme vitalidad en la época. Hace falta por tanto romper aún muchos tópicos falsos acumulados en torno a nuestro romanticismo, y ello sólo puede hacerse desde una comprensión crítica no exenta de amor. Es el único modo que existe para entender cabalmente una época, más allá de los hitos que la erudición establece, en ocasiones basándose en falsas suposiciones.

¿Qué nos importa en efecto que Aliatar mantenga las unidades? El sentimiento que se deduce de su lectura es plenamente romántico. Esperemos para el romanticismo formal si queremos a la llegada de 1835. Pero esta eclosión, indudable, en el teatro español, no hubiera

podido producirse sin los precedentes que estudiamos. Y no es coincidencia que la obra de un autor como Rivas, que atisbó tan poderosamente el romanticismo al compás de lo que sucedía en otras naciones europeas, sea la que en 1835 instaure este movimiento, en sentido pleno, en nuestra escena, don el Don Alvaro. Pero Don Alvaro está, en ciernes, en Aliatar, en 1816.

Volvamos a los versos de la enamorada Elvira, en brazos de García: "Sin tu cariño / ni libertad ni vida apeteciera".[167] Es el sentimiento de amor total de los románticos el que aquí se expresa.

El tema del destino aciago, reiterado en la obra, es netamente romántico así mismo. Cuando Elvira relata a García cómo la prendieron los moros, exclama: "¡Injusta estrella!".[168] Y más adelante: "Temo a mi estrella / si otra vez me separo de tus brazos".[169]

Los malvados de la obra son los esclavos judíos, en donde Rivas cede al sentir barroco de la época, antijudaico. Ismán, al saber por Caleb que Elvira y García no son hermanos, sino amantes, y por tanto desaparecer la esperanza de su amor que se había forjado, decide vengarse.

La construcción de la trama, repartida en los actos, está cuidadosamente dispuesta, y los versos de los personajes se adecúan muy correctamente a las situaciones, por ejemplo las frase de venganza infernal que exclama Ismán.[170]

Elvira reitera una vez más el presagio del hado infausto: "¿(...) el hado me condena,/ y él mismo, a esclavitud y a yugo eterno?"[171] Y, destrozada por la amenaza de Ismán exclama:

> "¡Cuán incauta, cuán llena de alegría
> esperaba lograr, hace un momento,
> libertad, dicha, amor!... Y todo, todo
> desparece, ¡infeliz!, cual leve sueño.
> Para siempre he perdido la esperanza,
> sólo morir es mi único remedio."

Aliatar se manifiesta salvaje también con la pobre Elvira. Si no cede a su amor, la sepultará en prisiones.

La pasión de Aliatar por Elvira, pese a que lucha por apartarla de sí, crece más y más en tormento inagotable. Así se refleja al principio del acto cuarto, después de que al final del

anterior prometió a Zaide olvidarla.

El amor -y el destino- es así el fundamento total de esta tragedia, que se manifiesta con una admirable sencillez diáfana de estilo, permitiendo la expresión transparente de las emociones por parte de los personajes.

Aliatar resuelve sus dudas dictaminando la libertad de Elvira, y mostrando así un noble corazón. Rivas apunta ya el favorable tratamiento, lleno de fascinación, que tendrá siempre con el tema arábigo.

La atención del público debía mantenerse viva. Al final del acto tercero parecía que Elvira iba a ser sepultada en prisión. Al principio del cuarto se muestra Aliatar noble y la perdona. La tensión dramática de la obra es patente pese a la admirable sencillez de estilo, luminoso y claro.

Ismán es el auténtico malvado, agente de las fuerzas negativas, el sino aciago, que amenaza constantemente a la protagonista. De este modo relata a Aliatar que el castillo va a ser atacado por los cristianos esa noche. Y acusa a Elvira de haber tramado la acción con su amante.[172] Entonces Aliatar, mudable como la suerte misma, torna a amenazar a la cristiana.

El acto quinto, al decir de la acotación, transcurre en: "Noche, y sólo ilumina la escena un hacha". Escenografía más romántica es imposible. Ya la habíamos visto en otras obras anteriores, con la iluminación sólo de las hachas. Pero Rivas significa un avance importante respecto al inicio del teatro romántico en España.

> "¿Oh falsedad!... ¡Oh engaño!... Dime, amiga,
> dime: ¿será el Destino tan injusto
> tan injusto y cruel, ¡ay!, que permita
> que triunfe ese Aliatar?... (...)"[173]

La incertidumbre sobre el desenlace se siembre así en el público. Y Elvira insiste sobre su Destino:

> "Temo al rigor del hado, a la maligna
> estrella, que sañuda me persigue

desque empecé a gozar la luz del día."[174]

De este modo se mantiene la unidad de tiempo, el drama no traspasa las veinticuatro horas en su acción.

En el soliloquio subsiguiente Elvira vuelve a decir: "¿Será el destino / tan injusto y cruel...,¡ay!, que permita / al inicuo triunfar?"[175]

Aliatar es vencido por los cristianos. Pero cuando Laura da la noticia a Elvira se presenta Aliatar. Ismán ha muerto. Y Aliatar apuñala a Elvira. García entra y contempla el cadáver de su esposa. Aliatar, que poco antes sentía una mezcla de amor y odio satisfecho al haber muerto a la querida dama, se suicida y termina la obra.

¿Acaso puede dudar alguien ya por qué tuvo lugar la parodia del romanticismo en la escena española antes de que llegara "propiamente" el teatro romántico a ella?

Creo que habría que indagar aún mucho más en las obras de este período. Quizás descubriríamos, en la intrahistoria literaria del momento, multitud de piezas de desenlace y factura romántica. No de modo casual España era considerado como país romántico por excelencia.

* * *

Para Boussagol El Duque de Aquintania sigue la guía del Oreste de Alfieri, que gozaba de fama en España en los años que posteriores a su muerte en 1803. En 1807 D. Solís traducía su Oreste, representado en el Teatro del Príncipe el 30 de mayo de dicho año; la traducción se publica en 1815, dos años antes que Rivas compusiera su Duque, que se representa a su vez en el Teatro del Príncipe en julio de 1818. El tema es la venganza implacable,[176] guiada por la fatalidad.[177] Aliatar y sus modelos son también las fuentes de la obra, que emplea una fraseología tiranicida que encontrará su pleno desarrollo en Lanuza en 1822.[178]

Creo no obstante que el estudio de Boussagol, que necesita ser remozado por la distancia temporal que lo separa de nosotros, debe ser manejado con cuidado, sobre todo en lo relativo a

estas primeras obras de Rivas, ya que es un estudio muy dado a señalar fuentes e influencias a la manera positivista de la época, lo que puede conducir erróneamente a olvidar los hallazgos novedosos -que creo muy importantes- del estilo y el pensamiento dramático del duque.

El Duque de Aquitania me parece se inicia desde los primeros versos con una alusión al tema -siempre querido de Rivas- del Destino: "Si te ha privado el áspero Destino / de los que el ser te dieron (...)"[179]

Creo es importante destacar que estamos ante un motivo temático, el del Destino fatal, que corresponde probablemente a la interpretación de Rivas de los hechos biográficos de su propia experiencia. Baste leer la biografía del autor cordobés para comprender por qué el tema del Destino fatal, se asocia de modo característico a su obra.

Boussagol ha realizado por otro lado una perfecta identificación entre los personajes del drama girgeo original, que cambian de nombre en la tragedia de Rivas.

Pero no se ha dicho que la confesión de amor que hace el usurpador Eudón a su confidente Linser respecto a los sentimientos que despierta en él Elisa, es de sentido romántico.[180] El confidente de un protagonista está utilizado por Rivas desde el principio de su producción dramática como un recurso -sencillo- para exponer los pensamiento íntimos al auditorio.

Merece la pena destacar que el duque de Rivas manifiesta desde sus primeras obras un perfecto sentido de la construcción dramática, una exposición clara y sencilla de los conflictos dramáticos que poseen indudable interés, incluso para un lector moderno que se quiera enfrentar a estas piezas como textos en los que se presenta en germen todo el poderoso álito romántico que estallará en el Don Alvaro con fuerza impetuosa. Pero el Don Alvaro no puede entenderse como pieza aislada, sino como un eslabón más de una cadena que lleva en progresión al teatro de Rivas hacia el estallido de la libertad romántica, cuando decida a desembarazar su pensamiento -de contenido romántico, según repito- de las formas encorsetadas de la vieja tragedia del pasado.

La caracterización de Eudón como tirano confiere un carácter ideológico, también próximo al romanticismo, a esta pieza, inferior no obstante a otras del duque.

De todos modos El Duque de Aquitania es una tragedia más endeble en cuanto al conflicto dramático, que no va con el temperamento de Rivas en esta época inicial de su carrera

como dramaturgo.

* * *

Llegamos así a Malek-Adhel, que sigue expresamente la Mathilde de Mme. Cottin, al decir de Boussagol, quien coteja el texto francés con el del cordobés. Boussagol indica que sin embargo Rivas notó que la abundancia de material novelesco no encajaba en la tragedia clásica. Reduce de este modo a módulos clásicos una novela cuya acción duraba cinco o seis años y mil incidentes. Pero lo hace a precio de reducir la obra a una crisis y su solución. No se expresa la evolución de un sentimiento. Rivas cuenta, como en Aliatar y El Duque de Aquitania, la rivalidad de dos hombres que se disputan el amor de una mujer, y la resistencia de ésta al amor que le quieren imponer. Rivas, de un tema rico en elementos poéticos y dramáticos extrae una tragedia convencional y fría, conforme al canon admitido, siempre según Boussagol.[181]

Por nuestra parte indicaremos, una vez más, el carácter romántico -en formas clásicas pues la acotación indica: "La acción empieza al amanecer y concluye a medianoche"- ya desde el soliloquio de Matilde, con que se abre la obra:

"Ya de Carmelo en la fragosa cumbre
brilla la luz del sol, y sus reflejos
al ronco mar, imagen espantosa
de mi confuso y agitado seno,
próximo anuncian el tremendo día
que mi destino va a fijar... ¡Oh cielos!...
¡Matilde desdichada!...¡Cuál palpita
tu enamorado y afligido pecho!... (...)"[182]

En todo caso, la temática del conflicto de amor impuesto con el que lucha la heroína de Rivas, se reitera constantemente en sus primeras obras hasta constituir un molde en cierto punto

amanerado, o bien variaciones sobre un mismo tema. No son, efectivamente, textos importantes los que estamos analizando hasta ahora, y sólo se salvan por el garbo del duque para plantear la acción y los versos gráciles, luminosos y amenos característicos de su pluma. Pero resulta cansina la reiteración de temas, el planteamiento sucesivo del mismo problema. Como si el duque iniciara su carrera dramática haciendo concesiones excesivas al gusto de la galería, más que la obra perfecta, tremenda, que es el Don Alvaro en lucha con su fatal destino.

Todas estas obras se salvan tan sólo por el colorido pictórico de las escenas que evocan, por el mundo exótico que perfilan, por el diseño del carácter de las protagonistas femeninas -de indudable encanto romántico- y por el verso fácil y transparente del autor -acorde con la luminosidad de su tierra andaluza-.

De todos modos sería injusto considerarlas como algo distinto de lo que son: atisbos, balbuceos inciertos de un joven autor en busca de su forma artística propia.

En cuanto a los rasgos románticos de la obra, que no vamos a analizar en pormenores, pueden comprobarse por ejemplo en la declaración de Malek-Adhel a Matilde:

> "¡Matilde!... Sólo sé que os amo.
> Que es mi pecho un volcán que me devora
> y que estoy junto a vos... (...)"[183]

El personaje de Malek-Adhel ya es una creación que pertenece al mundo arábigo que el Duque comenzaba a evocar en sus obras:

> " Jamás, Matilde, encuentra
> consuelo alguno el que infelice nace.
> Vano fue mi anhelar; la suerte adversa
> le alejaba de mí; corrí en su busca
> por toda la ciudad, vagando en ella (...)"[184]

Cabe establecer una evolución en la consideración por parte de Rivas de los personajes arábigos. Desde constituirse en tiranos malvados al inicio -con una cierta complejidad y titubeo

de acción que ya vimos- hasta la mitificación posterior que culminará en El moro expósito.

Sería por otra parte cansado e inútil referir las constantes y numerosas alusiones al tema del destino ya en estas primeras obras de Rivas, lo que quizás hiciera necesario corregir la interpretación del Don Alvaro que propone Alborg en su excelente estudio de conjunto sobre el romanticismo, antes citado.

Los lamentos infortunados de Matilde, asediada sentimentalmente, permiten también -como ya he dicho antes- que se establezca paulatinamente el diseño peculiar de la heroína romántica, en el que se va avanzando. Es quizás el valor más relevante de esta obra.[185] Los soliloquios de la protagonista son definitorios en este sentido.

El aspecto sepulcral del quinto acto, según reza la acotación, es otro indicio de romanticismo, que podría verse apoyado por las frecuentes exclamaciones de los personajes, sobre todo de Matilde, turbada ante el acoso afectivo.

Matilde y Malek-Adhel están separados en su amor por la religión y por la guerra. Pero hay una interesante evolución desde el personaje de Aliatar al de Malek-Adhel, que aquí es protagonista, polo positivo de la acción. Véase el acto quinto escena segunda, en que Matilde y Malek-Adhel se declaran su amor.[186] Esta escena posee ya una cierta intensidad dramática, que muestra los valores en ciernes del duque para el teatro.

Lusiñán aparece intertumpiendo el bello diálogo de amor entre Matilde y Malek-Adhel en la capilla sepulcral, y mata a éste al grito de "¡Muera el infiel!". Matilde se recluye en un convento, en escena que recuerda en cierto punto a Don Alvaro, y Guillermo concluye la obra con un parlamento dedicado a los inescrutables designios de Dios.[187]

* * *

Vayamos ahora a Lanuza. Boussagol indica que se parece a El Duque de Aquintania por su furor tiranicida. Respeta las unidades. Toma del teatro de Alfieri el pequeño número de personajes y la figura del traidor, que conduce a un final trágico, pero por mi parte me parece que estos rasgos están presentes en la generalidad de la tragedia histórica que estamos

estudiando.

Destaca Boussagol la figura de Elvira, tierna como una dama raciniana, pero triste y quejosa como las heroínas rivescas. Rivas no piensa en Racine tanto como en Corneille.[188]

Lanuza, para Boussagol, es una tragedia histórica con movimientos de masas: "Il serait prématuré d'y voir du romantisme anticipé, car l'emploi des masses reste réglé par la formule classique; mais c'est un élément curieux et digne d'être noté".[189]

Para el estudio de las fuentes históricas de la obra remite el autor francés a la obra de Sánchez Alonso.[190] Aunque indica que los debates de la Cámara de los Diputados bastaban para servirle de fuente.[191]

Le interesa al erudito francés de esta obra que elige un tema nacional, incluso familiar, y se inspira en los mismos modelos que las tragedias anteriores. Pero se siente más vida aquí, más movimiento, estremecida la obra por las pasiones políticas del momento. Se amplía el horizonte poético del autor bajo influencias literarias o por efecto de una evolución espontánea en su manera.[192]

Destaquemos que seguidamente Boussagol considera como las obras maestras de Rivas: Florinda, Arias Gonzalo, Tanto vales cuanto tienes, la poesía del exilio, etc. En cuanto a la primera pieza, desde mi punto de vista, no le falta razón: Florinda es un delicioso poema narrativo que merece ser más leído en la actualidad.

En lo que respecta a Lanuza, hay que indicar que se ha señalado la influencia del Pelayo de Quintana.[193] Se estrenó el 17 de diciembre de 1822, y la fecha me parece importante para tener en cuenta su sentido revolucionario.

Para Navas Ruiz fue escrita en Córdoba en 1822 durante una visita de Rivas a su hermano y se estrenó en Madrid a fines de ese mismo año, publicándose en la imprenta de Luis Muñoz y Vilches. La edición fue mandada recoger por el Gobierno en 1823. En sus Obras completas (1854-55) de las que excluyó esta tragedia indica que se estrenó en Madrid en invierno de 1823.[194] Navas incluye fotografía de la edición de 1822.[195] Constatemos que hasta el propio Alborg, guiándose de Rivas, indica por error 1823 como año en que fue escrita.[196]

El Espectador y El Indicador saludaron el texto como ejemplo del avance de la tragedia en España.[197] Navas Ruiz indica que volvió a las tablas, después de este éxito, el 17 de marzo de 1836. Me parece muy interesante este hecho, que demuestra el rango romántico de la obra, y la

comunidad de su pensamiento con las épocas liberales en España. Cañete indica que aún se representaba en 1834.[198]

Para Charles de Mazade "Lanuza n'est qu'un nom ici; le vrai sujet est la lutte du liberalisme moderne contre Ferdinand VII".[199]

Navas señala que Rivas ya había expresado su aversión a los tiranos y velado anticlericalismo. Efectivamente se identifica la monarquía de Felipe II con la de Fernando VII.

> "Pero Lanuza no es un mero panfleto. Rivas ha conseguido con ella su mejor tragedia clásica por la robustez de su verso, el entusiasmo de sus ideas liberales y el interés de los conflictos humanos. Elevándose sobre las posibles motivaciones concretas, pretende demostrar la maldad intrínseca de los tiranos, cuyo resultado no es otro que la degeneración sistemática de las instituciones, de las clases sociales y de los individuos. Frente a ella se afirma como ideal la libertad, base de la dignidad del hombre y único pilar sobre el que cabe edificar el poder y la convivencia auténticos. (...) Rivas no quería demostrar el triunfo de la libertad, sino su necesidad."[200]

Siendo una tragedia histórica no sigue la historia ni siquiera en la cronología, y altera algunos sucesos. Navas ha señalado también el desgarramiento de Lanuza entre su deber social y su amor. El final es trágico y ejemplar.[201]

* * *

Vayamos ahora por nuestra parte al análisis y recorrido de la obra.

Según indica la acotación inicial esta obra sigue también la unidad de tiempo: "La acción empieza al amanecer y acaba al ponerse el sol".

El inicio del texto ya plantea una situación revolucionaria, con movimiento de masas que va apoyado por el reparto de "comparsas": diputado de Aragón, Conjurados, soldados

aragoneses, pueblo, soldados castellanos. Nos encontramos ante una obra escrita y representada en pleno auge del trienio revolucionario liberal, y ello es importante sea tenido en cuenta. Las primeras palabras que se oyen en el escenario son las de Lara, el infanzón:

> "Tornas, amigo, a esta ciudad, y tornas
> a verla arder en sedicioso fuego;
> y ya reunido y agitado el pueblo
> de Zaragoza atruena los confines
> con ronca furia y pavoroso estruendo. (...)"[202]

Del sentir revolucionario que entonces sacudía al duque, y a toda España, dan fe estas palabras del otro infanzón, Heredia, también al inicio:

> "Cuando los magistrados corrompidos
> se venden al poder y aguardan premios,
> y son conspiradores los prelados,
> y los pudientes degradados siervos,
> y los que se titulan infanzones
> al déspota feroz doblan el cuello (...)"[203]

Inflamado de pasión revolucionaria, los personajes de la obra claman en contra del tirano. Comprendemos que Alborg tiene razón al suponer que Rivas no incluyó esta pieza en sus obras completas por motivos no literarios, sino políticos, pues se encontraba ya en una situación de cómodo aburguesamiento conservador.

Hay un vibrante sentimiento de libertad y de rebeldía en toda la obra, que la hace profundamente interesante todavía hoy día, como síntoma y reflejo de los momentos que sacudieron en el trienio.

"¿Qué sirve la razón para un tirano?" -frase de Heredia- es ya una afirmación de la revolución romántica, insisto, en forma clásica. No podemos enjuiciar con criterio estrecho estas tragedias, especialmente Lanuza. La forma clásica encubre un sentido totalmente pasional,

revolucionario, romántico. No podemos considerarla una tragedia neoclásica, so pena de cerrar los ojos a su verdadera intencionalidad subversiva.

Lanuza aparece dibujado por los infanzones que plantean el conflicto desde terceros, al principio de la obra, como un héroe enamorado ("un joven que amor y amores sólo / supo abrigar en su fogoso pecho,/ que adora a una belleza castellana (...)")[204] Y añaden más tarde: "Donde el estruendo / se advierte de la plebe amotinada,/ allí le encontrarás. (...)"[205]

El propio Lanuza, en la escena segunda del acto primero indica que la patria está amenazada y exclama: "O muerte o libertad".[206] Se refiere luego a los corruptos disimulados y secretos, que actúan en la sombra.

Estamos indudablemente ante una obra romántica, y de evidente valor literario a la vez que perfecto exponente simbólico de una situación histórica.

Los conjurados del drama bien pueden ser identificados con los agentes absolutistas que conspiraban para acabar con las libertades en el trienio.

El pueblo, guiado por el héroe romántico, es el auténtico protagonista de la obra. Su sentimiento revolucionario inunda la totalidad del texto con exaltación febril y admirable.

Insiste Heredia: "Resuelto / a todo estoy: o libertad o muerte;/ vida en la esclavitud yo no la quiero".[207] Y Lanuza responde:

> "Llega a mis brazos; mientras hombres vivan
> que alberguen tan honrados pensamientos,
> a pesar de tiranos insolentes,
> ser venturosos lograrán los pueblos."[208]

Y más tarde: "'¡O muerte o libertad!', el grito eterno / adornará nuestras gloriosas frentes,/ y o dulce muerte o libertad tendremos".[209]

Lanuza confía en el pueblo, pero Lara le advierte que es "variable" y tornadizo. La palabra libertad, o su oponente, muerte, aparece constante en la obra en clara exaltación revolucionaria. Aunque al principio del siguiente acto descubrimos que Lara está con los conjurados absolutistas, y trata de conspirar contra Lanuza.

El acto primero constituye un planteamiento de la situación y del conflicto: el interés de

los protagonistas por conseguir la libertad del pueblo frente a la tiranía del déspota absoluto.

El arzobispo, los prelados, magnates y jueces, constituyen el otro eje de la contienda.[210]

Las palabras de Lanuza destellan con admirable gallardía, y constituyen un exponente ya del sentimiento romántico, de la idealización del héroe joven y abnegado que sólo entiende la muerte como alternativa a la libertad, con actitud extrema tan querida de los románmticos.[211]

El sentir del autor está con el pueblo, desvalorizando las frases de Lara en su contra, cuando seguidamente lo presenta como conspirador y traidor a la causa de la libertad.

El amor de Lanuza por Elvira, dentro de la conspiración de Lara, complica el deber político de lucha por la libertad que significa la obra. Efectivamente Elvira es hija de Vargas, general del ejército de Felipe II, y Lanuza está dispuesto a luchar con él, anudándose así la tragedia, interfiriendo el significado social y el de los personajes con sus afectos individuales.

El sentimiento romántico se expresa dentro de los moldes clásicos también cuando Elvira declara su amor a Lanuza.[212]

Y se refiere expresamente al "torrente fatal e impetuoso / de la revolución (...)" Elvira le indica a Lanuza que los tiranos el arrancarán de sus brazos, pese a que él considera compatible el amor a la patria y a la dama. Lanuza exclama "¡Patria, cuánto me cuestas!", pues tiene que postergar a ésta su sentimiento de amor.[213]

Lanuza menciona así mismo, tema del duque, al "feroz Destino / (que) va a robar a mi amor todo su encanto".[214]

Y más tarde, cuando detiene las afirmaciones de cariño de Vargas, en la entrevista que mantienen, indica:

> "(...) Sólo mandan
> los reyes por la fuerza irresistible
> de la ley que juraron, si la guardan.
> Mas al momento que la infringen pierden
> los derechos al solio, y lo profanan."[215]

Y en seguida, respondiendo a la oferta de perdón real de Vargas, refiriéndose al pueblo: "dignos sois de ser libres, seréis libres."[216]

Y después, en noble actitud llena de gallardía: "Nuestra causa / es tan grande y tan justa, que respeto / infunde aun a los mismos que la atacan."[217]

Las intrigas de Lara y sus argucias constituyen un foco de complejidad en la trama argumental, desconocida hasta ahora en la simplicidad anterior del teatro del duque, que aquí alcanza un valor más alto.[218]

Lanuza tiene que enfrentarse, en conflicto típicamente romántico que ya destacara Lista y después toda una pléyade de críticos y tratadistas, a la lucha entre el deber y el amor. Vargas amenaza con llevarse a Elvira y Lanuza flaquea por un momento, debido a su amor apasionado por la dama, que iba a ser su esposa.

Luego llega la lucha, y la arenga de Lanuza al pueblo, que grita "¡Viva la libertad!" en frase revolucionaria:

> " (...) ¡Amigos, viva,
> y los tiranos y traidores mueran!
> ¡Oh pueblo aragonés siempre glorioso!
> El ansiado momento ya se acerca
> en que al mundo valientes demostraremos
> que es libre un pueblo cuando serlo anhela."[219]

Vemos las claras alusiones de esta obra de Rivas a la situación política del trienio, en donde el sentimiento romántico que ya apareció durante la Guerra de la Independencia,[220] se consolida. El trienio 1820-23 es fecha clave para comprender esta alborada romántica, que por motivos políticos tendrá que esperar a 1834, con la muerte de Fernando, para poder estallar libre. La literatura del trienio, dentro de la exaltación revolucionaria del momento, posee un sentido más exaltado no obstante, que los acontecimientos políticos, con el triunfo de la monarquía moderada, encauzarán de modo distinto más tarde, pese a los avatares de los diversos gobiernos.

La traición de Lara es definitiva en la batalla para que venzan los partidarios del rey de Castilla. El movimiento de tropas y el de los personajes, la trama y la conjura, están muy bien expresadas a través de las palabras de los protagonistas, en las últimas escenas del acto cuarto. El colorismo pictórico propio de Rivas se emplea aquí para transmitir las sensaciones de la

guerra y los tumultos.[221]

El acto quinto traslada el problema político al problema personal del amor entre Elvira y Lanuza. Elvira en la escena primera, se debate entre lúgubres presentimientos de estirpe romántica.

Cuando Elvira consigue el perdón de su padre para Lanuza, éste se rebela y prefiere una muerte romántica, que le dicta "sus virtudes", "la virtud". Y afirma frente a su dama:

> "Si conservar la vida yo intentase
> por tu amor, fuera indigno de obtenerlo."[222]

La condición que pone Lanuza para su libertad es que se retire el ejército enemigo. Entre frases de amor encendidas a su idolatrada Elvira, antepone el sentimiento civil de libertad y compromiso político, como ya hiciera en otro sentido Guzmán el Bueno de Nicolás Fernández de Moratín, si bien de modo menos exaltadamente romántico, en las tragedias que estudiamos.

Vargas le indica a Lanuza: "Tú combatiste,/ tú resististe con heroico esfuerzo,/ tú has defendido con valor la patria,/ tú has sido abandonado por el pueblo."[223] De este modo le concede el perdón, pero Lanuza lo desprecia y desdeña:

> VARGAS
> "Ved al punto que la muerte...
>
> LANUZA
> ¡Oh dulce muerte!
> Conserve yo mi honor, y venga luego.
> Impaciente la aguardo."[224]

Y más tarde, recriminnando a Velasco: "pues al fin la virtud triunfará un día / y no serán los déspotas eternos."[225]

Lanuza marcha hacia el cadalso insultando a los traidores: "Y ve a decirle a tu feroz monarca,/ para que tiemble en su dosel soberbio,/ que en mí no se concluyen los valientes,/ ni va

a extinguirse, al dividir mi cuello."[226] Evoca a Padilla, y clama contra el "despotismo":

"(...) y un día llegará, ya lo preveo,
que venzan la razón y la justicia,
y en que de la maldad triunfen los buenos,
y, rotas las cadenas del oprobio,
goce la libertad el orbe entero.
¡Oh placer! Ya se acerca presuroso
este anhelado y venturoso tiempo.
Y la gloriosa España la primera
dará el grito que salve al Universo."[227]

¿Cabe realmente esperar un desenlace y obra más romántica?

1. Diego martínez Torrón, Ideología y literatura en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993.

2. Ermanno Caldera, La commedia romantica in Spagna, Pisa, Giardini Editori, 1978.

3. Op. cit. p. 16.

4. Op. cit. p. 16.

5. Op. cit. p. 19.

6. Op. cit. p. 21.

7. Ermanno Caldera y Antonietta Calderone, "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)", en José María Díez Borque (ed.), Historia del teatro en España, vol. II, Siglo XVIII. Siglo XIX, Madrid, Taurus, 1988, pp. 377-625. La cita en p. 380.

8. Antonio Alcalá Galiano, recuerdos de un anciano, en Obras escogidas, volumen I, edición de Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1955 (BAE, LXXXIII), p. 26.

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

10. Caldera op. cit. p. 381.

11. Cfr. entre otros muchos estudios al respecto, C. W. Bowra, La imaginación romántica, Madrid, Taurus, 1972.

12. Op. cit. p. 391.

13. Diego Martínez Torrón, "Una memoria de Alberto Lista sobre el feudalismo en España", Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo CLXXXVII, cuaderno II, 1990, pp. 299-319.

14. Francisco Blanco García, La literatura española en el siglo XIX, Madrid, Sáenz de Jubera, 1894, p. 111.

15. Op. cit. p.428.

16. Caldera, op. cit. p. 429.

17. Caldera, op. cit. p. 431.

18. Caldera, op. cit. p. 433.

19. Aparte de mis indicaciones personales, y las que en seguida haré, he seguido en estos breves apuntes acerca de las obra de Rivas las indicaciones y juicios de Caldera, op. cit. p. 433, quien ve muy bien la evolución de neoclasicismo a romanticismo, sin llegar no obstante a juicios más aventurados -lo que no obsta para que los tengamos como ciertos- como los nuestros.

20. Caldera op. cit. pp. 438-44.

21. Op. cit. p. 690, n. 77.

22. Ricardo Navas Ruiz, El romanticismo español, Madrid, Cátedra, 1982, 3ª ed. renovada, p. 36.

23. Navas Ruiz, op. cit. p. 76.

24. Navas Ruiz op. cit. p. 51.

25. Navas Ruiz, op. cit. p. 94.

26. Cfr. Anales de Literatura Española. Universidad de Alicante, número de 1993, y más adelante en este mismo libro.

27. Navas Ruiz, op. cit. p. 120.

28. Navas Ruiz, op. cit. p. 127.

29. Navas Ruiz, op. cit. p. 127 y antes.

30. Navas Ruiz, op. cit. p. 153.

31. Navas Ruiz, op. cit. p. 158.

32. Navas Ruiz, op. cit. p. 167.

33. Sobre la temprana adscripción de la poesía de Rivas al romanticismo puede comprobarse Angel Crespo, Aspectos estructurales de "El moro expósito" del Duque de Rivas, Upsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1973 (Studia Romanica Upsaliensia, 12).

Cfr. de Rivas Poesías, Madrid, 1820-1821, 2ª ed. corr. y aum. Luego en la edición de Jorge Campos en la BAE que citaremos.

34. Navas Ruiz, op. cit. p. 177.

35. Navas Ruiz, op. cit. p. 178.

36. Navas Ruiz, op. cit. p. 179.

37. Navas Ruiz, op. cit. p. 180.

38. Remito al lector interesado a G. W. F. Hegel, Lecciones sobre estética, Madrid, Akal, 1989 pp. 831-85. Para la poesía pp. 695-831.

39. Navas Ruiz, op. cit. p. 219.

40. Sobre Espronceda cfr. Leonardo Romero en Revista de Literatura, nº 32, 1967, pp. 137-46.

41. Navas Ruiz, op. cit. p. 236.

42. Cfr. Ermitas Penas Varela, Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela, Santiago, Universidad de Santiago, 1992. Cfr. tb. Mariano José de Larra, Tectos teatrales inéditos, ed. de Leonardo Romero Tobar, Madrid, CSIC, 1991 -contiene dos comedias de Scribe adaptadas y un libreto de ópera.-

43. Larra, "Una primera representación", 3 abril 1835, apud Navas Ruiz op. cit. pp. 286-87.

44. Navas Ruiz, op. cit. p. 298.

45. Navas Ruiz, op. cit. p. 303.

46. Víctor Balaguer, Historia de Cataluña.

47. Cfr. Navas op. cit. p. 319.

48. Carlos Seco, "Estudio preliminar" en Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa, Madrid, Atlas, 1962, vol. I (BAE, CXLVIII), p. XXV.

49. Apud Seco op. cit. p. XXVII.

50. Op. cit. p. XLI.

51. Op. cit. p. XLI.

52. Op. cit. p. LXI-LXIII.

53. Op. cit. p. LXII.

54. Marcelino Menéndez y Pelayo, Martínez de la Rosa. Estudio biográfico, Madrid, La España Moderna, s.a., pp. 37-38.

55. Op. cit. p. LXIII.

56. Op. cit. p. LXXIII.

57. Op. cit. p. LXXV.

58. Obras de Don Francisco Martínez de la Rosa, ed. Carlos Seco, Madrid, Atlas, 1962, vol. II, (BAE, CIL), p. 347.

59. Op. cit. p. 347.

60. Op. cit. p. 348.

61. Op. cit. p. 350.

62. Op. cit. p. 351.

63. Op. cit. p. 351.

64. Op. cit. pp. 351-52.

65. Cfr. por ej. p. 352-54.

66. Op. cit. pp. 354-58.

67. Op. cit. pp. 361-64.

68. Op. cit. p. 364.

69. Op. cit. p. 363.

70. Op. cit. p. 370.

71. Op. cit. pp. 370-71.

72. Op. cit. pp. 371-72.

73. Op. cit. vol. III, (BAE, CL), p. 14.

74. "Apéndice sobre la tragedia española", op. cit. vol. III (BAE, CL), pp. 91-175.

75. Op. cit. p. 149.

76. Op. cit. p. 152.

77. Op. cit. p. 155.

78. Op. cit. p. 158.

79. Op. cit. p. 164, p. 166.

80. Op. cit. pp. 168ss.

81. Para todo este tema, cfr. James F. Shearer, The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their Genesis, Sources and Significance for Spanish Literary History and Criticism, Princeton, 1941.

82. Remito al libro de John A. Cook, Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice, Dallas, 1959.

83. Para La viuda de Padilla utilizo la excelente edición de Jean Sarrailh, en Martínez de la Rosa, Obras dramáticas. La viuda de Padilla. Abén Humeya. La conjuración de Venecia, Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (Clásicos Castellanos, 107), pp. 3-119. Para Morayma la edición de Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa, ed. de Carlos Seco, Madrid, Atlas, 1962, vol. I, (BAE CXLVIII), pp. 131-67.

84. Sarrailh, op. cit. p. XV.

85. Op. cit. p. XXIII.

86. Op. cit. p. XXVII.

87. Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa, ed. Carlos Seco, Madrid, Atlas, 1962, vol. IV (BAE, CLI), "La revolución actual de España", pp. 369-95, escrita entre febrero y marzo de 1810, sobre la Guerra de la Independencia, a la que otros autores comop el conde de Toreno se refieren del mismo modo.

88. Véase Diego Martínez Torrón, Literatura e ideología en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993.

89. Véase su Theatro hespañol, donde sin embargo no recoge obras de Lope, y está escrito con criterio neoclásico propio dte la época, aunque significa un importante precedente.

90. Ed. de Sarrailh op. cit. pp. 9-43.

91. Op. cit. p. 17.

92. Cfr. op. cit. pp. 42-43.

93. Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa, ed. de Carlos Seco, Madrid, Atlas, 1962, vol. I, (BAE, CXLVIII), pp. 27-28.

94. Op. cit. p. 28.

95. Op. cit. p. 48.

96. Op. cit. p. 48.

97. Op. cit. p. 55.

98. Op. cit. p. 68.

99. Op. cit. p. 68.

100. Op. cit. p. 69.

101. Op. cit. pp. 69-70.

102. Op. cit. p. 70.

103. Op. cit. p. 70.

104. Op. cit. p. 71.

105. Op. cit. p. 72.

106. Op. cit. p. 73.

107. Op.cit. p. 79.

108. Op. cit. p. 80.

109. Op. cit. p. 82.

110. Op. cit. p. 84.

111. Pónganse estas palabras en contacto con mi estudio Los liberales románticos españoles ante la descolonización de América (1808-1834), Madrid, Fundación Mapfre América, 1992. Allí estudiábamos otros aspectos intrahistóricos en relación al sentir revolucionario del pueblo español en estas fechas.

112. Op. cit. p. 88.

113. Op. cit. p. 89.

114. Op. cit. p. 89.

115. Op. cit. p. 97.

116. Op. cit. p. 114.

117. Op. cit. p. 115. Son las últimas palabras de la obra.

118. Obras de Don Francisco Martínez de la Rosa, BAE CXLVIII, op. cit. p. 131.

119. Op. cit. p. 131.

120. Op. cit. p. 131.

121. Op. cit. p. 132, acto primero, escena primera.

122. Op. cit. acto primero escena tercera, p. 134.

123. Op. cit. p. 134, acto primero escena segunda.

124. Op. cit. acto segundo escena quinta, p. 144.

125. Ibíd. op. cit. p. 144.

126. Op. cit. pp. 149-50.

127. Op. cit. p. 152, acto tercero, escena quinta.

128. Op. cit. acto cuarto escena primera, p. 154.

129. Acto cuarto escena cuarta, op. cit. p. 156.

130. Op.cit. p. 159.

131. Acto quinto escena primera, op. cit. p. 159.

132. Op. cit. p. 166, palabras finales de la obra.

133. "Advertencia", BAE op. cit. p. 168.

134. Op. cit. ed. BAE, p. 169.

135. Ibíd. p. 169.

136. Op. cit., BAE, p. 262.

137. Op. cit. BAE, pp. 289-91.

138. Op. cit. p. 289.

139. Op. cit. p. 289.

140. Op. cit. p. 290.

141. Op. cit. p. 290.

142. Op. cit. p. 290.

143. Op. cit. pp. 290-91.

144. Op. cit. p. 291.

145. Op. cit. p. 291.

146. Juan Luis Alborg, Historia de la Literatura Española, vol. IV, El romanticismo, Madrid, Gredos, 1980, pp. 477-79.

147. Obras completas del Duque de Rivas, ed. de Jorge Campos, Madrid, Atlas, 1957, 3 volúmenes, (BAE, C, CI, CII). La cita en la introducción de Campos, vol. primero, p. XXXI. Citaré para los textos de Rivas siempre por esta edición, pese a las erratas considerables que, como es habitual en los volúmenes de la BAE sobre el XIX, posee.

148. E. Allison Peers, Angel de Saavedra, duque de Rivas. A Critical Study, vol. LVIII de Revue Hispanique, 1923, 600 páginas, la cita en p. 200, nota 1.

149. Ramiro, conde de Lucena de Rafael Húmara, se editó en Madrid en 1823, como vieron Reginald F. Brown, en La novela española, 1700-1850, Madrid, Bibliografías de Archivos y Bibliotecas, 1953 y Vicente Lloréns, en Literatura, historia, política (Ensayos), Madrid, Revistas de Occidente, 1967, artículo "Sobre una novela histórica", p. 187. Se creía antes se había publicado en París en 1828.

La novela histórica de Trueba, en inglés, Gómez Arias, es de 1828 y se tradujo al español en 1831. The Castilian es de 1829 y se tradujo al español, en 1845, tratando el tema de Don Pedro el Cruel de tanta fortuna teatral.

No hace falta recorrer los numerosos ejemplos de novela histórica que se dan por estas fechas. Sólo quiero indicar que el estudio del drama hsitórico que estoy realizando podría ser completado, de modo muy fecundo, con el de la novela histórica romántica. Podrían extraerse de ellos nuevas consecuencias, desde la perspectiva que aquí planteo.

150. Jorge Campos, op. cit. p. XXVI.

151. Campos no llega a tanto, pero señala la propensión al romanticismo en esta época de Rivas, op. cit. pp. XXXVI-XXXVII. Indica que "en Malta escribió algunas de las poesías que marcan ya el comienzo de su romanticismo (...)" op. cit. p. XL.

152. Duque de Rivas, Poesías, Cádiz, 1814. Apud ed. de Jorge Campos, Duque de Rivas, Obras completas, vol. I, Madrid, Atlas, 1957 (BAE, 100), p. 21.

153. Rivas, vol. I, op. cit. p. 20.

154. El canto primero y segundo están fechados en Londres en 1824. En nota a la primera edición, recogida en la edición de Campos, vol. I, p. 289, se indica que "Las primeras octavas del canto tercero fueron escritas a bordo del bergantìn inglés Aeschylus, en el mes de enero del año 1825, en el Estrecho de Gibraltar, viniendo el autor de Londres con objeto de detenerse pocos días en aquella plaza y continuar su viaje a Italia".

Como el lector puede comprobar no cabe ambiente más romántico para una composición de carácter, creo, plenamente romántico.

155. Cfr. ed. Campos cit., p. 304, nota 1.

156. Tomemos por ejemplo El Artista, tomo I, pp. 153-56, y III, pp. 106-8 y 110-14, donde se refiere a propósito del Don Alvaro al realismo del mismo: "escribimos desde Sevilla y siempre que bebemos a la entrada del Puente de Triana el agua de Tomares, siempre que entramos enm algún mesón andaluz, vemos representar por los actores de la naturaleza una parte del don Alvaro".

157. Vicente Lloréns, Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834), Valencia, Castalia, 1979, 3ª ed. (1ª, 1954).

158. Op. cit. p. 258.

159. Gabriel Boussagol, Angel de Saavedra duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique, París, Imp. Edouard Privat, Librairie de l'Université, 1926 (Bibliothèque Méridionale, 2ª série, tome XXIII).

160. Agustín de Montiano y Luyando, Discurso II..., con licencia, en Madrid, Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga Impresor, año de 1753, un volumen en 8º. Ataulfo en pp. 119-242. Apud Boussagol op. cit. p. 164.

161. Op. cit. p. 165.

162. Aliatar, tragedia en cinco actos. Op. cit., ed. Jorge Campos, vol. II (BAE CI), pp. 3-27.

163. Op. cit. acto primero escena quinta, pp. 8-9.

164. Op. cit., acto primero escena segunda, p. 7.

165. Op. cit. acto segundo escena primera, p. 9.

166. Acto segundo escena segunda, p. 10.

167. Op. cit., acto segundo escena séptima, p. 11.

168. Op. cit. acto segundo escena séptima, p. 12.

169. Ibíd. p. 13.

170. Op. cit. acto tercero, escena primera, p. 15.

171. Op. cit. acto tercero escena cuarta, p. 16.

172. Op. cit. acto cuarto escena séptima, p. 21.

173. Op. cit. acto quinto escena primera, p. 23.

174. Op. cit. p. 24.

175. Acto quinto escena segunda, op. cit. p. 24.

176. Boussagol op. cit. p. 167.

177. Boussagol op. cit. p. 169.

178. Boussagol op. cit. pp. 168-69.

179. Op. cit. acto primero escena primera, p. 29.

180. Op. cit. acto primero escena segunda p. 31.

181. Boussagol, op. cit. pp. 170-77.

182. Op. cit. p. 59, acto primero escena primera.

183. Acto segundo escena segunda, op. cit. p. 66.

184. Acto tercero escena tercera, op. cit. p. 72.

185. Cfr. por ej. op. cit. p. 77, soliloquio de Matilde en acto cuarto escena tercera.

186. Op. cit. pp. 82-83.

187. Op. cit. p. 87.

188. Boussagol op. cit. pp. 182-83.

189. Boussagol, op. cit. p. 183.

190. B. Sánchez Alonso, Fuentes de la Historia de España..., Madrid, 1919.

191. Boussagol op. cit. p. 184.

192. Boussagol op. cit. p. 184.

193. Comte Pecchio, Journal of Military and Political Events in Sapin During the Last Twelve Months, by Count..., Londres, 1824. Apud Jorge Campos, introd a su ed. cit. p. XXXII. Véanse también los textso de época que cita Campos en su ed. pp. XXXII-XXXIII.

194.Cfr. Ricardo Navas Ruiz, "Introducción" a se edición de Duque de Rivas, Don Alvaro o la fuerza del sino. Lanuza, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (Clásicos Castellanos, 206), p. XII. Parafraseo de esta introducción.

195. Op. cit. p. XIII.

196. Juan Luis Alborg, op. cit. vol. IV, p. 479.

197. Navas Ruiz op. cit. p. XIV.

198. Manuel Cañete, Escritores españoles e hispanoamericanos. El Duque de Rivas. Joaquín de Olmedo, Madrid, Tello, 1884. Apud Navas Ruiz ed. cit. p. XV.

199. Charles de Mazade, "Poètes modernes de l'Espagne. Le Duc de Rivas", Revue des deux Mondes, 15 enero 1846, pp. 321-54. Apud Navas Ruiz op. cit. p. XV.

200. Navas Ruiz op. cit. p. XVI.

201. Op. cit. pp. XVII-XVIII.

202. Op. cit. p. 89, acto primero escena primera.

203. Op. cit. ibíd. p. 90.

204. Op. cit. acto primero escena primera p. 90.

205. Op. cit. ibíd. p. 91.

206. Op. cit. p. 91.

207. Op. cit. p. 93, acto primero escena segunda.

208. Op. cit. ibíd. p. 93.

209. Op. cit. ibíd. p. 93.

210. Op. cit. p. 95.

211. Cfr. acto segundo escena segunda p. 96.

212. Acto segundo escena tercera, p. 98 op. cit.

213. Op. cit. p. 99 ibíd.

214. Op. cit. ibíd. p. 99.

215. Acto tercero escena segunda, op. cit. p. 103.

216. Op. cit. ibíd. p. 104.

217. Op. cit. ibíd., p. 105.

218. Op. cit. acto tercero escena tercera, pp. 105-6 y escena cuarta p. 106.

219. Op. cit. p. 109, acto cuarto escena segunda.

220. Remito una vez más a mi Los liberales románticos españoles ante la descolonización (1808-1834), Madrid, Fundación Mapfre, 1992.

221. Cfr. tb. op. cit. pp. 114-15, acto quinto escena segunda, en donde Heredia relata a Elvira lo sucedido.

222. Op. cit. acto quinto escena quinta, p. 118.

223. Op. cit. p. 119, acto quinto escena quinta.

224. Op. cit., acto quinto escena quinta, p. 120.

225. Op. cit. ibíd. p. 120.

226. Op. cit. ibíd. p. 121.

227. Op. cit. ibíd. p. 121.

SEGUNDA PARTE: "ROGER DE FLOR" DE ALBERTO LISTA.

TEODORA: "Tú amas, Irene.

IRENE: Sí, mi Teodora; amor mi pecho llena.
El mi desgracia fue y es mi ventura."
(...)
"La emoción misma del sensible trance,
Abrió mi corazón a la centella
De una pasión, que entonces comenzaba,
Y que en mi pecho para siempre reina."
(...)
"¡Qué vale que los labios enmudezcan!
Amar y ver mi amor correspondido
Aunque amor imposible (...)"

(ALBERTO LISTA: Roger de Flor, acto 1º, esc. 1ª)

RUGERO: " (...) Yo adoro a Irene
Su amor es mi existencia desde el día
Que libertad la dí (...)
(...)
¿Qué es la gloria? ¿qué valen los laureles
Qué vale el universo, qué la patria,
Qué la existencia misma sin Irene?"

(ALBERTO LISTA: Roger de Flor, acto 2º, esc. 1ª)

1. SITUACION DEL TEMA.

Sabemos que durante el trienio constitucional se representaron en Madrid el Pelayo de Quintana, La viuda de Padilla de Martínez de la Rosa, Numancia destruída de López de Ayala, y Lanuza de Angel de Saavedra, entre otros dramas históricos. El Pelayo de Quintana se reedita en 1822.[1] De este modo el Roger de Flor de Alberto Lista, de 1825, nace dentro de un contexto de obras, y también -y ello no ha sido suficientemente destacado por la crítica- dentro de una preocupación general de los intelectuales españoles por rehacer la propia Historia y estudiarla. Como señalé en mi libro sobre Lista, este autor dedica en dicha época numerosos esfuerzos a la investigación histórica.

Nos encontramos por tanto en un momento de exaltación nacional, y de búsqueda de la idiosincrasia propia de la nación española, que había sido preludiado antes en las obras que hemos estudiado como precedente. Pero ahora la preocupación histórica se vierte al terreno de la creación literaria con un sentido distinto. Por un lado, el tema de la lucha contra el tirano -figura que aparece constantemente en estos dramas-; por otro la afirmación, de carácter romántico, del héroe, con su misión de salvación de la patria o al menos con un sentido de exaltación del pasado histórico nacional, preferentemente medieval. A todo ello suele añadirse el sentimiento amoroso, de un amor pasional y total, como el que los románticos poseían por la Amada, eje del universo y del propio microcosmos del personaje que siente dicho amor total.[2]

La aparición del pueblo como personaje colectivo en los dramas históricos, refleja el democratismo del pensamiento político de la época, que había sido fraguado previamente en el XVIII. De este modo el drama histórico, previamente tragedia histórica, que estamos estudiando, posee una importancia definitiva para la comprensión de la ideología de la época.

Generalmente además en estos dramas históricos, a partir de la exposición de un conflicto situado en el pasado medieval, se realiza un canto a los valores progresistas. Frente a la tiranía de los Austrias, por ejemplo, la libertad de los comuneros y de la viuda de Padilla con su

sentir independentista y autonómico, regional. Frente al despotismo de reyes descomunales como Don Pedro el Cruel, el héroe romántico y la heroína. En el trasfondo, una historia de amores impedidos por la situación política del momento, por lo que el sentimiento individual y las pasiones personales de los héroes se sitúan dentro de un contexto más amplio, la historia de una colectividad y, a veces, de una revolución. La libertad pasional se asocia así a la libertad política. Liberalismo y romanticismo, una vez más, unidos.

Poco nos importa entonces que los dramas históricos anteriores a la gigantesca eclosión de la escena en 1834 en España, sigan las reglas. Hay un sentir profundamente romántico que late en muchos de estos textos previos, los dramas histórico -tragedias históricas si no se las quiere considerar románticas-de finales del XVIII y principios del XIX. He indicado antes que generalmente son obras de cuerpo neoclásico pero alma romántica, espíritu romántico.

Por otro lado es importante destacar cómo el romanticismo en España va asociado a momentos de libertad política siempre. Primero durante la Guerra de la Independencia y los años inmediatamente anteriores. Después en la segunda fase de la revolución liberal romántica, que se inicia durante la Guerra de 1808 con las Cortes de Cádiz. Esta segunda fase se sitúa en el trienio de 1820, época en la que aparece un nuevo hálito de libertad en las publicaciones periódicas y en los textos publicados en la España del momento.

La tragedia Roger de Flor nace en este contexto de libertad y de preocupación por la idiosincrasia nacional. Se sitúa en el ámbito de muchas obras que manifiestan un intento de reconstruir nuestro propio pasado descubriendo en él -sobre todo en la Edad Media- no sólo la existencia de sentimientos liberales y modernos, sino claves para referirse al estado actual de la nación. Muchas piezas de esta época son textos en clave, en donde los personajes -sobre todo el tirano- pueden ser sustituídos en la mente del receptor -por el rey Fernando, por ejemplo-.

El romanticismo español abocará a períodos y obras más conservadoras cuando más adelante se establezca en el poder la ideología de los liberales moderados, mucho más conservadores. De este modo se explica la admirable obra de Zorrilla por ejemplo, que pertenece a un momento ideológico peculiar, que refleja perfectamente como símbolo del statu quo.

Quiero señalar que para mí es absolutamente evidente la relación que existe entre el tema literario de la pasión y la aparición de un sentir democrático de la mano del liberalismo. Imposible disociar liberalismo y romanticismo.

Ya en el XVII aparece un sentimiento democrático en la literatura española, con el pícaro como víctima de la sociedad. Pero el pueblo se identifica con los valores de la monarquía absoluta, si bien protagonizando alguna acción colectiva en obras como Fuenteovejuna. Desde este punto de vista el XVII español no es una época reaccionaria, sino simplemente constituye una fase en el proceso que conduce al XIX y XX.

En el XVIII, a partir de las ideas de los filósofos franceses aparece con un sentido claro el pensamiento democrático en España, que no es una nación diferente a todas, y sigue -con factores derivados de la persistencia de poderes fácticos y el peso de la tradición, importante en cuanto a pensamiento y literatura muy brillantes- a Francia en paralelo. La pasión se controla por la razón, artificialmente, a través de la estética que impone el Estado. Del mismo modo es controlado el sentimiento democrático y la pasión individual y libre, el pasionalismo afectivo populista, por el miedo a la revolución.

No cuaja completamente en el XVIII este sentimiento democrático y hay que esperar a la liberación romántica, que se produce en España en los años inmediatamente anteriores a la Guerra de la Independencia, aunque alcance su mayor cota de explosión en esta Guerra propiamente. Liberalismo y romanticismo se unen para conducir al individuo a la liberación de sus sentimientos amorosos y políticos. El romanticismo en España no fue ni mejor ni peor que en otros países desde el punto de vista literario. Es falsa la imagen negativa en cuanto a valoración que se nos ha legado de esta época. Desde el principio nos encontramos con escritores de primera fila, como Quintana. Después el gran Rivas, con su colorismo y brillantez de imágenes pictóricas, con su verso ágil y claro. La desesperada actitud, escéptica, rebelde, atormentada de Espronceda, con toda la fuerza del sentimiento más plenamente romántico. La disolvente acritud de Larra. La brumosa prosa evanescente y mágica de Gil y Carrasco. El poderoso verso de Zorrilla, con su musicalidad sonora, con su evocación de nostalgias sempiternas.

No, no podemos decir en puridad que el romanticismo español sea un intento fallido. Pero esto es agua de otro cantar, y remite a toda una cuestión de valoración estética que intentaré dilucidar en otro momento. Al menos es asunto en que merece enredarse, aunque sea otro quien lo aborde. Rompamos con el complejo de inferioridad nacional, rompamos con los tópicos falsos, con las valoraciones interesadas, con los autores que no han comprendido nuestro pasado.

Hay mucho que indagar y muchas lanzas que romper, en esta época.

Pero volvamos por ahora a nuestro tema. Es preciso destacar, en el mismo sentido que ya hiciera antes, que el drama histórico prerromántico y romántico, establece toda una constelación de personajes históricos que se repiten apareciendo en diversas obras, si bien en ocasiones con significación diferente. De este modo se constituye un auténtico microcosmos de Pelayos, Hormesindas, Don Pedros etcétera, muy característicos. El auditorio estaría tan familiarizado con los sucesos históricos que estos personajes representaban, que el autor podía permitirse el lujo de realizar variaciones personales a propósito de la Historia, jugando con los elementos que simbolizaban.

La diferencia entre la tragedia histórica neoclásica y el drama histórico romántico quizás pueda fundamentarse en el sentido profundamente moral que define al primero.

De este modo, Johnson se ha referido a que en el drama neoclásico el comportamiento que provoca alegría y satisfacción en nuestro espíritu "es un acto o palabra que ejemplifica de manera observable un concepto general y provechoso que sin evidencia o confirmación el espíritu defiende como positivo para la felicidad y el bienestar humanos".[3] Según este mismo autor, cuando se viola en la tragedia, surge el desastre. Para el neoclásico la virtud natural o abstracta debe ser la base de una ética concreta para que el hombre se convierta en un ser superior.[4]

Sin embargo, debemos constatar en este punto la originalidad parcial del Roger de Lista, en donde, si bien se plantea un sentimiento moral -transgredido por el malvado conspirador-, el desenlace fatal del héroe Roger, que muere, no se debe a motivos morales, por cuanto su amor por la dama entra perfectamente dentro de los cánones de la pasión autorizada, sino precisamente por la conspiración de las fuerzas negativas a que se ve sometido. De este modo el Roger de Lista, como veremos en seguida, se aparta de los cánones habituales de la tragedia histórica neoclásica, si bien tampoco puede situársele claramente dentro del ámbito del drama histórico romántico, del que difiere, a pesar de que está cercano a su espíritu. Profundizaremos más adelante en estos conceptos.

En todo caso hay que insistir en que la idea de Forner, expresada en Exequias de la lengua castellana,[5] y creo que ya antes en la Poética de Luzán, según la cual el fin del teatro es corregir y enseñar, haciendo ridículos los vicios del pueblo y escarmentando los de la clase alta,

no encuentra aplicación en el Roger de Flor de Lista, donde no hay escarmiento ya que el héroe -al menos por los fragmentos que nos han llegado- no posee defectos, y su muerte es efecto de la pasión romántica de que hace gala, así como de su valentía al enfrentarse desarmado al enemigo traicionero, el conspirador Filipo, que también ama a Irene. Al ser obra incabada, no sabemos si se hace escarmiento de la traición de Filipo y Andrónico. Lo que predomina en esta obra es por una parte un sentimiento de amor romántico -con las limitaciones de forma que estableceré en seguida-, un sentido fatalista de la vida patente en la muerte del héroe, y una gallardía valiente por parte de éste en la manera de presentarse ante unos enemigos cuya maldad infravalora. Mitificación por tanto del héroe, grandeza del amor pasional, destino trágico fatalista -en una línea que Rivas, en poesía y teatro, venía indagando desde hacía tiempo-. Se supone que la traición de que es objeto, será vengada por sus seguidores, los almogávares, pero como digo es obra fragmentaria y sólo caben aquí suposiciones, llevados del discurrir histórico de los hechos que conocemos.

Si Roger idealiza al héroe con todo su sentido moral, caracterizado en este caso por la pureza de su amor y por su valentía, además de este aspecto -que podría significar nos encontramos en el mundo neoclásico de exaltación de la virtud-existe en la obra un amor pasional que me parece de raigambre romántica, tal y como había sido expresado anteriormente en numerosos dramas españoles a los que ya me he referido.

La obra sigue las tres unidades, buscando la verosimilitud neoclásica, y en ello se aparta considerablemente del romanticismo. Pero ya hemos estudiado no obstante la existencia de sentimientos profundamente románticos dentro de obras dramáticas que siguen formalmente las reglas. Estaríamos por tanto ante una obra de transición. No parece que en Roger se persiga la verosimilitud neoclásica, sino la idealización del héroe y la exaltación del amor, con la existencia de un destino fatal que rige a los protagonistas en este sentimiento.[6]

Por otro lado los conocimientos que Lista poseía de la Historia lo hacen insertarse en el ámbito de los estudios de raigambre romántica, patentes en su consideración idealizada de la Edad Media. Su Memoria sobre el feudalismo en España es un claro ejemplo,[7] así como sus numerosos trabajos históricos que -dicho sea de paso- están esperando que alguien los analice desde una perspectiva de historiador moderno.

He consultado el Resumen analítico de la Historia universal del Conde de Segur por

Alberto Lista,[8] y no puede considerarse como fuente para el Roger. No toca el tema. Se refiere al imperio de Constantinopla en el volumen IX (pp. 24-25) y XI (pp. 28-29 del resumen citado), pero versa sobre una época anterior y posterior al desarrollo de los sucesos. Quiero hacer notar a propósito el moralismo de Lista al hablar del imperio de Constantinopla, incluso en el resumen: "manifiesta la parte esencialísima que la religión ha tenido en los progresos de los pueblos modernos, y explica de qué manera el cristianismo, que por su esencia es un principio moral, llegó a ser en los siglos medios el único principio político que reconocieron los monarcas y las naciones".[9]

Sin embargo, en lo que se refiere propiamente al Roger de Flor quiero indicar que Lista trata el tema medieval de modo romántico, idealizando el pasado, convirtiéndolo en escenario legendario y mítico, no para enseñar moralidad como hacían los neoclásicos. Me resulta curioso que un autor tan moralista como Alberto Lista, no ejerza la moralina en esta obra, recluída por otra parte al ámbito de su disfrute privado, ya que como he dicho no reconoció nunca haber sido autor de una obra de teatro, y entregó el texto de modo particular a un amigo.

Lista realiza una obra de transición y, como veremos, muy peculiar en sus planteamientos. Unido al sentimiento romántico de fondo, una expresión medida, contenida, poco dada a excesos, con el intelectualismo racionalista propio de toda su obra poética, pero al mismo tiempo reflejando una concepción profundamente idealista e idealizada del legendario amor de Roger.

En el Roger de Lista influye quizás el conflicto entre amor y deber social, que los autores de la época romántica señalaron como característica propia del momento, y que aparece por primera vez quizás en la Historia de la Literatura Española claramente definido por primera vez en la Raquel de García de la Huerta -si no queremos remontarnos al mundo barroco en donde el amor iba asociado a otras connotaciones ideológicas: decoro, desengaño etc.- La Raquel posee versos de un gran dinamismo y eficacia, es una obra sorprendente para su época: este fuego forma parte de un proceso ideológico que conducirá finalmente a la pasión plenamente romántica.

Creo que sobre el Roger también pudo influir el Pelayo de Quintana, entre otras obras precedentes que hemos ido estudiando detenidamente, sobre todo en cuanto forma y estilo. Pero hay una diferencia cualitativa respecto a estos precedentes y es que el tema del amor es tratado

de modo más romántico, en cuanto a su función en la tragedia, más que en cuanto a su modo de exposición. La frialdad constructiva del verso de Lista, típica de este autor, sirve para que se desarrolle la pieza fuera de los cauces apasionadamente sentimentales de otras obras -Cienfuegos, Quintana, Rivas etc.-. Pero el tema del amor actúa como revulsivo de todo el conflicto dramático, y posee una funcionalidad y una manera propiamente románticas.

Resulta así difícil de catalogar esta obra teatral, que está en el puente unión que cruza desde el neoclasicismo al romanticismo. Sus caracteres peculiares los pondremos luego de manifiesto.

Otro aspecto a destacar es si la tragedia de Lista significa la introducción del romanticismo en la escena española, tema sobre el que me pronunciaré después. Allison Peers se refirió a la "introducción del romanticismo en la escena española" por el marqués de Molins en 1831 con El Duque de Alba, drama romántico, pero esta pieza no se editó hasta 1846.[10]

Por otra parte si queremos estudiar el inicio del teatro romántico en España es preciso centrar el enfoque sobre el drama histórico de tema medieval. La comedia es mucho más superficial, desde Moratín: está al margen de las grandes convulsiones ideológicas de la época que agitarán a autores como Quintana y Lista. Moratín abre un teatro de crítica superficial y fácil, a la manera de Molière pero sin la riqueza de éste; un teatro programático con un mensaje demasiado nítido y claro. Bretón de los Herreros prolongará esta línea literaria, como estudió Caldera en su obra citada.

Entiendo el neoclasicismo, en su evolución al romanticismo, que es un paso más si bien importante, como un proceso de liberación del individuo a través de la pasión, el amor y la rebeldía ante la sociedad. En un segundo momento, al menos en la España de la Regencia y posterior, el protagonista del drama tendrá que aceptar las reglas que impone la sociedad, como en las obras de Zorrilla, que constituyen una evocación nostálgica cuyo tono más idealizado llegará hasta la prosa y la poesía de Bécquer.

La intervención del Estado en la vida del teatro español a través de las medidas del conde de Aranda desde 1767, en un intento de inculcar principios en el pueblo, viene a quebrarse con los dramas históricos en los predomina el tema de la rebelión del héroe individual contra el tirano opresor, introduciendo un factor de disensión respecto a la ideología del statu quo. Ya Trigueros en El Witing preconiza la rebelión contra el monarca.

Pero los ilustrados, con Aranda, pretenden restaurar el pasado heroico nacional a través de la tragedia.[11] Sin embargo creo que los autores del drama histórico español escapan, ya en la época neoclásica -y ello es un rasgo de romanticismo precoz-a la ideología dominante que les trata de dirigir. La lucha del héroe individual contra el tirano es un tema que los ilustrados debieron considerar peligroso, porque a la larga también el rey ilustrado podía, como déspota si bien ilustrado, considerarse objeto de esta rebelión. De este modo puede observarse el interés tanto a nivel literario como ideológico, que posee el tema del drama histórico español de la época que analizamos.

2. FUENTES HISTORICAS DEL ROGER DE FLOR DE LISTA. LA IMAGINACION Y LA HISTORIA.

Vayamos ahora a las fuentes históricas del Roger de Flor de Lista.

Para la literatura catalana del siglo XIX es muy completo y útil el libro de Francisco M. Tubino,[12] pero en él no se encuentra ninguna referencia a Lista ni a su Roger.

Podría consultarse la Historia de Cataluña de Víctor Balaguer, que es fuente de Zorrilla.[13] Y por supuesto los conocidos trabajos de Antonio Rubió y Lluch. No vamos a hacer nada de esto porque nos interesan las obras precedentes al texto de Lista, que pudieran haber influído sobre él.

Pero sí aludiremos a Martín de Riquer y A. Comas, quienes en su Historia de la Literatura Catalana se refiere a la Crónica de Ramón de Muntaner, que fue testigo presencial de los hechos que ocurren en la tragedia de marras.[14] Estiman estos autores que la Crónica -a la que abordaremos en seguida- está escrita para ser escuchada por los señores y contar las muchas batallas que ha presenciado. Los señores a que se dirige son los príncipes de la casa de Aragón.[15]

La Crónica se escribe en estilo conversacional,[16] sin unidad rectilínea pasa de unos hechos a otros, con transiciones a partir de frases de enlace, en procedimiento típico de la novela caballeresca de semejanza con la Búsqueda del Santo Grial que conocía.[17] Contacta en seguida con el lector, con el que razona, dialoga e interpreta.

Muntaner sería, siempre para Riquer y Comas, un excelente narrador de escenas, largo pero no tedioso.[18] Son características sus exageraciones sobre todo las que se refieren a sus héroes preferidos. Elogia a sus señores a los que se siente feliz de servir.[19]

Manifiesta en su Crónica un gran amor a la tierra,[20] a la dinastía[21] y a la lengua,[22] con odio a Francia y gran sentido político. Aconseja a los reyes de Aragón y a los condes de Barcelona contemporáneos y futuros, por ejemplo sobre la organización marina.

Escribe en estilo directo, colorista y pintoresco, de gran espontaneidad y simpatía.[23] La lengua de Muntaner es naturalmente un "bell catalanesc". Martín de Riquer y Comas incluyen sólo una somera referencia a Francisco de Moncada, ya que escribe en castellano.

Hay otras pistas para el estudio de la temática de Roger de Flor.[24]

Podemos hacer aquí un corte en la exposición, antes de estudiar la Crónica de Muntaner. Merece la pena mencionar la Historia General de España del padre Juan de Mariana, Madrid, 1828, que contiene una introducción de Lista en el último volumen.[25] Cito por la edición de 1828 porque fue a la que Lista hizo añadidos y por tanto la que supuestamente manejó.

Mariana estudia hasta Fernando el Católico. Luego se añade el texto de Miñana, desde los reinados de Carlos V y Felipe II, los primeros años de Felipe III y noticia de los hechos más notables desde que este rey subió al trono hasta 1808.[26]

El volumen tercero, capítulo XIV, contiene "Que los catalanes acometieron el imperio de Grecia".[27]

Indica allí Mariana que los turcos se enseñorearon de gran parte del Asia menor y piensan en Europa, Romania, la antigua Tracia. Los griegos estaban abatidos, no eran amantes de la guerra sino "gente cobarde".[28] Andrónico decide pedir ayuda. Los catalanes, aficionados a la guerra, se hicieron corsarios de mar. Es llamado a Grecia Rugier de Brindez, el principal capitán de los catalanes, con grandes promesas por parte del emperador.

"Era este varón muy insigne en el arte militar, y que tenía
adquirida gran fama por sus grandes proezas".[29] Era de origen alemán. Ganó fama de gran guerrero en Sicilia, a las órdenes de Don Fadrique, después de pertenecer a los Templarios. Fue llamado con licencia de su rey.

> "Llegada que fue esta armada a Constantinopla, dieron a Rugier por mujer una hija del Emperador de Zaura y de una hermana de Andrónico, y el primer lugar y autoridad después del Emperador: añadiéronle a esto título y nombre de gran capitán, que llamaban Megaduque".

Los griegos en la primera batalla vencen a los turcos, pasando a cuchillo tres mil hombres de caballo y diez mil infantes. También vencen junto a Filadelfia y junto a Dama, consiguiendo gran provecho.

Rugier tiene que regresar por orden de Andrónico, y al fallecer su suegro.

Hizo mucho caso de Berenguer de Entenza, a quien dan nombre de capitán y a Rugier de

César, la dignidad de mayor autoridad en tiempo de paz y guerra después del Emperador.[30] Pero los griegos les aborrecían por envidia y porque los soldados que invernaban en Clípoli comenzaron a alborotarse porque no les pagaban, cometiendo robos, violencias y adulterios.

El Emperador se indignó y para vengarse llamó a Rugier a Andrinópoli con la excusa de comunicarle cosas de importancia: "Llegado que fue descuidado de semejante traición, le mataron sin respeto de sus muchas hazañas".[31]

De este modo, interumpiendo por un momento el relato de Mariana, podemos indicar cómo Lista introduce un conflicto amoroso en una trama que en la realidad era puramente política y motivada por la envidia y la traición. Lista inventa la trama amorosa, licencia permitida en un teatro que bordeaba ya -si no se adentraba- en la temática romántica. Luego veremos el fundamento histórico de esta trama amorosa.

Mariana sigue contando que muerto Rugier multitud de griegos marcha a Calípoli, donde se defienden los catalanes con gran valor, ganando algunas batallas. En ellas destaca Ramón Muntaner que luego hizo el relato de lo sucedido.

Berenguer de Entenza vengó a Roger con sus saqueos. Hasta que llega una armada genovesa a las órdenes de Eduardo Doria.

Mariana cuenta luego las hazañas de los catalanes con Rocafort, a quien tacha de altanero y soberbio.

Puedo deducir que aunque la Historia de Mariana es fuente fundamental para todo el drama histórico romántico -y sus precedentes que hemos estudiado aquí-, Lista se inspira en ella de modo muy general, y modifica el relato de acuerdo con principios propios del drama histórico, introduciendo el factor de los celos, del amor apasionado de destino fatal, etc.

* * *

Vayamos ya a la Crónica de Ramón Muntaner.[32] Allí, en la introducción de Joan Fuster, se indica que esta obra fue traducida al francés en 1827 y luego en 1840, y al alemán en 1842 y

1844. Creo puede deducirse por tanto que existía un interés coetáneo a Lista por este asunto.

Fuster destaca la influencia de esta obra sobre la Venganza catalana de García Gutiérrez, y luego en Los almogávares en Bizancio de Blasco Ibáñez. La obra de Muntaner se imprimió en Valencia en 1558 y en Barcelona en 1562, ambas en catalán. Influye sobre Víctor Balaguer en su Historia de Cataluña -mitología de la Renaixença-, Rubió i Ors, Carles Riba, Rubió i Lluch, Nicolau d'Olwer -cuya L'expedició dels catalans a Orient divulga el hecho-.[33]

Fuster recoge un amplio abanico de fuentes e influencias a que remito al lector. Muntaner (1265-1336), inició la redacción del texto en 1325. Se trataría de un libro de memorias, de hechos vividos, más que obra de historiador: no escribe con documentos.[34]

Hay una versión castellana en el XVI, que supongo debió ser la que utilizó Lista, y se conserva manuscrita en la Biblioteca de El Escorial.

Vayamos al texto.[35] Cuenta la juventud y comienzos de Roger, educado por un maestre del Temple que descubrió sus cualidades marineras con veinte años. (Tenemos aquí la mitificación del joven héroe). Acusado de quedarse con un botín lo persiguió su maestro. Entonces huyó y fletó una nave para dedicarse a la piratería, y fue enriqueciendo su flota.

Robustece la autoridad del rey, quien la hace vicealmirante de Sicilia y le premia con castillos. Combate en Mesina. [36] Muntaner destaca la generosidad de Roger. Se gana al rey de Sicilia. Sitio de Xaca.[37]

Cuando Roger ve que ha llegado al límite y que sus soldados van a desmandarse por hambre y podría ser entregado a los templarios, pacta con el rey el ir en ayuda del emperador de Constantinopla. Podemos comprobar cómo Roger vende los servicios de su ejército mercenario. El rey accedió.

Roger tenía buena fama en la casa del emperador desde los tiempos en que mandaba la nave "Halcón" del Temple, y sabía hablar griego muy correctamente, con fama en Romania por la ayuda que había prestado al rey de Sicilia.[38]

Berenguer de Entenza y Bernardo de Rocafort le acompañan entre otros caballeros -cito éstos porque aparecen en la tragedia de Lista-.

La galera llegó rápidamente a Constantinopla y encontró al emperador Andrónico y a su hijo mayor Miqueli:

"(...) que el emperador accedió a que el hermano Roger tuviese por esposa a su sobrina, la hija del emperador de Lantzara, y de inmediato lo firmó, por el hermano Roger, uno de los caballeros, y también accedió a que toda la compañía que trajera el hermano Roger estuviese a sueldo del emperador, a cuatro onzas al mes por caballo armado y dos onzas por caballo alforrado, y una onza por hombre de a pie, y cuatro onzas al cómitre, y una onza el piloto, y veinte tarines el ballestero, y veinticinco tarines el proel, y que fuesen pagados de cuatro en cuatro meses; y que en todo momento, si hubiese alguno que quisiera volverse a poniente, que pudiera hacerlo y fuese pagado, y luego se pudiese volver, y tuviera la paga de dos meses como despido; y que el hermano Roger fuese el megaduque de todo el imperio, cuyo oficio vale tanto como decir gran príncipe, señor de todos los soldados del reino, con autoridad sobre el almirante, y que todas las islas de Romania le están sometidas, al igual que los puestos de las costas."[39]

Vemos aquí: por un lado que -como se estudiará en seguida-Lista modifica la historia. Es la sobrina de Andrónico y no su hija, la prometida de Roger. Pero estas licencias literarias estaban permitidas para provocar el conflicto del drama histórico, como bien queda de manifiesto en las diversas interpretaciones de hechos como los relativos por ejemplo a Pelayo que hemos analizado antes.

Por otro lado podemos concluir que Roger actúa hábilmente y por lucro, ganándose la confianza de los grandes. Es además generoso con la tropa.

"Cuando estuvieron en Constantinopla, el emperador, el padre y el hijo, les recibieron con gran gozo y gran placer, al igual que toda la gente del imperio. Pero si ellos estaban alegres, los genoveses estaban dolidos, pues veían que si esta gente se quedaba, ellos perderían el honor y la señoría que ejercían en todo el imperio, tanto, que el emperador no se atrevía a hacer otra cosa que lo que ellos querían, y de ahora en adelante en nada les apreciaría."[40]

Ni Berenguer de Entenza ni Bernardo de Rocafort pudieron acompañar a Roger en la expedición. Ello justificaría el lamento final de los amigos de Roger, que escaparon de la traición. El caso es que Muntaner prosigue así:

> "¿Qué os diré? Se dispusieron las bodas y el megaduque tomó por esposa la sobrina del emperador, que era una de las más hermosas y más inteligentes doncellas del mundo, y contaba cerca de dieciséis años. Las bodas se celebraron con gran alegría y satisfacción, y todo el mundo recibió su paga de cuatro meses.
>
> Mientras se celebraba tan gran fiesta, los genoveses, con su soberbia, promovieron una riña con los catalanes, que llegó a ser muy grande debido a que un hombre malvado llamado Rosso de Finer trajo la bandera de los genoveses que vinieron de Pera hasta delante del palacio de Blanquerna. Nuestros almogávares y hombres de mar salieron contra ellos, que ni el megaduque ni los ricoshombres ni los caballerps pudieron contenerles (...)"[41]

Puede observarse el delicioso arte narrativo de Muntaner, cuyo relato se sigue en tensión de espera, y la elegancia de su estilo. Muntaner pertenece a esa rara estirpe de los soldados escritores y su texto es de gran belleza.

Cuenta luego Muntaner cómo los almogávares, en pendencia con los genoveses, dan muerte a Rosso de Finer y más de 3.000 genoveses, de lo que se alegró mucho el emperador, que lo veía desde su palacio, contento de que hubieran abatido su orgullo.[42] Entonces los almogávares quisieron ir a saquear Pera, pero el emperador pidió al megaduque lo impidiera:

> "-Hijo, id al encuentro de esa gente y hacedles volver; que si saquean Pera, el imperio está agotado, pues los genoveses tienen gran parte de nuestro tesoro, y los de los barones y de muchas otras gentes de nuestro imperio."[43]

Veremos que Lista no sigue esta parte de la versión, salvo en lo que se refiere a la envidia que despiertan Roger y sus tropas en Filipo.

De este modo el megaduque controla a sus tropas y en ayuda del emperador las dirige

contra los turcos, que tenían cruelmente sojuzgados a los habitantes de Boca de Aver.

Lista sí recoge la cobardía y decadencia de los griegos, cuando Miqueli, hijo mayor del emperador, pasó el Atarquí y no se atrevió a entablar batalla con los turcos, volviéndose avergonzado.[44]

Muntaner se entretiene luego con las hazañas de los almogávares con los turcos, a los que vencieron en dura batalla, sin dejar con vida varón mayor de diez años.[45]

La idea de Lista sobre los griegos, en la tragedia, viene rubricada por Muntaner:

> "Pero si para todo el mundo hubo gozo, para los genoveses hubo gran dolor; y también estuvo descontento xor Miqueli, el hijo mayor del emperador, a quien dio mucha envidia, y desde aquel día en adelante miró con ira al megaduque y a su compañía, que más quisiera perder el imperio que tenerlo gracias a esta victoria que habían alcanzado puesto que antes él había estado con tanta gente y por dos veces había sido desbaratado, a pesar de que él en persona era de los buenos caballeros del mundo."[46]

Dice Muntaner que Dios ha castigado a los griegos con el orgullo y la falta de caridad. Cuenta que no socorrían a la gente hambrienta que huía de Anatolia perseguidos por los turcos, acostándose en los estercoleros.

La generosidad de Roger es puesta de manifiesto cuando obsequia a los soldados -que se habían equivocado en la paga- con más de lo que les debía. También quema los albalaes, y les pagó cuatro meses.[47]

El relato de Muntaner es de una gran belleza y cuenta las victorias de Roger y los suyos contra los turcos, en Sesa y Tin, con una referencia al milagro de San Juan Evangelista: brota el maná de la tumba.[48] En Astaloc nombra a Bernardo de Rocafort senescal de la hueste.[49]

Las hazañas guerreras de Roger son minuciosamente detalladas, hasta que el emperador de Constantinopla le llama a Lantzara, al morir el emperador de este lugar, pues estaba en apuros.[50] Roger obedece al emperador, quien se alegra de su llegada y le pide esperen en Gallípoli, lugar muy rico.

Muntaner relata el odio de Andrónico con el megaduque, pues éste fue con cien

caballeros a Constantinopla, mientras el hermano del emperador de Lantzara se plegó a los deseos del de Constantinopla al enterarse de su llegada.

Creo que Lista se inspira en este pasaje:

> "Cuando estuvo firmada esta paz, el megaduque dijo al emperador que pagase a la compañía y el emperador dijo que lo haría, y mandó batir moneda en forma de ducado veneciano, que vale ocho dineros barceloneses; y él los hizo y les llamó 'basilios' y no valían ni tres dineros, y quiso que circulasen al precio de los que valían ocho dineros; y mandaba que quien tomase de los griegos caballo, o mulo o mula o víveres u otras cosas, que los pagase con aquella moneda. Y esto los hacía él para mal, y para que entrase odio y mala voluntad entre el pueblo y la hueste, pues en cuanto él hubo logrado lo que se proponía en todas sus guerras, quisiera que los francos estuvieran todos muertos o fuera del imperio."[51]

Puede comprobarse, y lo veremos en seguida, cómo Lista convierte a Roger, mercenario generoso por táctica, aventurero que combatía por lucro,, en personaje romántico y enamorado. La lucha por el poder que había alcanzado Roger, quien reyes pone -en frase de Lista en la tragedia-, es desencadenante del conflicto dramático, junto a los celos de amor.

En fin, Muntaner señala que el megaduque se niega a aceptar aquella moneda y hace venir a Berenguer de Entenza a Constantinopla con toda su compañía. Proporciona el megaducado para Entenza, de parte del emperador, quien nombra a Roger césar del imperio, y le siente a su lado, concediéndole grandes poderes. De emperador a césar sólo había la diferencia del medio palmo de altura en las sillas y el color de ropa y capelo.[52] Roger se volvió a Gallípoli con su ejército.

Podemos comprobar la insaciable ambición del personaje histórico Roger, de cuyo diseño psicológico no tenemos rastro en los fragmentos de la tragedia que nos han llegado.

Sigue relatando Muntaner que convinieron que Roger y Entenza irían a Anatolia -cuyo reino, y las islas de Romani, se les cedían- en orimavera, y que Roger repartiría entre sus vasallos ciudades, villas y castillos, a cambio de que les prestaran un número de caballos sin sueldo alguno por parte del emeperador sino del césar. El emperador les adelantaba la paga de

seis meses.[53]

Roger tomó la moneda mala puesto que se iba a Anatolia y no le importaba el desagrado de la gente que quedaba en Romania, y pagó con ella en Galípoli, y cada uno, con la misma, pagó a su huésped.

Podemos observar la habilidad de Roger también en el terreno comercial. Notemos que en el pasaje siguiente sí se inspira Lista, pero hay que sustituir a Filipo en la historia verdadera por Miqueli, el hijo del emperador:

> "Mientras se efectuaba la paga, el césar dijo a mi señora su suegra y a mi señora su esposa que quería ir a despedirse de xor Miqueli, hijo mayor del emperador. Y la suegra y la esposa le dijeron que no hiciera nada de esto, que ellas sabían que era un hombre inicuo y que le tenía tanta envidia que era seguro que si le encontrara en un lugar donde él tuviera mayor poder que el césar le destruiría, al igual que a todos que con él estuviesen."[54]

Pero Roger, sigue diciendo Muntaner, insistió en despedirse de xor Miqueli, con la oposición de su suegra y su esposa, quienes pasan a Constantinopla en cuatro galeras -su esposa estaba embarazada-, con el acuerdo de que se reuniera con el césar cuando hubiese partido. Y tuvo un hermoso hijo.[55]

La hueste estaba en Gallípoli, cabeza del reino de Macedonia, donde nació Alejandro. El césar, con trescientos hombres a caballo y mil a pie marchó a Andrinópoli para ver a xor Miqueli, contra la voluntad de amigos y vasallos.

Notemos que esta voluntad contraria a los deseos de Roger por parte de sus amigos, aparece en la obra de Lista, que altera el texto histórico.

Y Roger hacía esto por lealtad y amor al rey y su hijo.[56] Partió dejando al mando a Berenguer de Entenza y Bernardo de Rocafort. Llegó a Andrinòpoli y xor Miqueli le recibió con honores para ver con qué tropas venía.

> "Cuando hubo estado junto con él durante seis días, al séptimo día, xor Miqueli hizo venir a Andrinópolis a Girgon, jefe de los alanos, y Melic, jefe de los turcoples

> de modo que, entre todos, fueron más de ocho mil hombres de a caballo. Aquel día convidó al césar, y cuando hubieron comido, aquel Girgon, jefe de los alanos, entró en el palacio donde estaba xor Miqueli con su esposa y el césar y sacaron las espadas y despedazaron al césar y a los que estaban con él; y luego por la ciudad, mataron a cuantos con el césar habían venido, que sólo tres escaparon porque se subieron a un campanario (...) Y éstos fueron combatidos en el campanario, pero defendiéronse tanto que el hijo del emperador dijo que sería pecado que muriesen, y dióles su amparo. Sólo estos tres escaparon."[57]

Imaginamos que éste es el posible desenlace que Lista hubiera utilizado para su obra, aunque nunca podremos saberlo.

Xor Miqueli ordenó a los turcoples que saquearan Gallípoli y los caseríos, cuando vieron descuidados a la tropa de Roger, matando más de mil personas con más de diez mil hombres de a caballo y treinta mil de a pie. Sitiaron a los 3.307 hombres de Entenza, que sólo tenía 206 caballos, durante quince días. Entenza decidió un ataque hacia Constantinopla, para volver a Gallípoli, donde quedaron Rocafort y Muntaner con 1.462 hombres de armas, luchando cada día en el sitio.

Decidieron retar al emperador con cartas públicas en presencia del baile del común,[58] y denunciar que habían atacado a la compañía por sorpresa. Pero el emperador se excusó mintiendo que no lo había mandado hacer, y mandó matar a todos los catalanes y aragoneses que había en Constantinopla. En Redistró fueron asesinados, descuartizados y colgados 27 embajadores.

Entenza había saqueado Heraclea, pero fue apresado por fiarse de los genoveses, cuando éstos le invitaron a comer en sus galeras, y lo llevaron preso a Constantinopla y luego a Génova, sin aceptar el rescate que ofreció Muntaner.[59]

Entonces los restantes rompieron las naves para que nadie pudiera huir a la isla de Mateli, y decidieron combatir y vengar a sus amigos.

Muntaner relata luego las victorias de los valerosos catalanes de su ejército,[60] las tácticas de guerra que siguieron -con una magnífica descripción de las mismas-. La victoria sobre xor Miqueli a quien apuñalan con trece cuchilladas y dejan desfigurado el rostro.[61] De este modo

ganaron Romania. Sigue relatando sus victorias sobre los alanos.[62] Y cómo los turcos sometieron a los griegos, como castigo de Dios, más estrechamente que antes.[63] Finalmente el rey de Aragón libró a Entenza de los genoveses.

Este es el relato apasionante y verídico de Muntaner, testigo presencial de todos los sucesos que narra.

* * *

Otro texto histórico antiguo a tener en cuenta como fuente del Roger de Flor de Lista es el de Francisco Moncada, Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos.[64]

Notemos que Eugenio de Ochoa fue prologuista de una edición de este libro en 1840. Y sabemos que Ochoa fue hombre muy vinculado a Lista, de quien escribió una importante biografía. La edición que prologó fue el volumen 18 de la Colección de Autores Españoles de Baudry, Tesoro de historiadores españoles, París, 1840. Según Foulché-Delbosc,[65] es una reimpresión de la de Madrid de 1805.

Por tanto, insisto, Lista pudo consultar la edición de 1805.

Dice Gili Gaya que Ochoa manejó las obras de los eruditos Vicente Jimeno, Escritores del reino de Valencia, Valencia, 1737, tomo I pp. 326 y 327; y fray José Rodríguez, Biblioteca valentina, Valencia, Impr. de Joseph Thomás Lucas, 1747, p. 142. Por mi parte quiero suponer que quizás Lista, que en esta época estaba muy interesado por las cuestiones históricas, orientó bibliográficamente a Ochoa.

Dice Gili Gaya que con estos elementos escribió Cayetano Rossell la parte que dedica a Moncada en el prólogo al tomo XXI de la BAE.

Gili Gaya señala que la familia de Moncada, de raigambre aristocrática, estaba muy vinculada a las primeras empresas de la reconquista catalana.

Francisco de Moncada, bautizado el 29 de diciembre de 1586, escribe la Expedición,

publicada en 1623, con el deseo de ensalzar a los suyos, según el editor que seguimos.[66] Pero estaba escrita ya en 1620. El autor corrigió con esmero la edición. Había estudiado, para honrar a sus antepesados, las antiguas crónicas catalanas, contradictorias con los relatos de los historiadores bizantinos de fecha inmediata casi a los hechos.[67] Trata, según Gili Gaya, de hacer una narración imparcial, y basada en la crítica de las fuentes: Crónicas de Muntaner y Desclot, Memorias de Berenguer de Entenza, capítulos de Zurita a la expedición en sus Anales de Aragón, historiadores griegos Pachymeres, Gregoras, Chalcocondylas, Cantacuzeno y otros.[68] Gili Gaya, en notas al texto de la excelente edición de Moncada, indica cómo le influyen estas fuentes.

Indica Gili Gaya que Moncada sigue casi siempre la Crónica de Muntaner, capítulos CXLIV a CCXLIII, en cuanto al orden del relato, pero se aparta de ella cuando está en desacuerdo con los historiadores o quiere establecer juicios personales.[69] La obra se interrumpe cuando los catalanes aseguran su dominación en el deucado de Atenas, y no llegó a continuarla. Dice Gili Gaya que modernamente Rubió y Lluch la ha continuado.[70]

Para Gili Gaya Moncada "nos dejó en este libro el relato de una gran aventura caballeresca". Señala la relación con Hurtado de Mendoza. Y la vinculación con la obra de ficción Tirant lo Blanch. García Gutiérrez y numerosos escritores catalanes del siglo pasado se inspiran en la expedición.

Por nuestra parte merece destacara que hubo una edición del libro de Moncada por Sancha, en Madrid, en 1777, que pudo consultar también el erudito y poeta Alberto Lista.

Vamos a la obra. En el Proemio indica que relatará las hazañas de los catañanes y aragoneses, llamados por Andrónico Paleólogo, emperador de los griegos, en defensa de su imperio y quien, una vez libre de los turcos, los persiguió con saña. Estos causaron admiración por sus gestas entre los príncipes de Asia y Europa.[71]

El capítulo III indica "Quién fue Roger de Flor", y realiza una primera aproximación al personaje, nacido en Brindiz de padres nobles, huérfano y pobre siguió a los quince años a un religoso del Temple que le le llevó a navegar.[72]

Podemos observar que Moncada sigue muy de cerca el relato de Muntaner, pero lo amplía con datos de otras fuentes e interpretaciones propias. Cuenta cómo los enemigos de Roger le indispusieron con su Maestre, en la época de decadencia del Temple. Cuando aquél

quiso prenderle escapó de Marsella a Génova, donde ayudado de amigos armó una galera y fue a Nápoles, ofreciéndose al servicio de Roberto, duque de Calabria, quien no le hizo caso. Roger sirvió así a Don Fadrique, su enemigo, quien le acogió.[73]

Destacó en la guerra y catalanes y aragoneses le tomaron por general de su empresa. Se ofrecieron a Andrónico Paleólogo, oprimido por los turcos. Con el consentimiento de Don Fadrique vino a Mesina. Convencieron al rey para que dejara Sicilia y marchar a Levante.[74]

Hechas las paces entre Carlos, rey de Nápoles, y Don Fadrique, rey de Sicilia, se ofrecen a los Paleólogos, amigos únicos de la casa de Aragón.[75] Se narra la embajada al emperador Andrónico y su respuesta.

Notemos que en el punto que sigue Lista se acercará más a la Historia que narra Moncada:

> "Quiso (Andrónico) que luego se platicasen las condiciones con que habían de militar; y así, los embajadores pidieron, conforme sus instrucciones, el sueldo para la gente de guerra y que a Roger se le diese el título de megaduque y por mujer una de sus nietas, porque quería con tales prendas asegurarse más en su servicio. Andrónico, sin alterar ni mudar cosa de las que le pidieron, las concedió, sin reparar en la calidad y estado de Roger, desigual al de su nieta; pero toda esta desigualdad pudo igualar la reputación de la gente que como general gobernaba, y verse el griego tan oprimido de las armas de los turcos, y poco seguro de la fidelidad de los suyos."[76]

Moncada cita a Nicéforo Gregoras (1295-1360) y su Historia bizantina, dividida en 38 libros. Gili Gaya[77] cita las ediciones de Basilea de 1562, París de 1702, Venecia de 1729, Bonn de 1829 y 1830. De ello podemos deducir por nuestra parte que el tema de Roger de Flor estaba en moda en la época de Lista, sobre todo en los momentos inmediatemente posteriores a la redacción de su tragedia.

Moncada señala que Andrónico, desconfiando de los griegos, se alía con los turcoplas, que se bautizaron abandonando al sultán Azan. Nombra megaduque a Roger, equivalente a general de la mar, concertado el casamiento.[78]

Pachimerio, aunque enemigo de los catalanes, dice que Andrónico los aprecaiaba más que a turcoplas y masagetas, y les pagaba el doble.

El capítulo VII describe la partida de Sicilia, la valentía de los almogávares. Se relatan gestas de éstos.

El capítulo VIII describe cómo Andrónico cumplió su palabra a la llegada de los catalanes a Constantinopla.[79]

Vamos a textos que pueden inspirar a Lista:

"Parecióle al emperador Andrónico que convenía a su seguridad y crédito dar a entender que los ofrecimientos hechos a los nuestros se habían de cumplir con mucha puntualidad, y para que esto se mostrase luego con las obras, dio principio por lo que parecía más difícil, que fue el casamiento de Roger con su sobrina María; con que todos quedaron satisfechos, juzgando por ciertas las demás mercedes, como inferiores y más fáciles de cumplir.

Hiciéronse las bodas con la solemnidad de personas reales, porque el valor de Roger pudo igualar la nobleza de la mujer. Era María hija de Azan, príncipe de los búlgaros, y de Irene, hermana de Andrónico; de quince años de edad, hermosa y por extremo entendida."[80]

Notemos que tanto el texto de Muntaner como el de Monacada señalan las cualidades de juventud y belleza e inteligencia de la futura esposa de Roger. De este modo una lectura romántica del texto histórico encontraba elementos de idealización para una trama amorosa como la que Lista edifica al respecto.[81]

Podremos ver en seguida que Lista toma el nombre de Irene para la dama de Roger, frente al auténtico de María, quizás inspirándose en el de la hermana de Andrónico. Pudo elegir de este modo un nombre más griego, Irene frente a María, o bien confundió la denominación. Por otro lado en la obra de Lista no se consuma el matrimonio, siendo por tanto la suya una relación de amantes románticos no unidos maritalmente, si bien el amor que los une es platónico por lo que sabemos.

Relata Moncada las disputas entre almugávares y genoveses, controladas después de por

Roger. Pero de aquí surgió la enemistad con éstos. Cuenta luego las hazañas de Roger contra los turcos.[82]

Roger envía periódicamente presentes a Andrónico y Miguel y, en nombre de los soldados, a María lo más precioso y rico de la presa.[83] Quiero destacar este apunte de Moncada, que interviene en la imaginación del lector de una época romántica para sentirse atraído por el héroe que es Roger.

Moncada señala que sin embargo se crea la enemistad con Miguel, que había fracasado en una empresa guerrera donde Roger triunfara. Puede verse que sigue en este punto los testimonios de Muntaner que reseñamos.

Los privados de Andrónico comenzaron a temer a las fuerzas catalanas, alentados por el emperador Miguel, que se había retirado de la batalla sin siquiera trabar una escaramuza, mientras que los catalanes, que eran muy inferiores en número, vencieron a los que él no se atrevió a acometer. Así surge "dél un grande aborrecimiento y deseo de nuestra perdición."[84] Concluye Moncada con sabiduría: "los príncipes sienten mucho que haya quien se les iguala, y aun en la dicha aborrecen a quien se les aventaja".[85]

Veremos en seguida cómo Filipo, en la obra de Lista, corresponde a Miguel, hijo en la realidad del emperador Andrónico. Irene es María, hija de Andrónico en Lista y sobrina en la realidad. Aunque cambia los nombres y situación de los personajes, el fondo de la historia permanece fiel. Sólo que Irene no casa con Roger y María -en la realidad histórica sí.-De todos modos no podemos saber este punto por el salto que dan los fragmentos encontrados. En Lista, por otro lado, son los amigos de Roger los que tratan de disuadirle no se presente a Andrónico, y en la realidad es su esposa y también los amigos. Lista convierte el tema de Roger en una tragedia de amor romántica, aunque mantenga las reglas neoclásicas: no es la lucha por el poder ni la envidia lo que provoca en Lista el desenlace fatal, sino los celos.

Roger y María van a Constantinopla, siguiendo con la historia. Quiere el héroe catalán visitar a Miguel pero no lo consigue porque estaba ofendido. Se relata la liberalidad de Roger al repartir la paga de Andrónico, que dobla.[86]

Roger deja a María en Constantinopla y en marzo de 1303 parte en socorro -acordado con Andrónico- de Filadelfia. Los soldados había gastado con desorden sus pagas y Roger les satisfizo, siendo agradecida su liberalidad.

Con imparcialidad recoge Moncada los excesos de los catalanes cometidos en Cízico, según constatan los autores griegos.[87] Describe diversas victorias contra los turcos.[88]

Cuando llega Berenguer de Rocafort con su gente a Constantinopla y se une a Roger en Efeso, éste le dio por esposa a su propia hija para asegurarse "la condición y aspereza de Rocafort, aparejada para intentar cosas nuevas."[89]

Recoge Moncada las opiniones de Pachimerio, según las cuales Roger y los catalanes hicieron notables crueldades a los griegos, atormentándolos y degollándolos para sacar dinero.[90]

Vencen a Sarcano el turco y llegan hasta Natolia y el reino de Armenia. Veremos en la tragedia de Lista que éste ha estudiado los topónimos, que recoge en versos llenos de sonoridad.

Moncada sigue relatando las hazañas de Roger en Magnesia. Pero Andrónico les pide dejen el sitio de Magnesia para unirse con Miguel y socorrer al príncipe de Bulgaria, cuñado de Roger. Moncada piensa que este levantamiento fue fingido por Andrónico para sacar a los catalanes de Asia, temiendo que, acreditados con tantas victorias, le negarían obediencia.[91] Vemos que los juicios de Moncada son muy interesantes y reflejan perspicacia política.

Indica Moncada que a estos está sujeto el capitán que sirve a príncipes tiranos o pequeños, que siempre sospechan. Señala que por el miedo de Andrónico no restauraron todas las ciudades y provincias del antiguo imperio de los romanos.

El ejército se aloja en la Tracia Chersoneso, y Roger parte para Constantinopla.[92] Pide paga al emperador que promete librarla, pero le molesta se la reclamen cuando Roger había obtenido tantas riquezas. Notemos cómo Moncada justifica al héroe catalán bellamente:

> "Lo que alcanza el soldado en premio de la victoria sirve más para el gusto que para la necesidad, y así se distribuye con mucha largueza en juegos, camaradas y en banquetes; pero la paga se estima siempre como cosa que se da en precio de su trabajo y de su sangre, y acude con ella a su necesidad, y siente mucho que ésta se le niegue o se dilate, y más cuando el príncipe gasta con gran largueza en una vana ostentación de su majestad, y deja de acudir a esta obligación, en la cual se funda y apoya la verdadera grandeza de los reyes."[93]

Berenguer de Entenza llega con nuevo socorro a Constantinopla y se le nombra

megaduque, y a Roger, César.[94]

Debo advertir que la narración de Moncada se sigue con el interés de una buena novela y se admira la imparcialidad de sus juicios. Se explica la fascinación que los románticos sintieron, al leer a Muntaner y Moncada, por el tema del héroe catalán.

Roger agradece así a Entenza, sigue diciendo Moncada, el apoyo que le dio cuando estaba pobre y desvalido en Sicilia. Los griegos quedaron ofendidos de que Andrónico diera a Roger el título de César "desusado ya en aquel imperio por sospechoso a los príncipes".[95] La dignidad de césar es la tercera del imperio.

El capítulo XXI relata cómo los genoveses persuaden al emperador la guerra contra los catalanes, y también hace lo mismo Miguel Paleólogo, alborotándose el ejército en Galípoli.[96] Notemos que estos aspectos aparecerán en la obra de Lista.

Los genoveses convencen a Andrónico de que los catalanes están con Don Fadrique, rey de Sicilia, secretamente, y esperan una grande y poderosa armada para combatir al imperio.

> "Estos fueron los embustes con que los genoveses quisieron destruir los catalanes, y ellos introducirse y hacerse muy confidentes y celosos del bien común del imperio."[97]

Aconsejan a Andrónico, según Pachimerio, atacar a los catalanes abiertamente y ofrecen sus navíos. Pero Andrónico no les da crédito entonces. La honra que hizo Andrónico a Berenguer irritó a Miguel Paleólogo, que tramó la ruina de los catalanes. Los griegos, envidiosos y soberbios, maquinan traiciones y alevosías contra los catalanes, cuando ven que no se contentan con la paga, sino que tienen bríos para aspirar a las fuerzas y las honras del imperio.

> "Al tiempo que entre los griegos corrían estas pláticas y sentimientos, los soldados de los presidios, por parecerles que la paga se dilataba, maltrataron a los griegos de los pueblos donde estaban alojados; mal forzoso de la guerra, y que difícilmente el rigor militar de los más insignes capitanes lo ha podido atajar."[98]

Notemos que en Roger de Flor es Andrónico quien prepara la insidia de retrasar la paga

a los catalanes para provocar disturbios.

Sigue relatando Moncada que Miguel Paleólogo se valió de esto para persuadir a su padre contra los catalanes por su codicia. Finalmente Andrónico es convencido. Quiero mencionar que el proceso de persuasión y dudas de Andrónico está claramente expresado en la obra de Lista.

Andrónico responde a Roger y Berenguer, que le pedían dinero para la guerra, que no les podía pagar hasta que estuviesen en Asia, y una vez iniciada la guerra.

> "La respuesta de Andrónico llegó a los oídos de los de Galípoli, y fue tan grande el alboroto y motín que causó en todo el campo, que forzaron a los capitanes a tomar las armas para cometer los lugares del imperio y apoderarse de algunas fuerzas y presidios."[99]

Así se explica, desde nuestro punto de vista, el motín de Galípoli que Lista interpreta literariamente de otra manera.

Los catalanes se resienten contra Roger y Berenguer, creyendo no aprietan suficiente al emperador para que les dé sus pagas. Se contentan con algún dinero que les dio y vuelven a Galípoli donde ya había llegado Roger con su mujer, suegra y cuñado. Sospecha Moncada que pretende Roger tener como rehenes cerca de sí a Irene, su suegra y hermana del emperador.

Puede verse cómo la versión de Moncada no es tan favorable a los catalanes como la idealización de Lista.

El capítulo XXII se refiere a cómo se paga a la gente de guerra pero con moneda corta, de donde surgen nuevos alborotos.[100] los catalanes tienen que conseguir comida por las armas pues los griegos no aceptan aquella moneda de un tercio de su antiguo valor. Andrónico, al recibir noticia de los desórdenes que se estaban creando, se inclina por el parecer de su hijo.

> "Tiénese por cierto que este medio fue trazado por entrambos emperadores Andrónico y Miguel para que los catalanes maltratasen a los griegos, y ellos, ofendidos, tomasen las armas para su venganza; con que les pareció que los catalanes quedarían perdidos y ellos libres de su obligación."[101]

Moncada señala que Nicéforo y Pachimerio sólo se duelen de los daños a los griegos, sin aportar las razones, como hace Muntaner, testigo de lo ocurrido.

Andrónico envía a Galípoli a Marulli, general de los romeos para asegurarse la voluntad de Roger, y que Irene volviese con él, pero ésta se niega a volver y Roger se niega a hacerse más sospechoso a los suyos acudiendo a Constantinopla. Marulli vuelve a Constantinopla y persuade al emperador de la necesidad de pagarles. Insiste éste en que acuda Roger en apoyo de Filadelfia, pero el catalán se niega por no perder autoridad con sus irritados soldados.

Berenguer decide también marchar a Galípoli, sin que el emperador pueda detenerle, y arroja al mar las insignias de megaduque ("porque ni las honras ni los cargos no le pudieron apartar de lo justo".)[102]

Movido por su hijo y por la envidia de los griegos, Andrónico y su hijo determinan dar aparente satisfacción a los catalanes y tramar su ruina.

El capítulo XXIV describe el alboroto de los soldados, desconfiados de Roger, quien es avisado para no aceptar las insignias de césar,[103] "por no hacerse más sospechoso a los suyos, de quien ya comenzaban a tener alguna desconfianza, por velle rico y honrado, y ellos defraudados de su sueldo."[104]

Roger da explicaciones a sus jefes en Galípoli y los convence, pidiéndoles éstos disculpas por sus recelos.[105]

Los griegos se ofenden por la explicación de Roger, pero Andrónico no se decide a atacarle. Roger reitera su fidelidad al emperador, justificando sus palabras al ejército para no hacerse sospechoso a éste.

Vemos que Moncada presenta a Roger no sólo como valeroso soldado sino como hábil político y líder.

Roger acepta las insignias de césar y dinero. "Roger mostró con aparentes demostraciones que obedecía, pero con secreto disponía sus consejos para cualquier acontecimiento."[106]

El capítulo XXVI versa sobre un aspecto que aparece en el texto de Lista: "Pártese Roger a verse con Miguel Paleólogo; contradícelo María su mujer y los demás capitanes".[107]

No dicen los historiadores griegos, según Moncada, que Andrónico y Miguel ya

planeaban el castigo de Roger. Este determina entrevistarse con Miguel Paleólogo para relatarle lo ocurrido con su padre y pedirle dinero: "Pero María, mujer de Roger, y su madre y hermanos, que como ladrones de casa conocían bien la condición de los suyos, sentían muy mal desta ida".[108] María advierte en secreto a su marido que no fuese -notemos que en el texto de Lista esto lo hacen los caballeros de Roger- y no se fiase de los griegos: "Todas estas razones, acompañadas con lágrimas y ruegos, dijo María a su marido Roger".[109] Pero Roger desoyó sus consejos, pese a la insistencia de María, quien descubre a los capitanes sus sospechas para que le convenciesen.

Aquí aparece un aspecto que se refleja en la obra de Lista:

> "Al fin todos los capitanes juntos, a instancias de María, cuyas sospechas no les parecían vanas, fueron a Roger y le pidieron que dejase o siquiera difiriese la jornada hasta estar más asegurado y satisfecho del ánimo de Miguel. Respondióles resueltamente que por ningún temor que le pusiesen delante dejaría de hacer su viaje y cumplir con obligación tan forzosa como visitar a Miguel, a quien debía el mismo respeto que al emperador su padre; que si antes de partir de Grecia para la jornada de Asia no se le daba la razón de todos sus consejos y determinaciones, era darle ocasión de desavenirse con ellos; cosa de grande inconveniente para la conservación de todos ellos; que los recelos de María, su mujer, nacían de amor y temor de perdelle, y que pues eran sin otro fundamento, no era justo que le detuviesen."

Y añade con tinte dramático y literario:

> "Llamado Roger de su fatal destino, ni advirtió su peligro, ni, advertido, lo temió. Muchas veces por más avisos que un hombre tenga, no puede escapar de la muerte y fines desastrados; y aunque Dios nos advierte con señales manifiestas y claras, puede tanto una loca confianza, que nos quita el discurso para que no veamos los peligros donde está determinado nuestro fin y castigo. En este caso de Roger, ni su buen discurso ni el conocimiento grande de la naturaleza de los

griegos, ni los avisos de su mujer, ni los ruegos de los suyos, pudieron detenerle para que voluntariamente no se entregase a la muerte."[110]

María, su mujer, dando por cierto la perdición, no quiso quedarse en Galípoli y marchó a Constantinopla. Roger viajó a Andrinópoli -por otro nombre Orestiade- donde residía Miguel.

Responde Roger a los mensajeros de Miguel, advertido de su presencia próxima, que sólo viaja para mostrarle obediencia y la servitud que le debía, y éste se tranquilizó recibiéndole con lujo.

El capítulo XXVII versa sobre: "Matan a Roger con gran crueldad los alanos, estando comiendo con los emperadores Miguel y María, y a todos los que fueron en su compañía".[111]

De este modo Roger se confía ante el recibimiento. Los alanos mandados por su general George, cuyo hijo mataron en Asia los catalanes, mueve los ánimos contra Roger, alterando a turcoples y romeos.

Cuando estaba Roger comiendo entraron George -alano-, Meleco -turcople- y Gregorio con muchos y le mataron en la mesa del príncipe. Moncada insiste en la infamia del caso.[112]

"Este desastrado fin tuvo Roger de Flor, de edad de treinta y siete años, hombre de gran valor y de mayor fortuna, dichoso con sus enemigos y desdichado con sus amigos, porque los unos le hicieron señalado y famoso capitán y los otros le quitaron la vida. Fue de semblante áspero, de corazón ardiente y diligentísimo en ejecutar lo que determinaba; magnífico, liberal, y esto le hizo general y cabeza de nuestra gente, pues con las dádivas granjeó amigos que le pusieron en este puesto, que fue uno de los mayores, fuera de ser emperador o rey, que hubo en aquellos tiempos. Dejó a su mujer preñada, y después parió un hijo, que Montaner refiere que vivía en el tiempo que él comenzó su historia."[113]

Creo que el lamento elegíaco que hace Rocafort puede inspirarse en las palabras que hemos recogido de Moncada, de contenido diverso pero sentido igualmente laudatorio. Por otro lado la escena más intensa del relato de Moncada, cuando se intenta convencer a Roger de que no acuda a ver al emperador, también tiene claro reflejo en la obra de Lista.

Relata Moncada cómo Nicéforo y Pachimerio excusan la maldad del hecho en sus crónicas: "pero ya que Miguel expresamente no fue autor desta muerte, pero por lo menos la consintió y dejó de castigalla, con que se hizo participante del delito."[114]

Desde el capítulo XXVIII al LXX, que es el último,[115] se cuenta en el libro de Moncada la venganza de los catalanes y sus correrías tras la muerte de Roger.

Vemos por la historia real de los hechos que los catalanes constituían un ejército mercenario que, pese a su valor, se convierte en un problema para el débil emperador griego, a quien acosan cada vez con mayores exigencias económicas. Roger tal vez no creyó capaz a los griegos de atentar contra su vida, los subestimó.

Vamos ahora a ver cómo se modifica y adapta la Historia a la Literatura, a la creación del texto artístico que constituye los fragmentos de la obra de Lista que hemos transcrito y publicado.

3. ESTUDIO DE ROGER DE FLOR DE LISTA.

3.1. ¿Es el "Roger" de Lista una obra romántica?

Ante todo debo decir que considero el Roger de Flor como una tragedia histórica de espíritu romántico, si bien aún dentro de los moldes neoclásicos de las unidades -si bien esto último me parece secundario, dentro de la perspectiva contenidista que mantengo.-

Roger de Flor, como el lector comprobará repasando los versos con que he abierto esta segunda parte del libro -los versos que encabezan dicha parte- posee una concepción absolutamente romántica de la vida. El amor es lo único importante del universo para Roger e Irene. El amor es lo único que da sentido a la existencia, y no la gloria y las riquezas, a las que al final es contrapuesto. Un amor imposible -romántico-que abocará al destino fatal que presagiaban algunos parlamentos de los personajes. En la obra hay también un sentido de la amistad peculiar de Lista y la escuela sevillana.

Remito al lector interesado a las notas que acompañan al texto mismo de la tragedia, en la tercera parte de este libro, y que sirven de comentario detallado a estos aspectos que no voy a reiterar.

El tema del teatro español de la época que comentamos, y de la inmediatamente posterior, cuenta con aproximaciones de interés a la cartelera teatral.[116]

Aunque llegué al texto de Roger de Flor por senderos muy diversos de los de Robert Marrast, éste se refiere así a dicha obra de teatro en su libro sobre Espronceda:

"Lista avait renis à celui-ci (Cavanilles) en juillet 1825 le plan et quelques scènes d'une tragèdie intitulée Roger de Flor o los catalanes en Oriente afin qu'il la terminât, mais ce projet ne semble pas avoir reçu le moindre commencement d'exécution; il fut plus heureux en encourageant Espronceda à écrire una épopée à la glore de Pélage."[117]

Marrast remite al autógrafo inédito de Lista en la colección de Cavanilles,[118] compuesto de 4 folios. En la base del tercero Cavanilles ha escrito: "El día de la Virgen del Carmen de 1825 me dio Lista estos papaeles para que continuase su tragedia", la fiesta es del 16 de julio.[119] Sin embargo, unas páginas más adelante de su espléndido libro, Marrast me demuestra no haber leído la tragedia, ignoro si por la dificultad de transcripción que entraña, a la que en seguida haré alusión.

En todo caso puede afirmarse que Roger es una obra que se inserta, creo, en el marco de las incipientes tendencias románticas en España, que Lista ya conocía. Tal vez la influencia de sus discusiones con Durán,[120] le movió creo a redactar esta obra que se aparta de la verosimilitud histórica y fantasea un tanto libremente sobre el tema -tan romántico- de las hazañas mediavales, casi legendarias, de Roger.

La obra de Lista, o por lo menos la posterior de García Gutiérrez, tuvo fortuna como tema operístico. así el Roger de Flor de Chapí figura entre las dieciséis óperas españolas de las 126 cantadas, con reducido número de representaciones en la segunda mitad del XIX.[121]

Para la teoría de la tragedia de Lista en 1821 véase el volumen IX de El Censor,[122] que puede aplicarse al Roger de Flor de modo estricto.

Recordemos algunas ideas de "Del objeto moral de la tragedia", el artículo citado:

Suele acusarse a las bellas artes de corrupción de costumbres y por tanto es preciso apartar de ellas a la juventud inexperta. Ningún género está más expuesto a la vista del público que la dramática. La tragedia, desde Sófocles a hoy, es la representación de una hecho grande e interesante, del que pende la suerte de un personaje ilustre, y debe ser verosímil. El hecho debe ser grande, y tomado de la historia. Debe ser interesante. Debe haber reglas de enlace, conducta y catástrofe de la acción, constancia de caracteres, nobleza de estilo, expresión vehemente de las

pasiones, verso y lenguaje escogidos que se deriven del principio de imitación.

El éxito debe ser infeliz en la tragedia. Si los males que amenazan al personaje son terribles, no debe haber una resolución feliz, pese a Corneille y Racine. Si el protagonista manifiesta ánimo recto, su infelicidad es la ruina de la virtud y el triunfo del vicio. Pero el triunfo del opresor sobre la inocencia produce efecto de indignación. La opresión de la virtud nos interesa más que su favor. Debe además haber defectos en el Protagonista, a los que atribuir su ruina.

Todo poema en el que se representen acciones y costumbres humanas, ha de interesar a la moral. Terror y compasión son importantes. El dolor y el terror producen los efectos más vivos.

Debe haber familiaridad con las pasiones, sin renunciar a la moral. En el amor, ira, avaricia etc., es utilísimo el terror y la piedad. Nos compadecemos y aterramos pero conserva la razón su imperio para decirnos que es la suerte del hombre sobre la tierra.

Frente a Estala, no cree que la tragedia tenga por objeto inspirar aborrecimiento a los monarcas. Tampoco el de persuadir de la horrible máxima del fatalismo, que sólo existió en el cerebro de algunos filósofos, ya que el pueblo creía en la Providencia que respeta la libertad.

Niega el fatalismo de la tragedia griega, y constata su sentido moral.

Otro efecto de la tragedia es el de inspirar temas de las grandes pasiones. Temer el poderío de las pasiones que precipitan al héroe en un abismo de males.

Las representaciones trágicas debe por tanto producir en los hombres tres importantes efectos: 1) Purgar las pasiones de terror y compasión de sus excesos, y fortalecernos contra la desgracia; 2) aprender a no quejarnos de la Providencia en nuestras adversidades, pues ni los grandes hombres están exentos de ellas; 3) inspirarnos terror hacia las pasiones insolentes, descubriéndonos sus consecuencias.

Los dramas de final feliz tienen también por fin hacernos amable la virtud y odioso el vicio.

El amor representado no es contagioso. Es falso que toda pasión representada engendre otra en los espectadores. Las pasiones de los espectadores no corresponden a las fingidas por los actores, sino al aspecto por donde el poeta las presenta.

"Estas reflexiones prueban que el objeto moral de la tragedia es hacer temibles las pasiones. El mismo objeto tienen la historia y la moral. En un pueblo libre, donde el imperio de la razón debe ser mayor, porque es más necesario, todos los medios de instrucción pública deben reunirse para inspirar aquella máxima."[123]

De este modo podemos comprobar que Lista está en contra de las pasiones, incluso en su representación teatral. Hay en este dique de contención moral neoclásico un sentimiento de oposición al romanticismo muy importante. De hecho, cuando hemos estudiado antes obras de teatro de espíritu romántico y forma neoclásica, la cuestión formal se nos revela como de mucho menor importancia que la de contenido. Si en el drama histórico de la época que estamos analizando, podemos encontrar obras de contenido romántico -distante de la consideración moral que caracteriza al teatro neoclásico- el hecho de que se exprese siguiendo aún el rastro -anacrónico por otro lado- de las tres unidades, sobre todo a principios del XIX, no tiene ninguna importancia. Es decir, insisto, el que se mantengan las reglas como estructura formal no es síntoma de neoclasicismo, sino simplemente de que aún no se ha desembarazado el autor totalmente de éste. Lo que nos interesa es el contenido.

De este modo estamos en desacuerdo con Robert Marrast, quien considera a Blanca de Borbón de Espronceda como obra neoclásica y de inferior calidad literaria.[124] Me parece que es pieza de sentido claramente romántico, ya en 1831 en que fue escrita, y además creo ha sido minusvalorada en cuanto a sus virtudes literarias, que son muchas. Aunque este texto pertenezca a una época que ya no entra en el campo de nuestro estudio, quiero señalar la vibrante vivacidad de los versos, la tensión dramática en el desarrollo de la historia, el carácter romántico de los protagonistas. Esto me parece más relevante que el hecho -anacrónico en 1831, insisto- de que se mantengan las reglas, quizás posiblemente por pervivencia de modos y teorías anteriores, pero que no significan que tengamos que catalogar de neoclásica a esta romántica historia.

Pero vayamos a nuestro tema: ¿Es obra romántica el Roger de Flor? No vamos a contestar inmediatamente.

En el libro de Navas se recogen una serie de rasgos del teatro romántico que quizás encajen en la obra que comentamos. Por ejemplo, entre los temas que coinciden en el romanticismo europeo: la Historia, pese a sus anacronismos y alteraciones se transforma en

espejo reflector del presente; priva la historia nacional sobre la extranjera; preferencia por la Edad Media, y temas del siglo de oro pero con recelo. En cuanto a los sentimientos: el amor furioso, desatado y ciego, el apasionamiento, el amor subjetivo, el amor pasión que rompe con las convenciones sociales; el nuevo papel de la mujer, ángel inocente y víctima.[125]

Pero no encuentro, obviamente -por el moralismo de Lista-ningún rasgo de satanismo, anticlericalismo o rebeldía ante Dios. Tampoco existe en Roger el importante entorno de la naturaleza, ni tipos marginales y rebeldes, ni la vida como mal y la muerte paz, ni la libertad como eje de la vida pública y privada, ni fantasía, ni angustia existencial, ni sueño o visión.[126]

Sí aparece en cambio el héroe romántico perseguido por la fatalidad, caballeroso, apasionado y enamorado. Está próximo al romanticismo el lenguaje con énfasis y exceso verbal.[127]

Pero hay que considerar, me parece, con sumo cuidado la adscripción de la obra de Lista al romanticismo de contenido. Es efectivamente romántico Roger y su amor por Irene, y el de ésta por el personaje legendario. Pero existe una frialdad neoclásica en el estilo que haría nos pensáramos dos veces antes de adscribir la obra al romanticismo temprano que estamos estudiando. Lo veremos cuando cataloguemos el estilo de la pieza.

Por otro lado, sin embargo, la muerte de Roger y el lamento de su amigo es un final típicamente romántico, y el sentimiento de amor entre Roger e Irene -aunque con la contención, posiblemente de índole moral, que defendía Lista en el artículo de El Censor citado-. La exposición de los sentimientos y afectos, la enumeración de datos que componen la situación dramática por parte de los personajes, no está teñida de afectivismo como el de las obras de Cienfuegos, Quintana o Rivas, sino que se expresa con tenaz constructivismo racionalista, y con elegancia que no impide la frialdad.

La imposibilidad del amor pasional, y el desencuentro final -la muerte del amado por la traición fraguada contra él- sí constituyen rasgos románticos. La imposibilidad de la realizaciñon del amor ideal de compenetración mutua es típica de la tragedia romántica.

Estamos por tanto ante una obra mixta, cuyo sentido trataremos de senentrañar, ubicándola correctamente en el entorno literario. Si la obra de Lista posee influencias románticas, están tamizadas por el estilo del autor, firmemente neoclásico e intelectualista, nada propenso al afectivismo sentimental.

El interés por el tema medieval era propio por otro lado de los escritores románticos. Recordemos solamente a título de ejemplo, que en 1826 se publica en España El talismán de Walter Scott -escritor muy apreciado por Lista, quien escribió sobre él en sus Ensyaos literarios y críticos (1844)-, en una traducción de Juan Nicasio Gallego y Eugenio Tapia. Scott influiría en Blanca de Borbón.[128] Pero ma parece equivocada la opinión de Marrast de que esta pieza de Espronceda seguía a Lista.[129]

Notemos que 1825 -el año de Roger, añado por mi parte- es para Marrast una fecha significativa del gusto del público por la ópera en España[130] y -añadimos nostros- las había generalmente de tema medieval y romántico.

Hay otro aspecto que no voy a estudiar, y que está necesitado de que alguien lo aborde: la gran importancia que tuvo Alfieri en el teatro español entre 1820 y 1823,[131] y que me parece debió influir en Roger.

En todo caso me parece claro que Roger, si contiene elementos románticos, lo son de transición. Más plenamente romántico se me antoja el primer Rivas, el primer Espronceda o el mismo Quintana dentro de unos límites.

Pero la sentimentalidad amorosa, expresada con la contención intelectual y constructivista del autor, de verso frío y elegante, constituye un precedente importante del teatro romántico en España que no podemos olvidar. El sentimiento de amor en los protagonistas, el conflicto amor/deber político o social... son rasgos a tener en cuenta, si bien -como hemos visto en nuestro estudio precedente- venían manifestándose muy tempranamente ya en el teatro español desde fines del siglo anterior, desde la Raquel, que es obra de primera importancia.

La precocidad del teatro español entonces me parece evidente, y no podemos sepultarla bajo la acusación de mantenerse bajo la férula de las reglas, que no me parecen lo más definitorio de una obra teatral, que significa por su contenido. En todo caso sí cabe señalar que la solidez de los argumentos de Luzán y de otros tratadistas neoclásicos, motivó la perduración de las formas neoclásicas -si bien el contenido romántico- hasta muy tarde en nuestra escena. Pero sería injusto olvidar ese espíritu romántico, que se filtra -si bien con matices importantes de mixtura neoclásica en este caso- en la obra de Lista, o más claramente románticos en otros textos que hemos visto, por ejemplo los del primer Rivas, que son muy significativos, o incluso esa bella obra que lamentablemente ha olvidado la crítica: Blanca de Borbón.

En fin, quiero insistir en que en la época neoclásica la tragedia histórica ejemplifica una serie de virtudes y conductas en personajes evocados por su prestigio legendario. En el drama histórico romántico -que como he dicho creo surge en España antes de la desaparición de las reglas- se dan los mismos elementos, pero ya desaparece el mensaje moral o ejemplar, puesto que la fatalidad del destino aciago por ejemplo, que representa las fuerzas naturales contra las que lucha el héroe romántico, ocupan el lugar de los factores morales neoclásicos. Así el germen del drama romántico se encuentra en la tragedia neoclásica pero expurgada de sentido ejemplar o moral.

Notemos que las bases neoclásicas asentadas por Moratín y seguidas por Gorostiza -y que creo derivan de Luzán, que es el padre de las concepciones neoclásicas todas en España- influyen en Martínez de la Rosa y Rivas.[132]

Labandeira ha señalado, a propósito de la tragedia neoclásica, que se inspira en la historia o la mitología, con personajes que son príncipes o héroes, siguiendo los hábitos de la tragedia antigua con un lenguaje selecto y rotundo.[133] El Ataulfo de Montina y Luyando, de 1753, es la primera tragedia de tema nacional español, al decir de Ruiz Ramón con ideas de lucha contra la tiranía tomadas de la Revolución Francesa.[134]

> "Este ansia de libertad y de identificación nacional queda patente en un grupo de tragedias que, por su coexión ideológica con el momento en que fueron escritas, pueden dividirse en dos períodos: uno el que va desde 1770 hasta la guerra de la Independencia y otro que abarca las obras escritas entre 1812 y 1827. Las obras del primer grupo finalizan siempre con el triunfo del héroe sobre el tirano extranjero, y así en la Hormesinda (1770), de Nicolás Fernández de Moratín; en el Munuza (escrito en 1769), de Jovellanos, y en el Pelayo (1805), de Quintana, se nos presenta a un déspota que por sus ansias conquistadoras y militaristas -que destruyen la paz y la libertad de un pueblo-, es la antítesis del monarca ilustrado, del príncipe pacífico y benefactor de sus súbditos."[135]

El lector interesado puede consultar las páginas del estudio del mismo Ruiz Ramón, a que hemos aludido en otro momento.[136]

En lo referente a estas obras, que Labandeira alude brevemente, como las que hemos estudiado nosotros más ampliamente, señala:

> "Así, pues, el pasado nacional que se representa en estas obras es toda una lección de libertad y de justicia para el público del siglo XIX, y no hay que ver en estas tragedias comprometidas el simple recuerdo del hecho antiguo, sino el verdadero instrumento propagandístico de unas ideas que no se pudieron expresar libremente en las primeras décadas del siglo XIX."[137]

Sin embargo creo hemos podido demostrar, quizás por vez primera, que el interés de estas obras no sólo es el representativo de una ideología, sino también que posee unos valores literarios de indudable interés para comprender la evolución del drama histórico desde el neoclasicismo al romanticismo. Se dibuja así toda una época histórica -que se alude a veces en clave- y un proceso literario -del neoclasicismo en evolución al romanticismo, ver Azorín y luego Sebold- de suma importancia para comprender nuestra literatura del XVIII y XIX.

Quiero insistir en que normalmente la época de los primeros treinta años del XIX se ha entendido como terreno baldío desde el punto de vista literario. Por ejemplo Labandeira se refiere a la escasa cantidad de obras originales en esta época, frente a las refundiciones y traducciones.[138] Labandeira recala luego en los tópicos acerca de la brevedad de la época del teatro romántico español entre 1834 y 1844, del Macías al Don Juan-, que son dramas más ricos en la forma que en el contenido, con una polémica entre clásicos y románticos muy viva aún en el decenio citado. También se refiere a la formación neoclásica de De la Rosa y Rivas, y otros románticos.[139] Por el contrario hemos intentado manifestar que el período del teatro romántico en España debe ser ampliado, y que posee una gran variedad y profundidad de contenidos desde sus inicios.

En fin, para Blanca de Borbón remito al estudio de Labandeira y la bibliografía allí citada, ya que esta obra no entra dentro de los límites temporales que nos hemos marcado.[140]

* * *

Si bien el libro compilado por David T. Gies es una recopilación de teorías tradicionales de la crítica sobre las características generales del romanticismo, el lector interesado puede consultarlo y cotejarlo con la obra de Lista por si encuentra elementos románticos o no en la misma.[141]

Notemos que ya Gies en la introdcción posee un sentido laxo, que compartimos, del romanticimo: "un movimiento que dominó la literatura europea en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX".[142]

En Roger se encuentran por otro lado muchos de los elementos que le propio Gies distingue propios del romanticismo: la enajenación -el héroe aislado de la sociedad-, la fatalidad -fortuna adversa, azar-, la confrontación -rebeldía-, el rechazo -desesperación-, los antagonismos -vida/muerte, amor/odio- etc.[143]

También el reformismo romántico que define Vicens Vives: libertad, individualismo, nacionalismo, idealismo etc.[144]

La selección de artículos de Gies contiene diversos trabajos que pueden considerarse hoy superados, si bien antológicos, como el de Angel del Río, que concuerda -erróneamente, como estamos viendo- con la idea de Peers de la tardía llegada del romanticismo a España, y la existencia de sus orígenes casi exclusivamente extranjeros.

Para Del Río la literatura española medieval y del siglo de oro no es romántica, y con ello creo olvida obras como Cárcel de Amor o Amadís, y luego todo el teatro áureo con sus caballeros idealistas. Hay de todos modos demasiadas ideas en que no estoy de acuerdo con este excelente crítico que fue Del Río, en este trabajo de 1948. Pero creo tiene razón cuando afirma que la correcta comprensión del romanticismo español se conseguirá a partir de la del XVIII español.[145] Aunque lamentablemente otras ideas de Del Río han tenido -y tienen- excesivo peso en nuestros críticos: la extranjeridad del romanticismo español, que se hace nacionalista con Zorrilla, el fracaso del movimiento en España etc. Para una corrección de sus juicios véase el volumen de Alborg dedicado al tema.[146]

Creo por mi parte que cuando Del Río niega el carácter romántico de España, no entiende que el romanticismo español, a fuer de los nacionalismos de la época y de la personalidad poderosa de nuestra literatura, posee un sentido y formas peculiares al del europeo, partiendo de los avatares históricos y políticos que actúan como eclosión -desde 1808 a 1812 y desde 1820 a 1823- y como coerción -con la represión fernandina-.[147]

Yo creo, como ya he dicho, que el romanticismo nace en España durante la Guerra de la Independencia, y un poco antes con el poema reiteradamente aludido de Quintana. Son románticos sin saberlo, sin llamarse tales. El neoclasicismo y romanticismo aparecen en un principio entremezclados, porque son un contínuo.

Es de destacar, como ya hice en mi libro sobre la descolonización romántica, que ya José Luis Abellán se refiere a que el romanticismo comienza con la Guerra de la Independencia. En ello sigue a autores como Jover y Aranguren.[148] Pero quiero apresurarme a indicar que estas teorías históricas no habían tenido una aplicación al campo de la literatura.

De este modo, si bien se entendía que con la aparición del liberalismo surgía el romanticismo en España, el surgimiento de este tipo de literatura se consideraba mucho más tardío. Nuestros esfuerzos se dirigen a demostrar que por un lado la aparición del movimiento ideológico y político van unidos al literario. Así, el romanticismo español aparece en los poemas patrióticos de la Guerra de la Independencia, que se puede entender como una revolución plenamente romántica. Y que, si bien sus raíces se encuentran en la segunda mitad del XVIII, con una mixtura de elementos neoclásicos de los que se va progresivamente desembarazando, el romanticismo español se afianza en los años de libertad en España durante el XIX, hasta estallar, en el teatro en 1834, y en poesía antes.

Jean Louis Picoche señala que:

> "Una obra romántica presupone la presencia de un héroe que aspira a grandes ideales, que se siente y cree superior a la condición general y cuyas ambiciones son combatidas por fuerzas antagónicas evidentemente malas."[149]

Por mi parte creo se olvida que la clave ideológica que define al romanticismo es el <u>idealismo</u>, entendido de una manera peculiar: por una parte de reacción -evolutiva- frente al

neoclasicismo que había instaurado un realismo de verosimilitud simplista; por otra un idealismo ensoñado, de evocación de lo imposible o -en el caso del romanticismo espñol- de evocación de un pasado histórico que se mitifica. El idealismo romántico posee otros rasgos: la rebeldía ante la situación social por parte de un héroe individualista; el sentimiento idealizado de la naturaleza que se ve como un ser biológico que acompaña a los estados de ánimo de los protagonistas; la idealización también de estos protagonistas, que se entienden como seres únicos y privilegiados precisamente por la altura -ideal- de sus sentimientos mutuos... En fin, habría que precisar más aspectos, y aquí sólo quiero establecer un movimiento de oscilanción entre el realismo -verosímil- del neoclasicismo -con su diseño racional y contenido, de estructura sencilla, de impulso de difusión por parte del estamento gobernante ilustrado- frente al idealismo evocador del romanticismo, en cuyas concrecciones se puede abundar mucho más, aunque aquí no lo hagamos.[150]

Hay muchas cosas que corregir todavía en los estudios sobre el romanticismo español. Por ejemplo, si seguimos con la compilación de Gies que nos sirve de guía discontínua para nuestro propio razonamiento, el trabajo de Picoche allí recogido insiste en que los atisbos románticos de Cadalso, Moratín, Jovellanos y Cienfuegos "no son más que muestras aisladas en un ambiente perfectamente neoclásico".[151] Ello choca frontalmente con las hipótesis que estamos manteniendo, como puede comprobarse. Así mismo me parece se equivoca este autor cuando considera a Meléndez Valdés y Quintana como figuras mediocres: son autores de singular valía, el primero más vertido hacia una creación de carácter lírico, el segundo además hacia el ensayismo y la dramática.

Más correcta me parece la interpretación de Juretschke, a quien su estudio sobre Lista y sobre la época en general ha conferido una dimensión de profundidad que se echa en falta en muchos trabajos sobre nuestro romanticismo:[152]

> "El nacimiento primario y tímido del romanticismo coincide con el emocionalismo de Cienfuegos y la traducción del famoso tratado de Burke sobre los orígenes de nuestras ideas de lo bello y de lo sublime. Más claras se encuentran las señales del cambio hacia 1820 en los discursos de Böhl de Faber con sus contrincantes en la Crónica Científica y Literaria, los primeros comentarios de Lista en El

Censor y su propagación en El Europeo. El florecimiento de la primera fase se produce hacia 1827-28 con los discursos de Lista y Durán.

No es preciso recordar cómo este romanticismo, fundamentalmente histórico, evoluciona hacia formas y contenido más actualizados ya que se trata de materia muy conocida."

De este modo Lista se incardinaría en el primer romanticismo histórico probablemente -si bien en su libro Juretschke remite al neoclasicismo del autor-. Pero Juretschke olvida la primera eclosión romántica durante la Guerra de la Independencia. El mismo poema de Juan Nicasio Gallego a las Bellas Artes es un ejemplo entre muchos a tener en cuenta, o la obra de Rivas.

Efectivamente, me parece que Rivas ya es romántico en su soneto de 1810, de la edición de 1814. Adelanto con ello incluso las hipótesis de todos conocidas del profesor Angel Crespo.[153]

Efectivamente Crespo en su obra citada alude de manera tímida a aspectos medievales y románticos en la poesía de Rivas anterior a El moro expósito.[154] Pero en una conferencia en Córdoba con motivo del centenario del Duque, aportó algunas notas más para comprender aspectos prtorománticos en los primeros poemas de éste. Si bien en su libro citado es claro y tajante, al igual que todos los críticos al uso: el romanticismo español se centra desde 1834 y 1835, y 1850 en que aparece el postromanticismo.

De este modo, si bien muchos críticos -como Ruiz Ramón etc.-son proclives a admitir elementos de un romanticismo incipiente, corrigen acto seguido su afirmación para establecer las fechas tradicionalmente aceptadas al respecto, generalmente desde 1834.

Otro caso semejante ocurre en lo relativo al carácter romántico de nuestra Guerra de la Independencia. Los historiadores suelen admitirlo sin problemas, pero cuando se trata de adecuar este concepto a la historia literaria, se retrasan artificial e incomprensiblemente las fechas.

La visión que proponemos quiere ser, si bien arriesgada -y somos conscientes de ello- al menos más coherente. Romper con el tópico de nuestra tardía incorporación al romanticismo. Encajar los acontecimientos históricos e ideológicos con los literarios. Evitar los interregnos

literarios -la tierra de nadie que se establece entre aproximadamente 1800 y 1834, que no se adscribe ni al neoclasicismo ni al romanticismo porque no se encuentra explicación plausible para este período, que me parece de suma importancia en la gestación del nuevo movimiento.-

Ya está bien por otro lado que se centre en la polémica entre Böhl y Mora, que no es en absoluto representativa de nada, un aspecto tan importante como la génesis del romanticismo español. El problema posee una dimensión muy diferente, que sólo una interpretación de sentido -que vaya más allá de las meras formas literarias- puede explicar, del modo que proponemos.

En lo relativo a la temprana aparición de elementos románticos remitimos ahora a los siguientes textos del propio Rivas:

SONETO[155]

"El oponer mi pecho no me asusta
del preñado metal al ronco estruendo
que entre dudosa lumbre y humo horrendo
el golpe lanza de la parca injusta.
No me amedrenta, no, la faz adusta
del duro cautiverio, ni estar viendo
las encrespadas olas combatiendo
el corvo lado de mi frágil fusta.
No temo de la nube bramadora
el rudo trueno y rayo relumbroso
que vibra la alta diestra vengadora.
Sólo me deja yerto y temeroso
el ver al dueño a quien mi pecho adora
siempre enojado, siempre desdeñoso."

(1810)

Y el poema "A Amira" de 1812, en la misma edición de 1814 que Campos también recoge aparte con sabio criterio cronológico. Lástima que haya tantas erratas en la edición de la BAE:

A AMIRA

"Hondo mar espumoso,
que de la luna la argentada planta
a besar presuroso
subes, con ronco hervor que al orbe espanta,
combatiendo tus olas
las extendidas costas españolas:
(...)
Si la ves enojada,[156]
al punto hinchando y proceloso y fiero
forma espuma salada,
brama ferviente, rómpete altanero,
y estas peñas azota,
y con ellas airada te alborota.
Y por darle venganza
une tus ondas con el raudo viento,
sobre el polo te lanza,
apaga el sol, combate el firmamento,
y el orbe se estremezca,
y que vuelve a la nada le parezca.
(...)"

Cádiz, 1812.

Para entonces Rivas había conocido como soldado valeroso el arrebato revolucionario de la Guerra de la Independencia. Más tarde realizaría numerosos viajes en barco, y estos viajes -llenos siempre de peligros por las circunstancias en que se realizaban- eran totalmente románticos, como puede comprobarse por las diversas evocaciones del mar en sus versos. El romanticismo estaba así en el aire antes de que estos héroes auténticos y reales se supieran románticos. Lo mismo le ocurriría a Quintana, si bien es poeta más cívico, más comprometido

todavía por la política en su vida (y sobre todo en su obra literaria).

En fin, otros poemas del Duque, de tipo patriótico, como "A la victoria de Salamanca" (de Arapiles, desde la edición de 1820), de 1812; o "Napoleón destronado" también de 1812, contienen elementos románticos avant la lettre dentro de su pasionalismo patriótico. El fragor de la batalla parece el mismo estruendo de las fuerzas de la naturaleza en una tormenta procelosa.[157]

Pero al mismo tiempo, en mixtura típica de la época del XIX español, aparecen en la edición de 1820 una serie de romances pastoriles, como "Por en medio de una vega".[158] También "Romance" de tema arábigo,[159] y "En una yegua trodilla" (¡de 1806!).

Por mi parte, después del hallazgo de la versión inédita de poemas de Juan Nicasio Gallego, y de la lectura detenida de poemas del Rivas de la primera época, de Quintana etc., creo que si profundizáramos en la intrahistoria (y en la prensa) de la época encontraríamos muchos rasgos románticos avant la lettre en poetas poco conocidos, pues en el aire estaban las ideas y el espíritu del movimiento decimonónico. Véase en Rivas por ejemplo el soneto "La parda nube" de la edición de 1820:[160]

"La parda nube con fragor tremendo
rasga violento el huracán sañudo
y al horrísono son del trueno rudo
el aire está con relámpagos ardiendo.
Tiembla el tirano al pavoroso estruendo
que retumba en sus bóvedas, y mudo
teme sobre su frente el rayo agudo,
sus vicios y maldades recorriendo.
(...)"

También, otro ejemplo, el soneto "Por más que el Noto", de 1819.[161] Entresaco estos versos:

"Por más que el mar horrísono blanquea

contrastando la roca permanente,
su inmoble resistir, firme y valiente,
muestra cuán vano el combatirla sea.
(...)"

En la misma edición de 1820 "A las artes plásticas después de la paz", que se puede comparar con el poema de Juan Nicasio Gallego que hemos encontrado en versión diferente a la comúnmente conocida.[162] El bellísimo poema "El tiempo", de 1818, de rasgos extremadamente románticos "al mar, que, solitario, ronco brama,/ y entre desnudas rocas se derrama".[163] Véase la última estrofa de "El tiempo":

"Como el raudo torrente
nace en la sierra y corre en la llanura,
y por más que se oponga a su corriente
ora un profundo valle,
ora de antiguo bosque la espesura,
ora una alta colina o fuerte muro,
abre espumoso a su carrera calle
hasta llegar al mar, de aquesta suerte
corre el orbe a los brazos de la muerte."

El sentimiento amoroso por Olimpia en "Elegía" es totalmente romántico en 1820:

"(..) La áspera frente
alza en medio del mar el firme escollo;
giran en derredor de su agria cima
las borrascosas apiñadas nubes
con horrísonos truenos retumbando,
y sobre él lanzan las copiosas lluvias
y el rayo abrasador; a combatirlo

viene bramando el huracán saludo
mientras hinchadas las rugientes olas
embisten sus hondísimos cimientos;
y él inmutable y fuerte no vacila,
y permanece firme, levantando
hasta los cielos la desnuda cumbre,
y un siglo y otro siglo lo contempla
triunfador de las furias del Océano,
y de las sonorosas tempestades.
tal mi pasión será; tal la firmeza
de mi constante enamorado pecho,
formado sólo para amar a Olimpia. (...)"

Aquí podemos observar cómo la gigantomaquia con los elementos marinos de la tormenta se compara a la pasión poderosa que el poeta siente por la amada. Imposible encontrar versos más románticos.

De este modo, quiero indicar que el Duque de Rivas ejemplifica perfectamente, por las fechas de sus composicionbes, la existencia de un primer momento romántico, aún incipiente, que se expresa mejor en el terreno de la política, entre 1808 y 1812; y otro segundo primer momento, el de la revolución de 1820-23. No es casualidad que justamente en los dos momentos de la revolución liberal, aparezcan los primeros frutos del romanticismo español que la crítica no ha sabido atisbar (salvo en el caso de Crespo).

Si queremos un sentimiento más maduro dentro de la línea romántica, podemos leer "A las estrellas", escrito según indica al final "en el mar, 1824".

En fin, todas estas disquisiciones a propósito de ese gran poeta, aún por redescubrir del todo, que es Rivas, vienen al caso de la temprana aparición del romanticismo en España. Muchos de los tópicos absolutamente falsos que sobre este movimiento en nuestro país se han ido tejiendo a lo largo de los años, creo derivan de un artículo de F. C. Tarr precisamente llamado "El romanticismo en España" que antologa Gies.[164]

En definitiva y una vez más: es totalmente falso que España llegara tarde y mal a la

modernidad. Sólo desde el prejuicio, la prepotencia y -digámoslo- la ignorancia, se puede mantener esta idea. El espíritu del español es lo suficientemente inquieto como para estar por encima de las dificultades -en modo alguno diferentes a las de otros países- que han podido obstaculizar su acceso a la libertad del pensamiento moderno.

3.2. Análisis de "Roger de Flor" de Lista.

Quiero señalar que en la Real Academia de la Historia, los ficheros indican el manuscrito consta de ocho hojas, pero una parte ha debido perderse, si no hay error en la ficha.

En primer lugar quiero destacar la disposición peculiar que el texto de Roger de Flor posee en el manuscrito que ha llegado hasta nosotros.[165]

Lista escribe los pliegos doblados en carillas. Lo rellena y sigue abajo, luego en vuelta y retorna la cara. En un primer momento parece que se trata de fragmentos inconexos, pero después de un estudio en la disposición de las secuencias encontramos existe un hilo contínuo con la siguiente disposición:

CARA		VUELTA	
7	1	3	5
8	2	4	6

En donde cada número representa una de las cuatro carillas en que se divide el folio. De este modo en la hoja número 2 y la hoja número 3, escribe primero una tirada de arriba abajo de versos en la parte derecha. Sigue atrás otra tirada de arriba abajo en la cara izquierda y luego continúa en la derecha. Luego vuelve a la cara anterior con una tirada en la columna izquierda. El texto sale así completo.

Escribe Lista esta tragedia en endecasílabos de rima asonante. Alterna mayúscula y minúscula a principio de verso, lo que creo indica la rapidez con que ha sido escrito el texto. También alterna "Señor" y "señor". Es un borrador rápido pero con fragmentos de gran belleza.

Se trata de un un borrador con números en lo alto de cada carilla o cuarto de hoja que son el cómputo de versos. Las hojas van sin numerar.

Se conserva el acto primero completo -cinco escenas de 488 versos, el cómputo en letra de Cavanilles-, y la escena primera del acto segundo que sigue en la hoja número cuatro.

Lista trabaja en los borradores de un modo peculiar. Tacha cuando una medida no es correcta o cuando la expresión no le satisface. Tiene una enorme facilidad el autor para versificar y lo hace deprisa, a juzgar por la letra más inclinada que la habitual. Puede cotejarse con la serena y clara del censo de personajes y con la de sus cartas-. Se trata de una letra más confusa y difícil de desentrañar.

Lista mide fácil y rápidamente los endecasílabos, por ejemplo en la hoja segunda.

Versifica rápido, como decimos, no existen muchas tachaduras y cuando las hay escribe la alternativa de seguido, sin pararse. Gusta por esta misma facilidad, de las tiradas de versos largos, trabaja en columnas largas -véase la hoja quinta-.

Lista tacha para medir, con un oído muy musical para el verso.

La hoja quinta tiene una letra más gruesa. Es un lamento elegíaco, que a la vez se puede considerar como arenga a las tropas por parte de Rocafort ante el cadáver de Rugero. Es el desenlace. La letra no es de Cavanilles sino del propio Lista, según he podido comprobar. Cavanilles no llegó a continuar la tragedia.

Esta obra es de 1825, con el 5 semejante al 9 típico de la escritura caligráfica de la época.

Hay rasgos románticos en la obra, como el amor de Rugero por Irene, que choca con el deber. El amor y la sociedad contrapuestos, típico del pensamiento romántico, con la exaltación del héroe individual y de la intimidad pasional de los enamorados.

Recojamos algunos versos que reflejan el sentimiento de amor romántico de la obra:

En el acto primero escena primera:

IRENE: "Su generosidad, su noble orgullo,
Exento y libre de marcial rudeza,
La emoción misma del sensible trance,
Abrió mi corazón a la centella
De una psión, que entonces comenzaba,
Y que en mi pecho para siempre reina.
(...)

Mas si habla el corazón, Teodora mía
¡Qué vale que los labios enmudezcan!
Amar y ver mi amor correspondido
Aunque amor imposible, fue la tierna
Ocupación de mis tranquilos días:
¡Juzga mi dolor!"

De todos modos debemos aceptar que, pese al sentimiento que recoge Lista, permeabilizado ante el romanticismo europeo en su concepción del amor, que espiritualiza más de acuerdo con su concepción caballeresca de la realidad, nuestro poeta posee siempre un tono academicista e intelectual, una cierta rigidez en la expresión. Pero el sentido del amor total romántico es evidente en esta obra. Veamos así la escena primera del segundo acto:

RUGERO: "(...) Yo adoro a Irene.
Su amor es mi existencia desde el día
Que libertad la dí: Si de laureles,
Adquiridos a costa de mil riesgos
Coroné vencedor mi altiva frente,
Para ofrecerlos a sus pies fue sólo.
Y si Diademas di, si vio el oriente
Bañarse en sangre turca derramada
Por mi invencible acero tantas veces
Fue para ennoblecerme y merecerla.
¿Qué es la gloria? ¿qué valen los laureles
Qué vale el universo, qué la patria,
Qué la existencia misma sin Irene?"

Creo evidente que no cabe expresión más intensa de amor, expresada tanto por Irene hacia Rugero, como de éste hacia aquélla, en comunicación recíproca imposible.

Para el academicismo intelectualista de nuestro autor éstos son versos sumamente

encendidos, posiblemente los más apasionados que escribió, pese a que el sentimiento amoroso -que responde a condiciones biográficas de su pasado sevillano sobre todo- está siempre presente en su poesía.

Pero en Roger de Flor también hay rasgos medievalizantes. El ambiente medieval característico de la tragedia histórica desde finales del XVIII.

Puede ampliarse si se quiere el estudio de esta obra de Lista por las siguientes fuentes que cito en nota a continuación.[166] No voy a explayarme aquí con ellas porque no tienen operatividad directa sobre el discurso crítico que seguimos sobre la obra de Lista que nos interesa.[167]

En su obra De los trovadores en España, Manuel Milá y Fontanals se refiere en varias ocasiones al texto de Muntaner.[168] Pero ninguna alusión en lo relativo a nuestro objeto, la historia de Roger de Flor.

Hemos indicado antes que se creía que Lista no era autor de tragedias, aunque Lasso de la Vega en su estudio sobre la escuela sevillana constata:

> "Sábese que el docto maestro (Lista) escribía una tragedia con el título de Galileo, cuando residía en Pamplona el año 1817; pero no se tiene noticia de la existencia de tal obra, aunque sí de que no sólo esta vez se consagrase al cultivo de la dramática (...)"[169]

Sin embargo Lista afirmó, en el texto que ya citamos, que nunca se había dedicado a la dramática. Pero por otro lado su artículo sobre "De la moderna escuela sevillana de literatura",[170] puede haber una referencia encubierta a su Roger de Flor.

En cuanto a los posibles rasgos románticos en esta obra, ya he indicado que considero al neoclasicismo y romanticismo como producto de una misma evolución que surge en el siglo de las luces con la Revolución Francesa, la Independencia Americana y la obra de autores como Voltaire, Montesquieu y Rousseau. En este sentido tal vez neoclasicismo y romanticismo seas dos formas distintas -evidentemente distintas- de un mismo movimiento. Rousseau puede ser el germen del romanticismo igual que Voltaire el del racionalismo neoclásico. Pero quizás formen parte de una misma evolución ideológica bajo dos formas diferentes, si bien comparten

elementos. Por ello es tan difícil definir el prerromanticismo.

En todo caso no cabe duda de que el neoclasicismo es más moralista y el romanticismo libera más ampliamente los sentimientos.

De este modo el Roger de Lista viene a simbolizar el puente de unión que representa este autor, neoclásico tardío con elementos -al final de su vida- proclives al romanticismo tradicional, según vimos en mi libro. Hay elementos románticos en este drama: el amor de Irene por Roger en sus respectivos parlamentos, las tiradas largas de versos sin soltar la pluma por parte del escritor que escribe febrilmente de un tirón. Frente a otras obras de Lista no aparece aquí claramente el sentido moralista que entorpece -o caracteriza- el resto de su producción.

Hay factores neoclásicos también en esta obra, así cuando Irene le pide a Andrónico que "examine" antes de creer en cualquier cosa. También la arenga de Rocafort: el fin de Roger debe ser escarmiento de reyes. Pero al mismo tiempo existen factores románticos: el héroe Rugero, su nobleza humana, el amor de Irene, la intriga de Filipo.

Existe también un sentido del honor caballeresco, que atnto había admirado Lista en el teatro español del siglo de oro.

Amor y política se interfieren en esta tragedia: Filipo actúa con perfidia y celos contra Rugero; Andrónico no se decide a matar y pelear contra Rugero por amor a su hija Irene.

El Roger de Flor que estamos estudiando puede considerarse un puente de unión muy representativo entre neoclasicismo y romanticismo tradicional. Se ven claros en él los puntos de coincidencia entre ambos movimientos literarios, pero en evolución, no en antagonía. Lista ilustra muy bien la teoría que mantenemos, siguiendo a Azorín.

Notemos que Lista no plasma en la práctica exactamente el plan de la obra que traza en la hoja primera, cara y vuelta. Hasta cambia el nombre de Teodora -que en el plan es Irene- y el de Irene -que en el plan es María-. Es decir: primero planifica con letra tranquila. Pero luego escribe inspirado arrebatadamente por el tema. En el borrador la letra se hace rápida, enfebrecida, más inclinada y diminuta. En estos dos tipos de letra, y en el conflicto entre el plan de la hoja primera y la realización en las cuatro siguientes, puede patentizarse la lucha interna de Lista: entre la razón neoclásica -en el plan-y la inspiración poética casi romántica -en la obra-.

El plan tampoco es seguido exactamente n su argumento. Puede cotejarse la diferencia.

Rugero es para Irene "Noble imagen de Dios sobre la tierra", en la escena primera acto

primero. El amor de Irene identifica al héroe con lo sagrado. Divinización del héroe y más aún como ser amado.

El amor mueve a Rugero a visitar sin armas la corte; a Irene a casarse, defendiendo a Rugero ante su padre; a Filipo para tramar la perfidia que impida el matrimonio de los dos enamorados, si bien por su deseo de servir a su patria pues la estima amenazada por los catalanes; a Andrónico, que después de hablar con Irene no se atreve a la guerra que busca Filipo.

Hay en la obra algunos arcaísmos para acercarse a la época reflejada: "exército" con "x", etc.

Es un texto de gran belleza. Así el lamento final, la confesión de Irene a Teodra de su amor por Rugero etc. El autor posee sentido teatral y dramático, y capacidad para escribir en elevado estilo, como corresponde a una tragedia de nobles sentimientos. La elevación de estilo es una de las mayores cualidades de Lista poeta.

El borrador nos muestra cómo trabajaba Lista los originales: escribe de una tirada versos de arriba abajo, con algunas tachaduras que le indica su oído musical. Ya he indicado que escribe primero en la parte derecha, luego en la izquierda y derecha, y retorna a la cara de la parte izquierda. Escribe como he dicho de un tirón, inspirado, con correcciones mínimas de estilo. Su pasión poética modifica sustancialmente el plan de la obra diseñado en la primera hoja, las escenas no corresponden a este plan.

Añadiré que resulta difícil a veces descifrar parte del texto por la letra inclinada, diminuta, nerviosa.

En el primer acto se refieren los personajes a Rugero sin que aparezca, se retrasa su aparición para crear expectativa dramática, hasta la primera escena del acto segundo.

Hay también pluriperspectivismo: "este es Rugero", dice Andrónico después de hablar de su ambición y crueldad. Irene opone apasionadamente su visión de enamorada.

Rugero ignora el amor de Irene. Desencuentro romántico entonces entre los dos protagonistas, pese al amor mutuo que se profesan, pero que desconocen es correspondido por entrambos.

No creo que la que he denominado hoja cuatro sea el final, aunque parece indicarlo la letra de Cavanilles en ella, relatando cómo Lista le entregó el texto. Por el contrario, según la

ordenación que propongo, creo que la hoja cinco, con el lamento de Rocafort, es el desenlace último.

Resulta muy bello, en la hoja tres, cuando Rugero relata que conquistó tierras para merecer el amor de Irene, en ello veo una prolongación de un tema que ya aparecía en la tragedia anterior: el héroe se hace merecedor del amor de la dama con sus logros personales. Los amantes de Teruel abundarán en esta idea.

El final viene marcado por el destino romántico de la muerte del protagonista, que predice Irene ya con presagio dramático -romántico-. Esta había soñado, en su diálogo con Irene, con la posible armonización del eje conflictivo de la obra entre amor/deber, el supremo cielo de la imposibilidad romántica.

Notemos por otro lado que el hecho de que un héroe de ascendencia no noble, pueda unir su sangre con una dama descendiente de emperadores, constituye una hazaña plenamente romántica, que viene a premiar el esfuerzo personal conseguido por el individuo, y es rasgo de cierto democratismo en espíritu como el de Lista, que consiguió todo en su vida por el propio trabajo y sufrimiento. Debía atraerle esta historia, indudablemente. El valor, parece decirnos, es superior a la nobleza de sangre. Recordemos la Raquel.

Hay otros rasgos románticos en la obra, como el vocablo "anhela". La idea de la eternidad de las acciones de los reyes, y de la posteridad romántica de Irene, al final de la escena segunda del primer acto.

Destaquemos el pluriperspectivismo de la obra: Irene ve a Rugero como héroe. Andrónico como ambicioso invasor enemigo, en la escena segunda del acto primero, influído por Filipo, quien sólo pretende impedir el matrimonio político de Rugero e Irene, para conseguir a ésta. Rugero, héroe romántico, se entrega por amor a Irene en el acto segundo escena primera.

Lista hereda el tema del honor, que cita Filipo, del siglo de oro, que ya había estudiado profundamente en sus artículos de El Censor.

Por cierto que Teodora define el romanticismo del amor de Irene y Rugero ("enamorado ciego" etc.). También concede Teodora importancia a la influencia de Irene sobre su padre Andrónico, que nos recuerda la influencia del amor en la política en la Raquel.

Filipo prefiere la guerra, despechado -también románticamente- por perder el amor de Irene. Firmó la paz -cuando con sus belígeros podía haber conquistado Constantinopla-también

por amor de Irene. De este modo se establece el triángulo amoroso y la trama que focaliza el conflicto.

Más adelante Filipo de presenta como pérfido y astuto. ¿Acabará asesinando a Rugero? La escena primera del acto segundo parece sugerirlo. Por su astucia, los catalanes y los griegos luchan en guerra civil. Teodora es su hermana, y no duda en acudir a ella para su intriga.

Astucia de Filipo -basada en hechos reales, como hemos podido estudiar antes-: impide que llegue la paga estipulada a los soladados que se rebelan. Andrónico no lo sabe y culpa a Rugero de los desmanes de la tropa enfurecida.

El lector va viendo desvelada la verdad histórica paulatinamente. Primero la versión de Andrónico, que no sabe la verdad. Luego Filipo nos desnuda lo ocurrido. A través de la perspectiva de cada personaje vamos comprendiendo el rico mosaico histórico en que se fundamenta la trama. Hay una eficaz elaboración arquitectónica, un sentido de la construcción literaria muy propio de Lista en esta obra, de un neoclasicismo maduro, perfecto, pero con un héroe romántico y un sentido romántico del amor.

Muntaner aporta en la obra otra perspectiva sobre Andrónico, al que tacha de débil. Pero le culpa erróneamente de la astucia que planeó su hijo. Sólo el espectador-lector que ha oído-leído todo, lo sabe.

Filipo y Rugero son así personajes románticos, que actúan y luchan en campos opuestos. Simbolizan respectivamente la astucia y la nobleza-valor. Su móvil, en ambos casos, es el amor. Filipo actuará finalmente como un asesino -por motivos de estado-y representa el polo negativo de la trama, si bien es un personaje nada simplista en su dibujo dramático, porque comprendemos sus sentimientos, sus motivos para actuar de determinada manera, expresados en la escena quinta del acto primero. Rugero representa los sentimientos limpios.

El amor romántico de Rugero es un "loco amor", según dice Muntaner. Se destaca la grandeza de ánimo del héroe.

Pero hay así mismo una moralina neoclásica en el parlamento elegíaco de Rocafort: que escarmienten los monarcas de la muerte de Rugero.

Destaquemos la elevación moral y espiritual de los personajes de Roger de Flor, que responden al magnánimo sentido idealista de que nuestro autor hizo gala toda su vida. Ello provoca la sensación de que nos encontramos ante una obra de inspiración romántica, si bien la

expresión contenida, la construcción sistemática de la acción, pueden hacernos pensar todavía en una tragedia neoclásica, así como el hecho de que se sigan las reglas en ella.

Lo que nunca sabremos, o al menos no podemos saberlo por el momento, es hasta qué punto influyó el Roger de Quintana, perdido en los papeles que dejó en Sevilla cuando la ocupación francesa, y que Lista pudo posiblemente conocer, aunque ello nos haga movernos en el peligroso terreno de las hipótesis.

La virtud es la auténtica nobleza, nos dice la obra, idea ya expuesta en la Raquel como se vio.

Quiero insistir en el pluriperspectivismo de la obra: Irene enamorada de Roger -que confía en que este héroe, hecho a sí mismo, introduzca savia nueva en un imperio en decadencia-, luego Andrónico que lo ve como invasor, más tarde Filipo que posee características de traidor astuto, y finalmente el punto de vista de Roger que acude en son de paz para eliminar la perfidia que acabará con él. El lamento de Rocafort conlleva una nueva mitificación del héroe, prolongando la que sentía Irene en su amor. Irene y Rocafort idealizan -respectivamente desde el amor y la amistad, que son los dos sentimientos preferidos de Lista en su poesía- a Roger como héroe.

La obra cambia de acción al cambiar el punto de vista que se expresa.

En esta obra, a la manera romántica, los motivos políticos van en función de los amorosos: la intriga de Filipo se debe a su amor a Irene. El tema de la honra se asocia a la virtud democrática, de cualquier hombre. Hay un punto de vista de una modernidad acorde con la época que acababa de transcurrir en España, con la exaltación revolucionaria del trienio.

* * *

Repasemos brevemente el decurso de la historia dramática de Roger de Flor,[171] según el texto de Lista que hemos transcrito.

El plan de la obra sólo diseña el acto primero con cinco escenas y, como ya he dicho, de modo muy distinto al que desarrollará en la práctica.

Creo tienen más fuerza la obra tal y como la escribe Lista que como la planea en teoría, lo que nos habla del espíritu enfebrecido con que la redacta, inspirado a la manera romántica.

Teodora, al comienzo del texto advierte a Irene que Roger es sólo un aventurero -primera perspectiva-. Relata los sucesos históricos que dan lugar a la trama. Pero Irene reclama "el valor, la virtud y el heroísmo" de su amado, que posee dotes muy superiores a las de un imperio en decadencia. Y confiesa su amor: "Sí, mi Teodora; amor mi pecho llena./ El mi desgracia fue y es mi ventura". Y añade que aunque previamente al ser concertada su boda con él por interés del imperio, "Decidió mi destino: sus miradas / Me anunciaron amor dulces y tiernas". Ensalza su valor: "La emoción misma del sensible trance,/ Abrió mi corazón a la centella / De una pasión, que entonces comenzaba,/ Y que en mi pecho para siempre reyna." Se refiere a "el que me diera / La libertad, robando la de mi alma."

Notemos el sentido romántico de estos versos, con su idea del amor imposible:

> "Mas si habla el corazón, Teodora mía
> ¡Qué vale que los labios enmudezcan!
> Amar y ver mi amor correspondido
> Aunque amor imposible (...)"

Roger demuestra su amor a Irene, según ésta relata, pero ella no le responde, siendo así que le ama. Tenemos de este modo establecida la trama y el conflicto amoroso: la imposibilidad de un sentimiento correspondido sin desenlace fatal, el desencuentro del tema del amor entre los románticos.

Irene sigue ensalzando las cualidades y el valor del héroe, demostrando -con verso pleno de afectividad, pero al mismo tiempo de construcción arquitectónica perfecta, como corresponde a la sensibilidad de Lista- su admiración incondicional hacia su figura: "No es príncipe, no es rey: que su grandeza / A títulos tanvanos no se abate". El sentimiento democrático del Lista íntimo, del hombre que lo consiguió todo con su propio esfuerzo.

"Y es pacificador del Universo,
Noble imagen de Dios sobre la tierra.
Y más que todo, es el que adora Irene."

Pero Roger ignora todavía el amor de Irene, que no se atrevió a confesárselo: "Maldice la grandeza / Que a encubrir los afectos nos obliga".

Andrónico que no concoe lo ocurrido libera de su compromiso matrimonial a su hija, pero ella en este punto dice "¡Ay de mí triste!". Andrónico le indica que Roger es ahora su ambicioso enemigo, que quiere quitarle el trono. Seguramente con este apunte Lista concede un punto a los cronistas griegos a que aludimos.

Andrónico le relata a Irene las algaradas que la soldadesca de Roger ha provocado. Cree que ello se debe a la traición de Roger, haciendo que le falten provisiones a su tropa. Pero Irene no cree lo que su padre le cuenta, y fía en la nobleza del héroe. Y le aconseja "Con tanta ligereza no procedas./ Averigua, examina: y sobre todo / A insinuaciones pérfidas no creas". Es el sentimiento aún racionalista e ilustrado de la indagación y el examen lo que aquí se expresa.

Andrónico se debate entonces en la duda ante las palabras de su hija, que le aconseja pacte con Roger. Y señala que los griegos están muelles y afeminados, sin valor para la guerra. "Vil grandeza / Cetro infausto, corona envilecida".

En ese punto Filipo llega ante Andronico ofreciéndole ir a la guerra y acusando a Roger de venir con acompañamiento belicista. Pero Andrónico decide hospedar al héroe que viene en son de paz, según deduce.

En la siguiente escena Filipo habla con Teodora, quien se refiere a Roger como "de su belleza (de Irene) / Enamorado ciego". Las palabras de Filipo poseen gallardía y fuerza, que nace de sus celos y de su poderoso deseo de poseer a Irene. Filipo es valiente, desea pelear con Rugero pese a su fama de caudillo triunfador. Le mueve también el bien de la patria porque estima que una vez que Roger ha vencido al turco, el catalán representa otra amenaza para el imperio -quizás esta idea pueda deducirse en cierto modo de los textos de Muntaner y Moncada, por la insaciable sed de riquezas de los mercenarios, que se adivina en las páginas de estos cronistas-.

Filipo demuestra su rencor, y el de todos los griegos. Tenemos el pluriperspectivismo a

que tanto he aludido: "Sangre y venganza / El oprimido ardor grita en silencio". A Filipo también le mueven sentimientos nobles, aunque la astucia le mueva a la intriga para conseguir sus propósitos. En esta obra no hay malvados y bondadosos, cada personaje aporta su punto de vista de la Historia que protagonizan.

Dice Filipo: "¡Perder a Irene! ¡Oh infeliz la patria! / Dos males son; que a entrambos yo prefiero / Una muerte gloriosa."

En la escena primera del segundo acto Muntaner advierte a Roger que puede morir si va a ver al emperador. Es una escena de presagio romántico enteramente.

Roger es también un personaje entreverado de sentimientos románticos: "Si mi agitado corazón leyeres,/ Si vieras, Muntaner, cuál lo atormentan / El amor y la gloria (...)" Y añade: "Yo adoro a Irene./ Su amor es mi existencia desde el día / Que libertad la dí."

Pocas afirmaciones tan netas de un sentimiento romántico, como puede comprobarse. Pero Lista nunca se derrama, no hay en él la afectividad expansiva de Cienfuegos, ni el sentimiento arrebatado y cívico de Quintana. Notemos también estas palabras: "¿Qué es la gloria? ¿qué valen los laureles / Qué vale el universo, qué la patria / Qué la existencia misma sin Irene?" ¿No hay romanticismo en España acaso en 1825? ¿Puede pensarse que simplemente porque un drama siga las reglas, con estas afirmaciones de amor pasional y total, no es fruto del romanticismo?

Desde nuestro punto de vista las cuestiones meramente formales surgen a partir de un contenido. Un escritor escribe no para plasmar una determinada forma -no es un pintor- sino para comunicar una idea, un pensamiento, una cosmovisión íntima y peculiar. La forma es solamente un vehículo, lo importante sigue siendo, según mi opinión, el contenido. esta idea rige para nuestros estudios que se basan por ello en una metodología de crítica temática contenidista, pero entendida más a la manera del genial crítico que fue Salinas, que de la crítica francesa. Remito para ello al preámbulo introductorio de mi libro sobre Lista.

Roger acude "temblando a suplicarle" al padre de Irene, cuando en realidad "tiene / En su mano el destino de su trono". Y Muntaner, en presagio romántico, sentencia: "Será pues el amor vuestra ruina:/ Y nuestros almugávares valientes,/ Terror del mundo, al musulmán espanto,/ Caerán al grito de una mujer débil." Muntaner le pide a Roger que vuelva en sí, porque sigue "un loco amor".

Es en definitiva otra escena llena de tensión dramática, de gran valor literario, pues en ella se plasma el conflicto de un héroe que sigue los dictados de su corazón, enamorado de amor total, frente a lo que le dicta la razón y la conveniencia política. Estamos, una vez más lo digo, ante un drama romántico en espíritu, y de espíritu muy poderoso, aunque se trate de un borrador que Lista hubiera perfeccionado.

La hoja quinta contiene el planto de Rocafort ante la traición que se ha cometido con Roger. No sé qué ha podido ser de las otras tres hojas que anuncia el fichero de la Real Academia de la Historia y que lamentablemente han desaparecido.

Cuando traen el cadáver de Roger ante Rocafort, éste hace un canto al amigo. El tema de la amistad siempre fue muy querido a Lista, junto al del amor. Son los dos sentimientos más importantes en su poesía, que quizás tendré ocasión de analizar en otro momento.

3.3. Acerca de la posible relación entre el "Roger" de Lista y la "Venganza catalana" de García Gutiérrez. Diferencias y concomitancias.

Utilizaré la edición de J. R. Lomba de Venganza catalana de García Gutiérrez, para cotejarla brevemente con el texto de Lista, teniendo en cuenta que la obra de este último autor es de 1864.[172]

En el prólogo Lomba indica que Venganza catalana representa el mayor éxito con el público de García Gutiérrez. Fue compuesta y estrenada en febrero de 1864. Predomina en ella el cuadro histórico sobre el conflicto pasional. Notemos que ello ocurre al contrario que en la obra de Lista.

Dice Lomba que ya en Sevilla en 1855 desapareció otro drama suyo sobre el tema.[173] Esta otra versión se estrenó en el teatro del Príncipe el 4 de febrero de 1864 y fue un acontecimiento. Fue un gran éxito de crítica y público, con 56 representaciones de gran concurrencia en dos meses.[174]

"Es una comedia histórica, transformada en melodramática por la adición de episodios de amor".[175] No posee exactitud histórica absoluta, y versa sobre la expedición de los catalanes a Grecia en 1304, nos dice Lomba.

Me parece que la trama de García Gutiérrez es fiel a Moncada, aunque introduciendo elementos literarios. Es además más fiel que Lista a los nombres de los protagonistas.

Se trata de un drama en cuatro actos, los tres primeros transcurren en Andrinópolis, en el año 1304, y el cuarto en la ciudad de Apros.

Creo que García Gutiérrez saca partido al relato de Moncada. Comienza Gircón, padre de Irene, jefe de los alanos, reencontrando a su hijo. Lista es más libre y no se inspira directamente en Muntan9er y Moncada, ecepto en algunas escenas en las que se relata lo sucedido históricamente por parte de los personajes.

La versión de Gutiérrez es completamente distinta de la de Lista, que parece desconocer. Simplemente ambos se basaron, por senderos diferentes, en esta figura medieval, y descubrieron sus posibilidades para la escena romántica. Lista magnifica a Roger y altera la historia y los nombres -los enamorados Roger e Irene, hija de Andrónico-. García Gutiérrez respeta los nombres de María y Miguel.

Lista fundamenta su obra en el tema del amor, mientras que García Gutiérrez en el de la venganza -por honor-, que ya aparece desde el principio: Alejo, hijo de Gircón, quiere vengar el honor de su hermana. Alejo busca -tema áureo, y también romántico- al burlador de su hermana.

Alejo, enamorado desde niño de María. En Lista hay también otra historia de amor, pero es la del héroe Roger, al que se diviniza y mitifica.

García Gutiérrez señala la altivez de Roger por el contrario, y también de Berenguer, ante Miguel. La acción tiene lugar ya en la entrevista con Miguel Paleólogo, mientras que Lista se detiene más en los antecedentes.

García Gutiérrez se centra también en el amor de Roger y María, con la aparición de un tercero que se interpone, Alejo -en Lista es Filipo, y María cambia su nombre por el más griego de Irene-.

María advierte a Roger contra la traición desde el principio. Con ello se acerca más al relato de Moncada que estudiamos. En Lista son los capitanes de Roger los que establecen el presagio de lo que va a ocurrir.

García Gutiérrez considera el motín de los soldados consecuencia de los "escudos cercenados"[176] de Andrónico. Con ello se acerca más al texto de Moncada. Lista por el contrario no utiliza este hecho concreto, pero en su obra Filipo entretiene la paga de Andrónico.

Miguel promete pagar pero Berenguer no se fía. Berenguer -sigue García Gutiérrez a Moncada- destaca entre los capitanes catalanes. Defiende Berenguer al soldado mercenario que combate fuera de casa y precisa dinero,[177] no hambre.[178] García Gutiérrez justifica a los catalanes, aunque presenta también la segunda perspectiva de Alejo.

Hay un bello diálogo en el acto segundo escena VIII,[179] en donde Alejo confiesa su amor a María, quien le dice está casada y ama a Roger. En Lista la escena amorosa entre Roger e Irene falta, quizás por ser obra interrumpida, pero ambos confiesan su amor a terceros.

Interesante me parece que en García Gutiérrez, Alejo promete fraternidad a María, y

defender a su marido Roger.[180] Se deshace de este modo el "menage à trois" como sistema dramático.

En García Gutiérrez María se declara española ante Irene: "Aquí la noble altivez / de mi nueva patria siento".[181]

Pero Gircón indica a Alejo de quién debe vengarse, quién deshonró a su hermana.[182] Todo gira en esta obra por tanto alrededor de la venganza, como indica el título; la venganza que van tramando Gircón, Irene, Alejo y Miguel.[183] Hay más sentimentalismo en la obra de García Gutiérrez, pero un estilo más noble y elevado en la obra de Lista, siendo incomparables.

Roger, enfrentado a Gircón, defiende la valentía de los españoles.[184]

Roger -el tema de otra venganza enlazado- cuenta la historia de Margarita, la hermana de Alejo, ante éste.[185] Margarita se suicida después de casarse, debido a la incomprensión de su padre, y no deshonrada como creía Alejo. Roger relata cómo perdió así a su primera esposa. Alejo y Roger -olvidada la venganza, leitmotiv constante de la obra, por parte de aquél- se abrazan.[186] Gircón se desespera al ver esta reconciliación que impide sus planes.[187]

Puede observarse la banalidad del argumento de esta obra, de carácter próximo a los excesos folletinescos y melodramáticos, frente a la elevada altura intelectual del borrador de Lista (siendo éste, insisto, sólo un borrador provisional e incompleto).

Declara María su amor por Roger a Catalina, en escena que me recuerda no obstante la de Irene con la hermana de Filipo, en Lista, si bien ello no indica la influencia de la obra de éste sobre la de Gutiérrez, por ser recurso muy manido en el teatro: "La esperanza ardiente / que con desusado empeño / sobresalta mi sueño / y acariciaba mi mente;/ ese infinito placer,/ esa inefable alegría / que el Hacedor nos envía / al duplicar nuestro ser,/ (...)"[188] Amor sería por tanto, y la metáfora es bellamente poética, "duplicar nuestro ser".

María cree a Miguel amigo de Roger, aunque antes sospechaba de él.[189] Miguel quiere que los indómitos alanos vuelvan a sus montañas, teme la soberbia de Gircón.[190]

Alejo desconfía de Miguel. Irene denuncia la traición preparada contra Roger por parte de Miguel.[191] Irene también ama a Roger[192] y le previene de que le van a matar en el banquete.[193] La culpa es de "El odio y la envidia:/ ¡ved que terrible alianza!".[194] Y añade: "vuestro pecado es la prisa / que os habéis dado en vencer."[195]

Alejo aparece recomendando a Roger la huída,[196] pero María, engañada por Miguel, cree

en éste y aleja los temores de Roger ingenuamente.[197]

De este modo García Gutiérrez altera la historia. Moncada deja claro que María y los capitanes previnieron a Roger sin convencerle.

Llegan noticias de la muerte de Roger. Se conoce su muerte por terceros.[198]

El acto cuarto y último relata la venganza catalana. María clama venganza.[199]

Gircón y Berenguer se retan en duelo.

María insulta y recrimina a Miguel renegando de su origen: "MIGUEL. Mas tú, en fin, ¿dónde has nacido? / MARIA. En los brazos de Roger./ La patria de la mujer / es el amor del marido."[200]

Los españoles vencen a los alanos, en el acto cuarto escena XIII. Miguel huye. Berenguer afirma haber vengado a Roger.[201]

Al final de la obra las notas indican algunas frases textuales que se han seguido en ella de las crónicas de Muntaner y Moncada.

Pero hay un abismo de diferencia entre esta obra torpe y facilona, y la elevada dignidad intelectual de Alberto Lista en su Roger de Flor, que hay que valorar por sus cualidades artísticas y su sentido del amor como motor del conflicto trágico, pese a tratarse de un esbozo o apunte, de un borrador inacabado.

El Roger de Flor de Lista mantiene las formas neoclásicas ya anacrónicas en 1825, fecha en que un grupo de intelectuales importante conocía perfectamente lo que en el resto de Europa significaba el romanticismo, después de haber vivido la primera revolución romántica de España, la Guerra de la Independencia, y la segunda, el trienio liberal.

Por todo ello creo puede considerarse, en la línea que he mantenido desde el estudio de los precedentes del drama histórico desde finales del XVIII a 1825, como obra de formas y corsé neoclásicos, que escondenm un espíritu y un alma de sentido ya netamente romántico. La expresión contenida e intelectualista peculiar del vate sevillano pueden sin embargo aconsejar a su adscripción al neoclasicismo. Pero el sentido del amor como poderoso móvil en que se fundamenta la trama histórica, que se trata ya con la libertad propia del XIX, puede hacernos ver que nos encontramos ante algo bien diferente de las obras neoclásicas habituales.

Incluso en estas obras neoclásicas, en lo referente a la tragedia histórica que hemos estudiado en la primera parte de este libro -ahora adquiere coherencia y explicación el largo

excurso inicial con que lo hemos abierto-, parece evidente la existencia de una pulsión anímica que introduce elementos bien distintos del ámbito racionalista a que nos tiene acostumbrado el teatro neoclásico.

En fin, confío en que el lector haya comprendido la lucha entre la luz y las tinieblas, el despuntar de una aurora, la transición desde la oscura región de la razón hasta la luminosa esfera del sentimiento y el pasionalismo libre. El alba del romanticismo español a que hemos asistido en estas páginas.

1. Cfr. Robert Marrast, José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du Romantisme, París, Klincksieck, 1974, p. 105.

2. Cfr. H. G. Schenk, El espíritu de los románticos europeos. Ensayo sobre historia de la cultura, México, FCE, 1983 (1ª ed. inglés, 1966), pp. 197-210.

3. Johnso, Cuatro tragedias neoclásicas op. cit. p. 41.

4. Op. cit. p. 42.

5. Buenos Aires, 1952, p. 94, apud Johnson op. cit. p. 52.

6. Este tema obsesionaba a Rivas desde muy temprano, como veremos.

7. La publicamos en el Boletín de la Real Academia de la Historia, op. cit.

8. Resumen analítico de la Historia Universal del Conde de Segur por Alberto Lista, Madrid, Imprenta de la Real Compañía, 1838.

9. Op. cit. p. 24.

10. E. Allison Peers, Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954, vol. I, pp. 290-92.

11. Cfr. esta idea, a propósito del impulso de Aranda a estas obras en la introducción de Francisco Aguilar Piñal a su edición de José Cadalso, Solaya o los circasianos, Madrid, Castalia, 1982 (clásicos Castalia, 118), p.p. 30-32, con una relación de obras traducidas en Madrid debidas a la intención de Aranda.

12. Francisco M. Tubino, Historia del Renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia, Madrid, M. Tello, 1880.

13. Cfr. Navas, op. cit. p. 319.

14. Martín de Riquer/A. Comas, Historia de la literatura catalana, Barcelona, Ariel, 1980, 2ª ed. (1ª, 1964), volumen I, pp. 449-80.

15. Op. cit. p. 457.

16. Op. cit. p. 459.

17. Op. cit. p. 460.

18. Op. cit. p. 467.

19. Op. cit. p. 469.

20. Op. cit. p. 470.

21. Op. cit. p. 471.

22. Op. cit. p. 473.

23. Op. cit. p. 478.

24. Cfr. Manuel de Montoliú, Estudis de literatura catalana, Barcelona, 1912. En B.N. signatura 1/104.527

25. Historia General de España, compuesta, aumentada y añadida por el P. Juan de Mariana de la Compañía de Jesús. Nueva edición. Que contiene además el sumario y las tablas, escritos por el autor, la continación del P. Miñana traducida, y la narración de sucesos principales dsede el año 1600, en que acaba dicha continuación, hasta el 1808, Madrid, Hijos de Catalina Piñuela, 1828, 9 volúmenes.

26. Véas el artículo de Lista cometando este libro en la Gaceta de Bayona nº 73. Lo estudiamos en nuestro libro Idoelogía y literatura...

27. Op. cit. vol. 3, pp. 530-37. Si se quiere manejar una edición más asequible cfr. Obras del Padre Juan de Mariana, Madrid, Atlas, 1950, vol. I (BAE, XXX), libro XV, cap. XIV, "Que los catalanes acometieron el imperio de Grecia", pp. 448-50. No obstante nosotros citamos por la edición de 1828 que usó Lista.

28. Op. cit. p. 531.

29. Op. cit. p. 531.

30. Op. cit. p. 533.

31. Op. cit. p. 533.

32. Utilizo la edición Ramón Muntaner, Crónica, Madrid, Alianza, 1970 (LB, 232), trad. de J. F. Vidal José, introd. de Joan Fuster.

33. Cfr. la bibliografía meticulosa y compendiada al final de la introducción de la edición de Colección Popular Barcino, Barcelona, 1927-52.

34. Entre la bibliografía que sobre el tema cita Fuster: Ramón Sumoy, prólogo a La croada de França contra els catalans, Barce,ona, 1966; Pierre Vilar, La Catalogne dans l'Espagne moderne, vol. I, París, 1962; Charles-Emmanuel Dufourcq, L'Espagne catalane et le Maghrib aux XIIIe et XIVe siècles, París, 1966; Ferrna Soldevila, "Ramón Muntaner i els clerques" en Revista de Catalunya, XVII, 1938, pp. 33-38; Antonio Rubió i Lluch, Los catalanes en Grecia, Madrid, 1927 -libro importante-; Carles Riba, "En Ramon Muntaner, home d'imperis", en Els marges, Barcelona, 1927 (tb en volumen II de sus Obras completas, Barcelona, 1967, pp. 321-24). Hay una edición de la Crónica en catalán por Antonio Bofarrulll, Barcelona, Imprenta Jepús, 1860.

35. Nos interesan las páginas 399-442.

36. Op. cit. pp. 404-7, relato del sitio de Mesina.

37. Op. cit. pp. 407-8.

38. Op. cit. p. 413.

39. Op. cit. pp. 413-14.

40. Op. cit. p. 416.

41. Op. cit. p. 416.

42. Op. cit. pp. 416-17.

43. Op. cit. p. 417.

44. Op. cit. p. 418.

45. Op. cit. pp. 418-22.

46. Op. cit. p. 420.

47. Op. cit. p. 424.

48. Op. cit. pp. 424-27.

49. Op. cit. p. 428.

50. Op.cit. p. 430.

51. Op. cit. p. 432.

52. Op. cit. pp. 433-34.

53. Op. cit. p. 435.

54. Op. cit. p. 435.

55. Op. cit. p. 436.

56. Op. cit. p. 438.

57. Op. cit. p. 438.

58. Op. cit. p. 441.

59. Op. cit. pp. 442-43.

60. Op. cit. pp. 444ss.

61. Op. cit. p. 449.

62. Op. cit. pp. 456ss.

63. Op. cit. p. 465.

64. Francisco de Moncada, Expedición de los catalanes y aragoneses contra turco y griegos, ed. de Samuel Gil y Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 4ªed. (1ª 1924) (Clásicos Castellanos, 54).

65. Foulché-Delbosc, Revue Hispanique, 1919, XLV, p. 353. Apud Samuel Gil y Gaya introducción estos datos, p. VIII, n. 3. La interpretación de la proximidad entre la visión de Ochoa y la de Lista es nuestra.

66. Cfr. para la biografía de Moncada ed. de Gili Gaya pp. IX-XXVI con abundante bibliografía.

67. Op. cit. p. XXX.

68. Cfr. Rubió y Lluch "Estudios sobre los historiadores griegos acerca de las expediciones catalanas a Oriente",

Revista de Ciencias Históricas, Barcelona, III, 1881, pp. 57-70. Y "La expedición y dominación de los catalanes en Oriente juzgadas por los griegos", en Memoria de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, IV, 1887, pp. 5-123. Apud Gili Gaya, p. XXX.

69. Op. cit. pp. XXX-XXXI.

70. Catalunya a Grecia. Estudis historics i literaris, Barcelona, 1906; "La lengua y la cultura catalanas en Grecia en el siglo XIV" en Homenaje a Menéndez Pelayo, tomo II; "Atenas en temps dels catalans" en Annuari del l'Institut d'Estudis Catalans, 1907, vol. I; "Els governs de Matheu de Moncada i Roger de Lluria en la Grecia catalana", ídem, 1912, IV; "La població dels ducats catalans de Grecia", Boletín de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1907-8, IV; "Significació de l'elogi de l'Acropólis d'Atenas pel rei Pere el Cerimoniós", en Homenaje a Menéndez Pidal, tomo III, 1925. Apud Gili Baya op. cit. p. XXXI, n. 2.

71. Op. cit. p. 3.

72. Moncada remite a Pachimerio, y Gili Gaya aclara en nota 27, pp. 14-15, que Jorge Pachymeres (1242-1310), en Andronicus Palaeologus, sive historia ab Andronico seniore in imperio gestarum, Romae, 1669, otra ed. Georgii Pacymeris de Micaele et Andronico Palaelogis libri tredecim, Bonnae, Imp. E. Weberi, 1831, escribió según Rubió y Lluch la historia más completa y detallada de la expedición, en el libro V del reinado de Andrónico, desde el capítulo 12, todo el VI y VII, último de la historia, que termina en el capítulo 36, relatando las divisiones que estallaron entre los caudillos expedicionarios.

73. Op. cit. pp. 15-16.

74. Op. cit. p. 19.

75. Op. cit. p. 21.

76. Op. cit. p. 22.

77. Op. cit. p. 23, n.1.

78. Op. cit. p. 23.

79. Op. cit. pp. 31ss.

80. Op. cit. p. 32.

81. Gili Gaya, p. 32, nota 2, dice que hay una vacilación en el manuscrito de Moncada de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, publicado por Foulché-Delbosc, que la llama a veces nieta y no sobrina. En efecto, María era sobrina del Emperador.

82. Op. cit. pp. 34-41.

83. Op. cit. p. 42.

84. Op. cit. pp. 42-43, cap. XI.

85. Op. cit. p. 43.

86. Op. cit. p. 46.

87. Op. cit. p. 47.

88. Cap. XIII, cap. XIV pp. 53ss.

89. Op. cit. p. 59.

90. Op. cit. p. 59.

91. Op. cit. p. 67.

92. Op. cit. cap. XIX, pp. 70ss.

93. Op. cit. p. 72.

94. Op. cit. cap. XX, pp. 72ss.

95. Op. cit. p. 75.

96. Op. cit. pp. 78ss.

97. Op. cit. p. 79.

98. Op. cit. p. 80.

99. Op. cit. p. 81.

100. Op.cit. pp. 82-86.

101. Op. cit. p. 83.

102. Op. cit. p. 86.

103. Op. cit. p. 89.

104. Op. cit. p. 90.

105. Cfr. pp. 90-91 que reproduce los inteligentes argumentos dados por Roger a su tropa.

106. Op. cit. p. 93.

107. Enunciado del capítulo XXVI, p. 93.

108. Op. cit. p. 94.

109. Op. cit. p. 94.

110. Op. cit. pp. 94-96 para los dos párrafos.

111. Op. cit. pp. 97-101.

112. Op. cit. p. 98.

113. Op. cit. p. 99.

114. Op. cit. pp. 99-100.

115. Op. cit. pp. 101-245.

116. José Simón Díaz (ed.), Cartelera teatral madrileña I. Años 1830-39, Madrid, CSIC, 1962 (Cuadernos Bibliográficos, III); y Francisco Aguilar Piñal, Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836, Madrid, CSIC, 1968 (Cuadernos Bibliográficos, XXII).

117. Robert mrrast, José de Espronceda et son temps... op. cit. p. 89.

118. Real Academia de la Historia, 11-1-2, 7982 (22).

119. Marrast op. cit. p. 89 n. 158.

120. Cfr. a este respecto P. Sáinz Rodríguez, Gallardo y la crítica literaria de su tiempo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 171.

121. Cfr. Ermanno Caldera, Historia del teatro... coordinada por Díez Borque, op. cit. p. 690, n. 77.

122. El Censor, vol. IX, nº 53 de 4 de agosto de 1821, "Del objeto moral de la tragedia", pp. 356-87, que analizamos en nuestro libro sobre Lista.

123. Op. cit. p. 387.

124. Cfr. Robert Marrast, José de Espronceda y su tiempo, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 201-18.

125. Ricardo Navas Ruiz, El romanticismo español, op. cit. pp. 51-56.

126. Cfr. Navas op. cit. pp. 59-61.

127. Cfr. Navas pp. 61-63, con quien cotejo la obra de marras.

128. Marrast, ed. esp. op. cit. p. 204. Cita a este respecto el juicio de Escosura.

129. Marrast ed. esp. op. cit. p. 206.

130. Marrast, José de Espronceda y su tiempo, op. cit. p. 109.

131. Cfr. Marrast op. cit. ed. esp. p. 205.

132. Cfr. A. Labandeira Fernández, introducción a su edición de José de Espronceda, Teatro comppleto, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 16.

133. Op. cit. p. 17.

134. Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español, Madrid, Alianza Editoial, 1967, vol. I, p. 340. Apud Labandeira op. cit. p. 18.

135. Labandeira op. cit. p. 19, resumiendo a Ruiz Ramón op. cit. pp. 341-42.

136. Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Alianza, 1971, 2ª ed., pp. 341-42.

137. Op. cit. p. 20.

138. Op. cit. p. 21-22.

139. Op. cit. p. 25.

140. Op. cit. pp. 39-49.

141. Cfr. David T. Gies (ed.), El romanticismo, Madrid, Taurus, 1989 (Persiles, 197; El Escritor y la Crítica).

142. Op. cit. p. 13.

143. David T. Gies, "Imágenes y la imaginación románticas", en op. cit. pp. 140-51.

144. Jaime Vicens Vives, "El romanticismo en la historia", op. cit. p. 162.

145. Op. cit. p. 235.

146. Juan Luis Alborg, Historia de la literatura española, volumen cuarto, El romanticismo, Madrid, Gredos, 1980, pp. 11-72.

147. Sobre los orígenes del romanticismo español cfr. J. L. Varela, "La autointerpretación del romanticismo español", pp. 252-68 op. cit. Ya en Los orígenes del romanticismo en España, Madrid, 1982, pp. 123-36.

148. José Luis Abellán, Historia crítica del pensamiento español, vol. 4, Liberalismo y romanticismo (1808-1874), Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 90-94. Cfr. tb. José María Jover (en colaboración con Juan Reglá y Carlos Seco), España moderna y contemporánea, Barcelona, Teide, 1970, p. 200; y José Luis Aranguren, Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX, Madrid, Edicusa, 1966, pp. 50-51.

149. Jean Louis Picoche, "¿Existe el romanticismo?" en Gies (ed.) op. cit. p. 278.

150. Un excelente libro sobre los aspectos del pensamiento y la actitud romántica es el de H.G. Schenk, El espíritu de los románticos europeos, México, F.C.E., 1983, si bien el romanticismo español, como estamos insistiendo, posee unas características diferenciadoras que merecerían ser estudiadas aparte.

151. Op. cit. p. 298.

152. Hans Juretschke, "La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español", en Gies (ed.) op. cit. pp. 305-6 la cita.

153. Cfr. su citado Aspectos estructurales de "El moro expósito" del Duque de Rivas, Upsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1973 (Studia Romanica Upsaliensia).

154. Crespo, op. cit. pp. 32-37.

155. Obras cmpletas del Duque de Rivas, ed. de Jorge Campos, vol. I, Poesías, Madrid, Atlas, 1957 (BAE, 100), p. 22.

156. A Amira.

157. Cfr. op. cit. pp. 24-25 y 25-27.

158. Op. cit. pp. 30-31.

159. Op. cit. pp. 33-34.

160. Op. cit. p. 40.

161. Op. cit. p. 40.

162. Op. cit. pp. 45-46.

163. Op. cit. pp. 47-48.

164. Cfr. Gies (ed), F.C. Tarr, "El romanticismo en España" op. cit. pp. 371-87.

165. Biblioteca de la Real Academia de la Historia, signatura 11-1-2/7982, 22. Son ocho hojas de 36 centímetros.

166. Tubino, Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia, Madrid, M. Tello, 1880 -se trata de un recuento de asuntos medievales, pero debo advertir que no he encontrado propiamente referencias al tema de Roger de Flor, ni a nada relativo a Lista, aunque trata sobre literatura catalana del XIX.- Habría que ver también la bibliografía de Vives y R. Aramón en su Historia de llengua y literatura catalana, 1925. Manuel de Montoliú, Estudis de literatura catalana. Nicolau d'Olwert, Resum de literatura catalana. La Historia de Cataluña de Víctor Balaguer citada, que influye en el romanticismo.

Creo que es necesaria una ulterior investigación sobre las posibles fuentes manejadas por el autor.

Me escribe el especialista en tema bizantino Pedro Bárdenas de la Peña, del CSIC de Madrid, a quien agradezco su generosa amabilidad, que Lista no debió tener acceso a la literatura científica europea del momento sobre el mundo bizantino, que además era aún muy poca. Todos los intelectuales liberales europeos militaron, en mayor o menor medida, en las filas del "filohelenismo". A falta de un compromiso mayor con esta causa por parte de los españoles, sí que pudo haberse aprovechado esa corriente para evocar las "res gestae" hispanas por Levante y de ahí explotar literariamente la historia de Roger.

El profesor Bárdenas me dice que las únicas fuentes que se le ocurren para la obra de Lista -a las que ya nos habíamos referido nosotros con anterioridad- es la de Francisco Moncada, Expedición de los catalanes y aragoneses contra turcos y griegos, de la que existe una edición de S. Gili Gaya en Clásicos Castellanos. Lista pudo manejar la edición de Barcelona (1623) o la de Madrid por Antonio Sancha (1777), reimpresa en 1805. También pudo utilizar la Crònica de Ramón Muntaner, aunque no le parece fácil además de por la lengua por el año de edición: Valencia, 1558 y Barcelona, 1562; la sigueinte edición ya es de Barcelona, 1860. Descarta que Lista manejara fuentes griegas, pues Paquimeres no se edita hasta 1835, Calcocondilas en 1843, y Nicéforo Grégoras en 1844.

Hay un trabajo muy interesante sobre el matrimonio de Roger con la princesa búlgaro-bizantina María, por el manejo de la crónica de Muntaner y por la abundante bibliografía, al que remitimos: es Iván Dujcev, "La spedizione catalana in Oriente all'inizio del secolo XIV ed i bulgari", Anuario de Estudios Medievales, 9, 1974-1979, pp. 425-37.

167. Cfr. Navas op. cit. p. 319, sobre la influencia de Víctor Balaguer en la época romántica.

168. Manuel Milá y Fontanals, De los trovadores en España, Barcelona, CSIC, 1966, p. 64, p. 147, p. 175, p. 235, p. 257, p. 313, p. 368, p. 409, p. 441, p. 443.

169. Angel Lasso de la Vega y Argüelles, Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1876, p. 105. En la nota 1 de esta misma página recoge que tradujo en verso la Calixta de Colardeau y el Catlina de Crebillon, y en prosa dos comedias de Molière. Escribió original una tragedia de Santa Justa y Rufina, que es una rapsodia de la Xaira de Voltaire y del Polieucto de Corneille. Dejó por concluir un drama titulado Armida y Reynaldo del que insertó algunos trozos en la segunda edición de sus poesías.

170. "De la moderna escuela sevillana de literatura", Revista de Madrid, vol. I, 1ª serie, Madrid, Tomás Jordán, 1838, pp. 251-77. La cita de Lista referente posiblemente a su Roger de Flor se encuentra en p. 272.

171. Diego Martínez Torrón, "Roger de Flor, tragedia inédita e incompleta de Alberto Lista", Homenaje a Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. II, pp. 387-411.

172. Antonio García Gutiérrez, Venganza catalana. Juan Lorenzo, edición de José R. Lomba y Pedraja, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 (Clásicos Castellanos, 65).

173. Op. cit. pp. VIII-XIII.

174. Op. cit. p. XIV.

175. Op. cit. p. XIV de la introducción.

176. Op. cit. p. 42 del texto de Gutiérrez.

177. Op. cit. p. 51.

178. Op. cit. p. 48.

179. Op. cit. pp. 52-56.

180. Op. cit. pp. 55-56.

181. Op. cit. p. 57.

182. Op. cit. p. 60.

183. Op. cit. p. 64.

184. Op. cit. pp. 66-67.

185. Op.cit. pp. 70-76.

186. Op. cit. p. 76.

187. Op. cit. p. 77.

188. Op. cit. p. 81.

189. Op. cit. pp. 82-83.

190. Op. cit. p. 84.

191. Op. cit. p. 86.

192. Op. cit. p. 87.

193. Op. cit. pp. 89-92.

194. Op. cit. p. 90.

195. Op. cit. p. 91.

196. Op. cit. p. 93.

197. Op. cit. pp. 95-100.

198. Op. cit. pp. 101-3.

199. Op. cit. p. 111.

200. Op. cit. p. 124.

201. Op. cit. pp. 132-33.

TERCERA PARTE: TEXTOS QUE ERAN INEDITOS DE ALBERTO LISTA.

1. ALGUNAS CARTAS INEDITAS DE DON ALBERTO LISTA, Y UNA FELICITACION DE LA ACADEMIA DEL MIRTO.

Los textos inéditos de Lista a que voy a hacer referencia lo son ya relativamente, puesto que han aparecido publicados en diversas entregas que he ido haciendo. Pero al recogerlos aquí en volumen confío se obtenga una visión más comprehensiva del autor. Por tanto no nos referimos a inédito en sentido propio, pero podrá justificarse el vocablo ya que lo estaban hasta que fueron editados por nosotros.

En mi libro Ideología y literatura en Alberto Lista he comentado ampliamente el sentido de dichos textos, con amplio acompañamiento documental, por lo que no debo repetir ideas en este texto que el lector tiene en sus manos. Remito a mi libro tantas veces referido.

Con el título de "Algunas cartas inéditas de don Alberto Lista, y una felicitación de la Academia del Mirto" edité en 1989 una serie de cartas y poemas al respecto.[1]

Debo advertir que quizás el lector piense el prejuicio de que Lista no es autor de primera fila que mereciera los esfuerzos que durante tantos años le he dedicado.

Efectivamente Lista no es un poeta señero, pero sí un ensayista profundo, uno de los primeros historiadores de nuestra literatura en sentido propio, autor también de considerables trabajos de Historia de España e Historia Universal, amén de maestro de románticos a los que formó en el amor a las obras de nuestro teatro del siglo de oro que él contribuyóa a realzar.

De este modo Lista se presenta como una valiosa encrucijada en la que confluyen diversas tendencias, desde el neoclasicismo tardío que él profesó al romanticismo tradicional que él mismo cimenta con sus estudios filológicos y literarios.

Pero aún hay más. A través del estudio de la obra de Lista, poniendo en contacto, como nosotros hemos hecho, los sucesos históricos y los elementos ideológicos y culturales, con los literarios, se puede calificar toda una corriente de pensamiento, la del liberalismo moderado, muy importante para comprender toda la cultura del XIX español.

Además, los avatares biográficos de Lista llevan a un planteamiento de temas cruciales

para la comprensión de nuestra Historia: desde el patriotismo de los grupos liberales que se organizan durante la Guerra de la Independencia, el problema de los afrancesados, de la masonería, del trienio constitucional y el liberalismo moderado, de los colaboradores de Fernando VII durante la ominosa década, la época de Mendizábal, hasta el establecimiento del liberalismo moderado durante la regencia de María Cristina.

Como puede verse el tema de la figura de Alberto Lista interesa tanto por su calidad de intelectual, como por constituir un reflejo característico de todos los avatares de una época confusa y difícil, pero apasionante.

Y podríamos además fundamentar la importancia de la personalidad literaria e intelectual de Lista en su labor al poner los cimientos ideológicos que determinarían el sesgo especial que poseerá luego el romanticismo español, a través del magisterio que ejerció sobre destacados autores románticos.

Vayamos ya sin más a los textos que he encontrado:

Las Cartas notables de Don Alberto Lista (Licio) á Don Juan Gualberto González Bravo (Fabricio), desde París (18-II-1832) y desde Cádiz (24-I-1844) se encuentran en fotocopia en la biblioteca de Don Antonio Rodríguez Moñino, sin que se hayan podido localizar los originales.

Agradezco a Doña María Brey su amabilidad al facilitarme el acceso a la citada biblioteca.

En la misma biblioteca de Rodríguez Moñino se encuentra fotocopia de una felicitación a Lista, manuscrita, de 1824: A Don Alberto Lista en sus días la Academia del Mirto. Oda. 1824. La localización del original la dí en mi libro sobre Lista. Este texto había sido publicado hasta ahora sólo fragmentariamente, como indico también en mi libro.

Las cartas de Lista a Antonio Cavanilles se encuentran en la biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid con la signatura 11-1-2/7982/21.

Modernizo las grafías originales en todos los textos, que son los siguientes:

"En 30 de abril

París, 18 de marzo de 1832

Mi querido amigo: mis reflexiones acerca del feudo[2] en mi última carta fueron hijas de la disposición habitual de mi ánimo y de una máxima que adopté algunos años ha y con la cual me va bien (y aun por eso quisiera inculcarla á mis amigos) y es que el enfadarse no sirve de nada. Conozco su carácter de Vm. y sé cuánto debe incomodarle todo lo que se separe del camino de la razón y de la justicia: pero irascimini et nolite peccare. He escrito al joven en el sentido que Vm. me indica. Yo creo, según sus contestaciones, que ya se le ha olvidado todo lo que me hablo aquí:

'Et amata relinquiere pernix'

Su carácter de Vm. me inspira tanto entusiasmo, que varias veces hablando de él, le he aplicado la expresion de Pirro: 'ese es Frabricio, a quien es mas difícil separar del camino de la rectitud que al sol de su carrera.' Y así puede creer que nada extraño de su incomodidad, y sólo siento haberle dado motivo para ella, pintándole las cosas, con el deseo del bien propio de la amistad, más importantes de lo que ahora me parecen. Creo que el favonio[3] nunca hará nada sin el beneplácito de Vm.

Va la adjunta para Fileno, a quien escribí en mi anterior el juicio que he hecho de lo que he trabajado y sigo trabajando en la Eneida, y es que no me es posible verter la grandilocuencia y armonía del original, y sin embargo esto era lo mas fácil para mí en otros tiempos, cuando Dios quería. Vaya de muestra (que Vm. le leerá) la proposición e invocación, y cuidado que las he corregido para enviarlas.

'Las armas canto y el varon primero
que a merced de los hados fugitivo
desde las playas de Ylion a Italia
vino y a las arenas de Laurento:
en tierra y mar contino atormentado
del poder celestial por el enojo
rencoroso de Juno: de la guerra

sufrió tambien los ásperos afanes
hasta erigir ciudad para los suyos
y dar templo a sus dioses en el Lacio;
de do el pueblo latino y los albanos
padres, y el muro de la excelsa Roma.
O Musa, tú recuérdame ¿qué ofensa
o cual saña a la reina del Olimpo
así contra un varon incitar pudo
señalado en piedad, que le arrojare
a tan grandes peligros?[4] ¿Tal imperio
tiene en celestes ánimos la ira?'

¡Ojalá, amigo mío, estuviéramos reunidos los tres para dedicar algunos momentos al culto de las musas en común! Pero ya que esto no puede ser, le exhorto a que no tema a Fileno, puesto que conoce tan bien cual es el origen de su austeridad. Yo soy de la misma opinión de Vm. en cuanto a la gloria poética: y así manos a la obra en cuanto lo permitan los procesos.

El sabio encantador no se dejará nada en el tintero, ni respecto a Vm., ni respecto a ninguno del corto número de hombres que han sido con su amistad la gloria y la delicia de mi existencia. No me explico más, porque no quiero contraer obligaciones de empresas que la muerte o la enfermedad pueden cortar: pero la obra sigue adelante.

Mil gracias por los informes y promesas (que acepto) sobre lo de la Habana. Aún no me han respondido a mi propuesta. A Dios, mi querido Fabricio: le ama siempre con todo el corazón y con el mismo amor que á la virtud su

Anfriso Licio"

"Cádiz, 24 de enero de 1844
(?) en 16 febrero

Amado Fabricio: respondo, aunque tardío, a la suya del 20 de diciembre, que realmente me

afligió por las noticias que me daba de sus achaques, de Severa y de Osorio. Tampoco me gustó que los chicos no hubieren sido repuestos.

Mi salud va mejor: pero, amigo mío, estoy resuelto, si me es posible, a no pasar otro invierno en Cádiz, cuya atmósfera húmeda y salina sin una pizca de aire vegetal, me hace muchísimo daño. Caiga donde cayere, trasladaré mi residencia a Sevilla.

Si Donoso suele parecer, como antes, por su casa de Vm., déle parte de esta determinación mia. Acaso podría proporcionarme algun empleo en el alcázar, si su autoridad de intendente de la Rl. casa alcanza al Betis, o su influencia sobre los que alcancen. Si tiene amistad con Escosura, el subsecretario de la gobernación, que es también discípulo mío y desea mi bien, podrían establecer en la universidad de Sevilla una cátedra de matemáticas superiores, que no hay, aunque no la dotaren mucho pero pagada por los fondos de la universidad. Los ramos de esta enseñanza serían Teórica de cuentas, Algebra superior, Cálculo diferencial e integral, Mecánica y Astronomía: su división en dos cursos. Si a ellos les ocurre otra cosa, todo lo tomo como sea en Sevilla.

Con mis acahques casi no he pensado en nada de humanidades desde que recibí su última, la que he comprendido perfectamente, señaladamente lo que dice de la relación de los acentos con la primer nota de compás. No habrá Vm. trabajado poco para haber hecho conocer todas esas cosas a un hombre como yo, el más sensible a la música (como no sea complicada), pero el más ignorante de su mecanismo.

También es cierta la observación que Vm. hace sobre la identidad de nuestros alejandrinos (o dos versos heptasílabos) con los dísticos latinos, cuando están convenientemente acentuados: mas no aconsejaría yo a nadie que hiciese dísticos por esta regla, porque saldrían muy monótonos.

En general, la imitación de los metros altinos, muy agradable para los que conocen la poesía y prosodia del Lacio (a lo menos para mí lo es), no pueden tener otra utilidad que acostumbrar a los alumnos de latinidad al sonido castellano de los versos latinos. Sólo el sáfico y el adónico han podido aclimatarse en nuestra poesía; y esta excepción, nacida de la identidad de aquel metro con una clase de nuestros endecasílabos, prueba que ni el hexámetro ni el pentámetro ni otros que no tiene tipo semejante en nuestro idioma, conseguirán el derecho de ciudadanía, que con tanta dificultad y oposición se concedió al endecasílabo. Yo[5] de mí sé decir,

que cuando en mis días felices me ponía a hacer hexámteros, se me escabullían las formas y la expresión poética, y en lugar de combinar pensamientos, sólo combinaba palabras. ¿Qué era esto? Nada mas que falta de costumbre en el oído. Esta falta la puede vencer un poeta con el ejercicio: pero no los lectores, y para ellos tiene que escribir el poeta.

Queda suyo, amándole y deseándole más felicidad para la próxima primavera su amantísimo

Licio."[6]

En la biblioteca de Rodríguez Moñino se encuentra esta carta, manuscrita, dirigida a Hidalgo y sin fecha:

"Mi querido Hidalgo: acaso la carta en que respondí a la tuya fué la única que se ha perdido de las que he dirigido a mi hermana desde que se abrió la comunicación. No debías atribuir a ningún otro motivo mi silencio pues sabes quanto te te apreciado siempre.

Segun lo que dices en la tuya, parece que estás en comunicación íntima con Reinoso. Házme el favor de decirle que le escribí a fines de diciembre, y no he vuelto a saber de él ni a recibir carta suya.[7] Al menos por la tuya sé que goza de salud, aunque su suerte sea tan infeliz como siempre. Parece que un destino endemoniado se complace en perseguir a los hombres que valen algo![8] En cuanto a tí, aún eres joven y deseoso de trabajar. El género cómico es muy resbaladizo. Cuidado con él, amigo mío. Te doy un consejo, valga por lo que valiere. Busca siempre más bien el cómico de las cosas que el de las palabras. Yo no desprecio las sales y donaires de Moratín: pero me gustan más las combinaciones profundas de Moliere, la fuerza cómica de Moreto y la amenidad de Lope. Moreto sobre todo es el gran modelo para la comedia española.[9]

He leído tu oda con placer y con orgullo: perdóname esta debilidad, amigo mío. Es la única fruicion que me queda en mi infortunio la idea de que no he sido un peso inútil sobre la tierra.

Tiene fuego, valentía, y aquel fuego vivaz que debe caracterizar la expresion lírica. Las máximas están sembradas a la Horaciana, con brevedad y embutidas, si es lícito decirlo así, en

un sentimiento. Una esperanza a los valientes resta, etc. No es la patria el hogar, etc. Ve en medio de las ondas asediado, etc. y otras imágenes semejantes me han gustado infinito. la entrada es hermosa.

En quanto a defectos, las interjecciones y las repeticiones de libertad, salvación, etc. están muy prodigados. El fin de la Oda decora, y acaso sé por qué, aunque no se lo diré. El hemistiquio de el Moncayo los persigue no lo entiendo. El Moncayo es un monte de Aragon, que he tenido la desgracia de conocer; y perseguir es un verbo de movimiento que requiere un sujeto activo.[10]

Estas son las reflexiones que me han ocurrido sobre tu composición. No sé si tus impugnadores harán las mismas reflexiones que yo. Acaso las mías no tengan valor: porque me falta aquella tranquila situación de ánimo que se necesita para el comercio de las musas. Se me olvidaba decirte que debieras haber intentado algún verso corto entre los largos, costumbre que todos los líricos han observado para variar la armonía asi como variar de sentimiento.

Perdona esta larga crítica: es una libertad que me tomo porque ya voy para viejo: y dicen que todos los viejos son regañones y regañan tanto más quanto mas quieren los regañados.

¿Qué es de Bermúdez? En Valencia me encontré con él y estuve alojado en su casa los 15 días que estuve en aquella ciudad. Allí supe que habias vivido en Madrid en grande intimidad con él. Me fui a Zaragoza y despues a Francia y no volví a saber de él hasta que en el invierno de 1813 encontré en Tolosa un oficial de artillería que me dio noticias de él y me dijo que quedaba en Barcelona. Despues no le he visto ni sé que esté en Francia. Aquí nadie sabe de él. Acaso tu podrás darme noticias.

Deseo que tu mujer y niña y padre y demás familia sigan bien. Yo me entretengo con buenos libros, hago algunos versillos y paso así cette chienne de vie. Dále memorias mías a Marmol, a Arespacochaga, si está ahí, y a todos aquellos a quienes quizá intereso todavía. Tu recibe el corazón de quien no te olvida nunca.

Alberto

Al frayle Garcia mis memorias, si es que le escribes."

En la misma biblioteca se encuentra fotocopia de una felicitación a Lista, manuscrita de 1824 que dice así:

"A Don Alberto Lista en sus días la Academia del Mirto. Oda. 1824

Afriso:

La amistad agradecida de unos jóvenes que se honran con tu dirección, presenta hoy sus mas puros sentimientos en tu obsequio del modo que juzga mas digno de tu indulgencia: si tus admiradores hallan en él un débil remedo de ese Arte encantador, que te alhaga con eterno renombre, tuya es la gloria.

Gabriel Ferrer, Presidente

Juan Bautista Alonso[11]

¡Salve, aurora feliz: augusto día
de placer y de honor, mil veces salve:
tu grato renacer, tu faz riente
que plácidos momentos
recuerdan ledos a la hispana gente!

Almas sensibles, ignorados sabios,
que os negáis al placer tristes morando
inspirador retiro silencioso,
llegad, reíd afables
del tiempo Anfriso en el natal dichoso.

Como vosotros la difícil senda,
que al alto templo del Saber conduce,
constante dominó y allí, adormido
entre goces de gloria,

el premio obtuvo a su afanar debido.

Este sol bienhechor que, relumbrando
en esplendente carro, inmenso llena
de abrillantada luz el orbe entero,
cabe el tranquilo Betis
oyó gozoso un gemir primero.

Y vió España en Genio complacido
sonreír dulcemente, y placentera
gozarse la virtud, y a las hermanas
allá en la sacra cumbre
las vió también regocijarse ufanas.

Vió el negro crimen hórrido rugiendo
su nacer maldecir, y serpeando
subita huirse con feroz silvido
la ensortijada envidia,
rauda dejando el valle pavorido.

Y tú, entretanto, venturoso Anfriso,
para el saber y la virtud creciendo,
de la edad juvenil huellas gozoso
los alhagüeños días,
que el alma roban su primer reposo.

Ya, recostado en el fragante otero,
cantas amores, y tu voz süave
un fuego dulce lúbrica derrama
en las pastoras lindas

que arden sensibles en amante llama.

Pulsas la lira y a sus blandos ecos
se suspende la Bética: arrobado
enmudece el reciente corderillo,
y en plácida sorpresa
su arado olvida el labrador sencillo.

Tierno suspira el viento enamorado,
flébil gimiendo por la hojosa selva
al dulce herir de tu templada lira:
y la campiña toda
también contigo por amor suspira.

Mas, ¡ay! ¡Cuán presto, rápidos huyendo,
tan felices momentos desaparecen!
De la quietud el siglo sosegado
ya el fin aciago toca,
que improrrogable le describe el hado.

Y por sórdidas furias conducido,
otro siglo de horror a España llega:
precede a su carroza rugidora
aterrador murmullo
y le sigue la Guerra destructora.

Bien así airado bramador torrente
de la elevada cumbre desprendido,
las espumosas ondas revolcando,
los campos fiero inunda,

mieses y frutos por do quier talando.

El rumor crece: ya en el hondo abismo
el valido se hundió: retiembla el Trono:
el héroe de Tilsit muestra la espada,
que ya miró inhumano
con sangre de mil pueblos embotada.

Al estampido de los bronces huyen
las ciencias aterradas, y la envidia
torna a ocupar su abandonado asiento,
y la ignorancia osada
también ondea su estandarte al viento.

Do quier retumba el redoblante parche:
las olvidadas armas empuñando
a la lid vuelan mil y mil Iberos,
que, valientes y osados,
ponen pavor a sus rivales fieros.[12]

Mas, ¿cuál Genio será que enardecido[13]
de impulso superior, eterna pueda
del Patriotismo conservar la llama,
que los cansados pechos
de valor nuevo sin cesar inflama?

¡Anfriso bienhadado!: a tí tan sólo
este precioso don concede el cielo:
tú, del Ibero rústico endulzando
el alma, harás que gima

fieles suspiros por su Rey lanzando:

Y que su antiguo prez y sus blasones
renovando sin fin, venganza juren
al irano opresor sus nobles pechos
y lidiar incansables
hasta ver sus ejércitos deshechos.

Y rotos sus pendones, y arrojadas
sus armas por do quier, y hasta que atada
dura cadena a su sangrienta mano,
llore, abatido, a un tiempo
su necio orgullo y el valor hispano.

Y fue: y los campos de Bailén gloriosos
vieron luchar los bravos españoles,
y enrogecer sus armas aceradas:
y sus llanuras vieron
de sangre delincuente salpicadas.

Así triunfaron de las hordas viles:
y tú entonces la voz robusteciendo
cantas gozoso la feliz victoria,
y enardeces sus pechos,
y otra vez los escitas a la gloria,

Y tornan a lidiar nuevos laureles
su constante valor do quier consigue:
y, el héroe colosal por fin rendido,
en dulce paz recobran

el seno de la Patria apetecido.

Y cándida otra vez torna Minerva,
a honrar el fértil victorioso suelo,
do en bonancible calma deliciosa
suenan ya suaves liras
sucediendo a la trompa estrepitosa:

Y a tí en su amable divinal regazo
te acoge enternecida, y dulce llama
agitando en tu pecho generoso,
en él derrama tierna
de su saber el néctar deleitoso.

Ya por la adusta Historia dirigido
vuelas del Tiempo a la mansion profunda,
y allí de su furor miras trofeo
cuanto raudo existiera
obedeciendo el eternal deseo.

Por un pueblo feroz allí arrojados
Demóstenes y Arístides gemían
y el anciano Foción; mas tú su gloria
compadecido cantas
y haces eterna su feliz memoria.

También allí tranquilos reposaban
el Grande Tito y el Tercer Fernando,
y también de tu numen merecieron
el eterno renombre

que en la vida gozosos adquirieron.

Mas ya el vuelo remontas y al Empíreo
la Ciencia le conduce: de los astros
contemplas lento el variado giro,
o ya el terrestre globo,
o la expansión del celestial Zafiro.

Cantas a Jehová cuando amoroso
sobre la luz y eternidad sentado
de su Jesús ensordeció al gemido
por libertad la tierra,
y el mundo gime de tu voz movido.

O cuando alzado por luciente nube
al seno paternal glorioso vuelve
el Santo Redentor: y a los mortales
haces sentir el gozo
que resonó en los polos celestiales.

Todo a tu ingenio cede: inmarcesible
el justo lauro, que tu frente adorna,
será admirado en mil generaciones,
y los campos del Betis
envidiarán con ceño las naciones.

Mas ¿será que por siempre arrebatado
al sublime Saber la mente eleves?
¡Ay! no: torna torna a cantar: ya la ribera
del claro Manzanares

el eco dulce de tu voz espera.

Mira acogidos a la amiga sombra
del Patrio Mirto, en el frondoso valle
sus rebaños mezclando los pastores,
que con indocto acento
tiernos se adiestran en cantar amores.

¡Ay! anima su voz: y de tu lira
los suspirados ecos deliciosos
llenen los campos de placer y holgura;
y prendan los zagales,
imitando tu armoniosa dulzura.

Así ¡jamás la senectud doliente
tu sacro genio marchitar procure
y el astro brillador desde su esfera,
de tu cantar gozando,
inmoble fije su veloz carrera![14]

En la misma biblioteca de Rodríguez Moñino se encuentra así mismo y finalmente una firma autógrafa de Lista en oficio de la Universidad de Sevilla que lleva por fecha 9 de marzo de 1846, dirigido al señor Rector de la Universidad Literaria de Sevilla, desde la Facultad de Filosofía, y que dice lo siguiente:

"En cumplimiento de lo prevenido en el artículo 368 del Reglamento de 17 de Setiembre último, remito a V. I. los expedientes y actas de exámenes de los grados de Licencia en Letras de Don Francisco Rodríguez Zapata y Don Manuel de Campos y Oviedo.

Dios guarde a V. I. en Sevilla y Marzo 5 de 1846.

Dr. Alberto Lista. Decano."

* * *

En la biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid se encuentran tres cartas inéditas de Lista a Antonio Cavanilles con signatura 11-1-2/7982/21. Forman parte del mismo legado en el que figura la tragedia Roger de Flor de Lista que recogeremos en seguida.

Aunque he llegado al descubrimiento por conductos diferentes, en el libro de Robert Marrast José de Espronceda et son temps, París, Klincksieck, 1974, p. 92 y p. 93, nota 163 se encuentra referencia a esta correspondencia. Pero Marrast no llegó a manejar el manuscrito y sólo cita del fichero, como demostraremos a propósito del Roger.

Las cartas a Cavanilles mencionadas suponen el envío de una composición poética "A la Academia del Mirto que me había regalado una excelente obra en elogio mío", Bayona, 25 de julio de 1829. Explica algo sobre el feudalismo y otros asuntos en carta de Bayona 24 de febrero de 1830. Y sobre diversos asuntos en San Sebastián a 19 de septiembre de 1830.

Vamos con los textos, que contínuan la documentación antes referida de la biblioteca de Rodríguez Moñino:

"Sr. D. Antonio Cavanilles
Bayona, 25 de julio de 1829

Mi querido amigo: hace algunos meses remití a Vm. la composición de la vuelta: pero temo que no haya llegado a sus manos. Ahora me valgo de un conducto que creo más fiel. Sírvase Vm. de dar copias de ella a los individuos que haya ahí de la ci-devant academia del mirto. Mil cosas a Mon y mi entrañado afecto cuando Vm. le vea, y lo mismo a los demás amigos que se acuerden de mí. De Vm. siempre

Alberto Lista."

En la misma hoja, vuelta, figura:

"A la academia del mirto,[15] que me había regalado una excelente oda en elogio mío.

Otro nombre buscad de la armonía
más digno y de inspirar vuestras canciones,
si queréis que del Pindo en las mansiones,
oh amable Juventud, Febo os sonría.

Que si pudo enseñaros la voz mía
como se alcancen sus preciados dones,
¿qué valen ¡ay! mis tímidas lecciones
junto al fuego inmortal que Homeros cría?

Vuestra es la edad del genio y los placeres:
vuestro el laúd de Euterpe soberano:
vuestro el vigor de juventud activa.

Coged lauros y el mirto de Citeres:
y dejad que en la frente de un anciano
se marchite con él su antigua oliva.

Anfriso"

Las otras dos cartas mencionadas rezan así:

"Sr. Don Antonio Cavanilles
Bayona, 24 de febrero de 1830

Mi querido amigo: si quiere Vm. saber lo que fue el feudalismo en las naciones extranjeras, debe leer las historias de Francia, Alemania, Inglaterra y Escocia: allí verá la soberanía dividida y subdividida hasta el infinito, impotentes los reyes, esclavo el pueblo, y a fuerza de mandones anarquía en todas partes. Si quiere conocer el origen y espíritu de la institución, lea a Montesquieu.[16] En cuanto al carácter del feudalismo español, no hay nada escrito, sino mi memoria.[17] Yo la saqué de las reflexiones que me había sugerido la lectura meditada de Mariana y Ferreras, grande hombre de menudencias que me sirvieron mucho.

Insertaré la Oda latina y su traducción con oportunidad. En la traducción se me permitirá hacer algunas correcciones.

En Bilbao, bastará con que Vm. haga una visita en mi nombre a Don Vicente Valdivia, empresario del colegio de Santiago, y le diga de mi parte que lo presenté a Don José de Murga y a Don Mariano de Eguía. Ambos son humanistas, y el segundo hace buenos versos. El Sr. de Murga es uno de los mejores matemáticos que tiene España, y hombre generalmente instruído en todos los ramos del saber.

Si Vm. viene aquí, pasaremos algunos buenos ratos y podré hablar a Vm. más largamente sobre su memoria.

Suyo siempre su afectmo.

A. Lista"

"Sr. Don Antonio Cavanilles

San Sebastián, 19 de sbre. de 1830

Mucho me alegro, mi querido amigo, que la sociedad empiece a sacar partido de su instrucción y buenos principios morales. Si yo me atreviese a dar consejos a Vm., más bien se dirigirían al freno que a la espuela. Vm. no necesita de que se le estimule a desear el bien y hacer el que pueda por su parte: pero en el estado actual de la sociedad, el hombre público necesita de asegurarse mucho y valerse de la prudencia para atacar abusos, provocar reformas, y hacer útil la

virtud que es la ciencia más difícil de la vida humana.

No tengo corresponsales en Francia, que puedan buscar el Lavater: mas aunque los tuviese, carezco de los medios de introducción: y Vm. sabe cuán difícil es ésta en el estado actual de cosas.[18]

he hecho algunos versos de que no conservo copias. Lo único que aprecio de ellos es mi romance inserto en la Corona fúnebre de la duquesa de Frías, y aún ése tiene defectos que me desagradan.[19] No es oficio para viejos.

Le ama a Vm. siempre y le desea toda felicidad su invariable A. Lista".

2. ROGER DE FLOR TRAGEDIA INEDITA E INCOMPLETA DE ALBERTO LISTA.[20]

Formando parte del mismo legado que las cartasa Cavanilles a que antes hacíamos referencia, se encuentra en la biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid, con la signatura 11-1-2/7982, 22 la tragedia citada, en cuyo estudio nos hemos detenido en las páginas precedentes.

En la ficha descriptiva se lee: "Siglo XIX originales autógrafos, 8 ho. 36 cm.", pero sólo he podido localizar las cinco hojas mencionadas.

Cavanilles inidca que Lista le entregó esta tragedia "El día de la Virgen del Carmen de 1825 (...)" para que él la continuase.

El texto consta de una hoja con letra de Cavanilles en la que se lee: Roger de Flor. Acto 1º y trozos de los sigtes. escritos de puño y letra del Sr. D. Alberto Lista.

Luego las cinco hojas, en algunas de las cuales aparece recuento de versos en cifras al margen. Consta el legado de una cuartilla escrita por ambas caras con relación de personajes, el plan de las cinco escenas del primer acto y las personas del segundo en su primera escena donde se interrumpe. A continuación, con letra más inclinada, confusa y rápida a veces, se encuentra el texto de la obra conservado: lo que llamaré hoja-2, un pliego grande, tamaño doble folio, escrito por ambas caras y dividido en cuatro partes cada una. El sistema de escritura que permite seguir la continuidad del texto ya ha sido estudiado en las páginas que preceden. Con las mismas características la hoja-3. La hoja-4 es un folio escrito por una cara que termina con una frase en letra de Cavanilles. La hoja-5, un pliego escrito en la parte derecha de la cara anterior y la izquierda de la posterior. El manuscrito posee una apariencia desordenada e inconexa, a la que he encontrado solución y continuidad según ya he indicado.

Notemos que igualmente en esta biblioteca se encuentra la Memoria sobre el carácter del feudalismo en España:/ presentada a la Real Academia de la Historia por D. Alberto Lista, que recogeremos después del Roger en otro epígrafe. También Discursos sobre la importancia de la historia literaria en España ("leído en la Real Academia de la Historia por D. Alberto Lista, al

tomar posesión de su plaza de individuo supernumerario de dicha Real Academia. Se leyó en la junta de 30 de mayo de 1828; y se acordó que se archivase. Un cuadº de 7 hs útiles en 4º. Autógrafo. Ve. Discursos, disertaciones e informes de los individuos de la Academia de la Historia legº I, nº 30". Pero este texto, en otra versión con leves variantes, había sido publicado ya por Hans Juretschke.[21]

Doy a continuación sin más preámbulo el texto de la tragedia:

"Roger de Flor.[22] Acto 1º y trozos de los 2 sgtes. Escritos de puño y letra del Sr. D. Alberto Lista.[23]

Tragedia.

Rugero de Flor o los catalanes en Oriente.[24]

Personas.

RUGERO DE FLOR, general de los catalanes.

BERENGUER DE ROCAFORT, jefe de los almugávares. Caballeros catalanes.

RAMON DE MUNTANER, maestre de campo.

ANDRONICO, emperador de Constantinopla.

FILIPO, príncipe de los maragetas.

THEODOSIO, su confidente.

MARIA, princesa de Constantinopla.

IRENE, su confidente.

Compañía de almugávares, griegos, maragetas y damas.[25]

La escena en el palacio de Andrinópoli.[26]

Acto 1º. Escena 1ª

María, Irene

Irene da a María la enhorabuena de que volverá a ver a Rugero que vuelve triunfante de los turcos. María la recibe con placer, manifiesta su amor a Rugero, se extiende en alabanzas. Con este motivo describe la primera vez que le vio y cedió su orgullo al placer de amarlo y a las amonestaciones e instancias de su padre. Su amor ha aumentado con la ausencia y las hazañas del héroe.

Escena 2ª

María, Irene, Andrónico, guardias griegos.

Irene se congratula con su padre de la felicidad que le ha dispensado y que va ya a fijarse. Andrónico le responde disgustado, le manifiesta las quejas que tiene de los catalanes y que jamás consentirá que Rugero case con su hija. A las reconvenciones de ésta responde con razones políticas, y le anuncia el matrimonio con Filipo como el medio de cortar las dificultades. María insiste so[27]bre el orden que recibió en otro tiempo de amar a Rugero; y jura que jamás amará a otro.

Escena 3º

Andrónico, Filipo, María, Irene, Theodosio

Filipo anuncia la llegada de Rugero. Andrónico retumba. María es agitada del amor y el temor. Filipo anima a Andrónico, le aconseja que lo reciba con toda la pompa imperial[28] para intimidarlo. Andrónico se retira.

Escena 4ª

María, Irene, Filipo, Teodosio[29]

Filipo manifiesta a María su amor y sus esperanzas. María le opone sus obligaciones anteriores con Rugero. El le manfiesta su encono contra el catalán y las causas del:[30] María se irrita y le insulta.

Escena 5ª

Filipo y Teodosio

Filipo jura vengarse. Manifiesta sus proyectos a Teodosio. Describe el carácter débil de Andrónico y los griegos, y sólo confía en sus marajetas para la venganza.

Acto 2º. Escena 1ª

Rugero, Rocafort, Muntaner, almugávares.[31]

Comienza[32] -- Irene, Teodora

TEODORA. Permíteme, señora, que tu pecho
Mi lealtad fina a penetrar se atreva.
Esposa prometida a ese extranjero
Que nuestras armas y el imperio venga,
Yo vi correr tus lágrimas el día
Que en ti señaló Andrónico la prenda
De una alianza más útil que gloriosa
El gran Rugero, de cuya espada tiemblan
Desde el Ebro hasta el Bósforo las gentes,
Y que de su valor el orbe llena,
Es sólo un caballero aventurero:
Y la sangre imperial que arde en tus venas,

Que al excelso príncipe
Ilustre reino más orgulloso desdeñara,
No bien con la de un súbdito se uniera.
De la necesidad víctima triste,
Que coronas y cetros atropella,
Sumisa se miró la gran Bizancio
Al decreto de un padre. Al Asia Llega
El noble catalán: del Turco triunfa:
(Pasa del Tauro la escarpada sierra)
El pendón de Aragón y el Asia toda
Al poder de su imperio destruyera.
Ora reclama el vencedor su esposa;
Tu padre en Andrinópoli le espera;
Y yendo a consumar tu sacrificio
El momento terrible se acerca,
¿Brilla en tu rostro plácida alegría
Que aumenta el esplendor de tu belleza?
O aquel llanto primero fue fingido
O esta serenidad.

IRENE. No me ofendas
Mi querida Teodora. Irene ignora
De un fingido artificio las bajezas.
Mis lágrimas entonces fueron justas:
Mas no el orgullo que las causa. ¿Tú piensas
Que el valor, la virtud y el heroísmo
De un alma grande despreciar pudiera
Por esta estéril pompa,[33] que al Imperio
Ya de su antigua dignidad le queda?[34]
¿Qué vale más,[35] la espada que nos libra,

O un nombre sin honor que nos afrenta?[36]
Mi llanto, ¿fue de amor?[37]

TEODORA. Tú amas, Irene.

IRENE. Sí, mi Teodora; amor mi pecho llena.
El mi desgracia fue y es mi ventura.[38]
Del impensado encuentro bien te acuerdas,
Cuando de Tesalónica devolviendo
Del Bósforo a las plácidas riberas
La trirreme imperial nos conducía
A mi madre y a mí.

TEODORA. Supe que presa
Fuistes de dos galeras enemigas
Una de Sicilia y otra de Venecia:
Que el botín sus guerreros disputaron.
Que de la Sicilia vencedor, os deja
Seguir vuestro camino sin rescate:[39]
Que esta acción noble, generosa y bella
Movió al emperador a hacer las paces
Con Federico, que en Sicilia reina,
Y después la alianza contra el Turco[40]
Esto supe y no más.

IRENE. La vez primera
Que en sangre ajena y suya reteñido
Ante mi madre tímida presenta
Aquel guerrero intrépido su espada,
De nuestra libertad segura prenda,

Decidió mi destino: sus miradas
Me anunciaron amor dulces y tiernas.[41]
Su indomable valor, de que había dado
En el combate tan heroicas pruebas,
Su generosidad, su noble orgullo,
Exento y libre de marcial rudeza,[42]
la emoción misma del sensible trance,[43]
Abrió mi corazón a la centella
De una pasión, que entonces comtenzaba,
Y que en mi pecho para siempre reina.[44]
Después embajador de Federico
Ramón de Rocafort a estas riberas
Vino a tratar las paces: con él vino
Oculto y solo a verme,[45] el que me diera
La libertad, robando la de mi alma.[46]
Solo a mí se mostró: no tuvo apenas[47]
Mas que un instante breve en que mostrarme
Su amor y sus desechos.[48] La extrañeza
Que en mí causó el placer y su osadía,
A partir le obligó sin mi respuesta.
Mas si habla el corazón, Teodora mía
¡Qué vale que los labios enmudezcan!
Amar y ver mi amor correspondido
Aunque amor imposible,[49] fue la tierna
Ocupación de mis tranquilos días:
¡Juzga mi dolor![50]

TEODORA. ¿Por qué[51] ha cesado?

IRENE. Aquel libertador que me encadena,

Aquel guerrero bravo y generoso,
Que en este pecho enamorado reina,
Es Rugero de Flor.

TEODORA. ¿Rugero?

IRENE. El mismo.
Caundo del Asia la arriesgada empresa
A tratar vino con mi padre, obtuvo
El permiso de verme. ¿Quién pudiera
La admiración pintar y el placer mío?
Ví convertida la fortuna adversa
En un bien sin medida. Ví reunidas
Del deber y el amor las dos cadenas.[52]
No era ya aquel incógnito guerrero
Que sorprendió mi corazón; ya era
El terror de la alárabe morisma,
El vencedor de Génova y Venecia;
El que postró las huestes orgullosas
De la Francia y la Italia: el que ciñera
De Federico en las gloriosas sienes
Del reino de Sicilia la Diadema.
El adalid de fuertes catalanes,
Y aquel en fin de quien mi padre espera,
Su imperio recobrar, vencer al Turco.
No es príncipe, no es rey; que su grandeza
A títulos tan vanos no se abate:[53]
Es el que reinos da, quien con su diestra
Postra al soberbio, salva al oprimido,
Castiga el crimen, la inocencia venga,

Y es pacificador del Universo,
Noble imagen de Dios sobre la tierra.[54]
Y más que todo, es el que adora Irene.[55]
Juzga mi placer. Echó su diestra
Al enemigo del imperio: ahora
El premio merecido en mí le espera:
El ignora mi amor, Teodora mía:
El lo ignora...[56] Maldice la grandeza
Que a encubrir los afectos nos obliga.
Devoré mi contento con más pena,
Con más dificultad que antes mi llanto.
Sólo esta vez mi fortuna no fue adversa
A mi pecho enamorado junto al trono.
Cuál será su placer ¡ay! cuando sepa,
Y esto tardar no puede, que su Irene
Se la entrega el amor, no la obediencia,
Que en tal momento en que la vio, su imagen
Fija en el pecho silenciosa lleva,
Que al contemplarse de otro, ha derramado
Triste del corazón lágrimas tiernas,[57]
¡Y que al saberse esposa de Rugero
Su escondido placer contiene apenas!

Escena 2ª

Irene, Teodora, Andrónico.

ANDRONICO. Cesen ya tus pesares: ya del pecho
Puedes lanzar, Irene, la tristeza

Que tanto me ofendió: y del torpe lazo
Que a mi pesar te echaba, libre quedas.
Ya no serás esposa de Rugero.

IRENE. ¡Qué escucho, oh Dios!

ANDRONICO. Si inevitable fuerza
La salud del imperio, el bien del pueblo
Me obligó a envilecer tu sangre excelsa;[58]
Si fuí monarca y olvidé ser padre,
Del sacrificio hoy los motivos cesan.
¡Yo a la sangre de un bárbaro extranjero
En la imperial estirpe introdujera!
No lo espere jamás ese orgullo.

IERENE. Mas... Señor... tu palabra...

ANDRONICO. Dí mi tierra al defensor de Grecia, no al contrario.[59]

IRENE. ¿Rugero es tu contrario?

ANDRONICO. El se apodera
Del Helesponto: oprime a mis vasallos:
A Galípoli asalta de sorpresa:
El Chersoneso ocupa: fortifica
Usurpado país por mar y tierra.
Esta es la fe que el catalán me guarda.[60]

IRENE. ¡Ay de mí triste!

ANDRONICO. Irene, ¿por qué[61] tiemblas?

IRENE. ¿Rugero es tu enemigo y no temiera?
A el vencedor del Musulmán altivo,
El que llevó triunfante sus banderas
Desde el Egeo mar de la Grecia hasta el Eufrates,
Si ora convierte la valiente diestra
Contra el imperio que salvó, no extrañes
Que sensible a mis ojos aparezca.
Un amigo irritado es el contrario
Que debes temer más.[62]

ANDRONICO. ¿Y yo sufriera
Que tantas hazañas y servicios
El mismo el premio por mi mano obtenga?
Si combatió y triunfó, de la alianza
No le entregaba la jurada prenda.
El iba a ser tu esposo; y ni tu llanto
Ni el orgullo imperial doblado hubiera
Mi sagrada palabra: mas no basta
A ese ambicioso audaz[63] tanta promesa.
Quiere reinar; y con la misma mano
Que afirmó mi poder, postrarlo intenta.
Aún en Bizancio hay valerosos: espadas
Hay que de ser romanas aún se acuerdan
Y contra el Turco y Catalán iradas
Sabrán tomar de Grecia la defensa:
O morir como nobles.[64]

IRENE. Mas que acaso así venza, o repentina muerte[65]

ANDRONICO. No bien del Asia vencedor Rugero
Volvió, cuando la inquieta soldadesca
Que el robo y las matanzas y las ruinas
Más bien busca que sigue sus banderas,
En desmandadas e insolentes tropas
Llenó del Helesponto las riberas
Los víveres buscar fue su pretexto:
Ocupó los caminos de Heraclea,
Y de Constantinopla y del Estrecho
Todas las avenidas intercepta.
Reclamo de Rugero que repare
Desorden tan fatal: promete y vuela
A contener su ejército:[66] entretanto
Vengo a buscar a mis fatigas regias
Al lado plácido descanso
En la gran Andrinópoli la bella.
Y el día que esperaba ver ya quieta
Aquella sedición, y que Rugero
A estrechar nuetros vínculos viniera,
En su lugar con nuevas más infaustas
Que he tenido jamás, Filipo llega.[67]

IRENE. ¡Filipo![68]

ANDRONICO. Sí: del Helesponto viene,
Galípoli tomador, y por la tierra
Yaciendo Sexto, ardiendo el Helesponto
Y la Tracia invadida, son las pruebas

De la fe de Rugero. El movimiento
Que su tropa alteró, no es de la fiera
Soldadesca nacido: es un proyecto
De la traición más execrable y fea.
Rugero dio el impulso y el pretexto:
Hizo que les faltaran las primeras
Provisiones que tanto prodigaba
Mi imperial mano:[69] en la invasión los ceba,
Y trocando la disimulada
Traición inicua en descubierta guerra,
Contra su padre y el imperio marcha
Desplegadas al viento sus banderas.
Este es Rugero.

IRENE. Infamias tan horribles
Permíteme, señor, que no las crea.
¿Un héroe tan ilustre en sólo un día
De crímenes cubrirse y de vergüenza?
¿El que debe más triunfos que a su espada
De su pecho sublime a la nobleza?
Ignoras tú la fuerza de la honra.[70]

ANDRONICO. ¿E ignoras tú de la ambición la fuerza?[71]
Mas ¿qué nuevo interés, qué nuevo afecto
A favor de Rugero hoy alimentas?
Cuando pensé que rotas ya tus bodas,
Causas de tanta lágrima y tristeza,
La ansiada libertad celebrarías...

IRENE. Celebrar tus peligros y esa guerra

Medio civil que te amenaza. ¡Oh padre!
Con tanta ligereza no procedas.
Averigua, examina:[72] y sobre todo
A insinuaciones pérfidas no creas.[73]
Acaso hay a tu lado que[74] encubre
Proyectos de ambición: quien ver anhela
La patria ardiendo por saciar las iras
De una oculta venganza. La obediencia
Es mi único deber. Si ser puedo
De una lianza útil, de paz prenda,
Prefiere, padre, un pacto infausto al turco
A los horrores de la lid.[75] Contempla
Que perseguir a los mismos que te salvan
Tu nombre va a manchar de infamia eterna.[76]

Escena 3ª.

Andrónico. Teodora.

ANDRONICO. ¡En cuántas dudas, cielos, me sumerge
De Irene la mudanza! ¿Quién[77] prevenirla
Podría? Tú, Teodora, que a su lado
Eres más bien que Dama compañera.[78]
¿Has penetrado, di, de sus afectos
La nueva variación?

TEODORA. Yo mal pudiera
Atreverme, señor, a convencerlos:
Mi deber no es la astucia, la obediencia.

ANDRONICO. ¡Mísera condición! Restos inermes
De aquel poder que avasalló la tierra,
Víctimas o de un bárbaro contrario
O de un perjuro defensor, no queda
Para impedir, oh Grecia, tu ruina
Medio ninguno a nuestra débil diestra.
¿Qué no emprendí en mis años juveniles
Para dar al imperio aquel la fuerza
Que formó su esplendor?[79] Todo fue en vano:
Muelles, afeminados en la escuela
Del deleite educados y la astucia
Ni aún el ejemplo del monarca acierta
A sacar los romanos del letargo:
Los Romanos, ¡oh nombre! ¡oh infamia! ¡oh mengua!
Ya ni saben vencer ni morir libres.
Sólo aquella política rastrera
De adular y engañar, y su ruina
Prolongar por la astucia y la bajeza
Hoy les es conocida. ¿Qué hacer puede
Un infeliz monarca, que no encuentra
En el trance fatal, quien le acompañe
A morir como noble? Vil grandeza,
Cetro infausto, corona envilecida,[80]
Poséate el insano que te aprecia,
Quien[81] mira como vilipendio
Mando sin dignidad.

TEODORA. Filipo llega.

Escena 4ª.

ANDRONICO. ¿Tú de vuelta Filipo?

FILIPO. En este instante
A este palacio, gran señor, se acerca
Rugero.[82]

ANDRONICO. ¿Qué medices?

FILIPO. Yo he visto
Cuando ya abandonaba las riberas
Del Heleno y a Galípoli marchaba.
Mi tropa está embarcada en las aldeas
Que cercan a Andrinópoli,[83] del fuego
De la osadía y la venganza llenas.
Sólo a morir y a obedecer aspiran,
Y del furor de los combates tiemblan.
Manda y verás de ese extranjero altivo
Destroncada a tus plantas la cabeza:
Manda y la Grecia es libre.

ANDRONICO. ¿Con qué tropas[84]
El fementido a mi palacio llega?

FILIPO. Según la comitiva más parece
Venir, señor, de gala que de guerra.
Rojos mantos y cándidos penachos
Y banderola alegre al viento ondean.[85]

Entenza y Muntaner que le acompañan
Conducen poca tropa en sus banderas,
Aunque escogida gente.

ANDRONICO. ¿Y bien Filipo?

FILIPO. ¿Y qué dudas, señor, tu mente cercan?
La patria está en peligro: esclavizarla
Un catalán advenedizo intenta:[86]
Tienes para oprimir la tiranía
Escuadras valerosas y dispuestas:
He aquí mi brazo,[87]he aquí toda mi sangre.[88]
El audaz[89] a los golpes se presenta
Insultando al imperio y a su jefe:
He aquí mi parecer: ¡venganza![90]

ANDRONICO. ¿Y fuera
Bien que al libertador de la Natolia
Y al vencedor del turco persiguiera?
La probidad, que del pecho humano
Del mundo Lameno desterrada fuera,
Junto al trono encontrarse debería,[91]
¿A dónde está? ¿ni a dónde la sincera
Gratitud, la palabra prometida
Y que en amistad entrelazó las diestras?

FILIPO. Do las echó Rugero. Si el vasallo
A la ley del honor no se sujeta,
Y pérfido conspira, y a su dueño
Robar pretende el trono y al diadema,

¿Deberá el soberano moderarse,
Cuando el vasallo infiel no se modera?
Si libertó el imperio le pagara
Con la suprema dignidad de César
Y con la mano de de la hermosa Irene.[92]
Si quiere más, y su ambición violenta
Cuando no a la corona tiene en poco,
Justo es, señor,[93] que hasta su premio pierda.[94]

ANDRONICO. ¿Y podremos hacerlo impunemente?[95]
La justicia tal vez ceda a la fuerza
Si ya ocupa Rugero victorioso
Desde Abydo al Eupino, si ya llegan
Al Estrimón y al Hebro sus escuadras,
Si el Asi sometida se le entrega,
¿Qué nos resta?

FILIPO. El furor y la venganza.

ANDRONICO. ¿Ignoras de los griegos la flaqueza?

FILIPO. ¿E ignoras tú señor, que aún todavía
El búlgaro[96] valiente fiel te queda?[97]
Yo le acaudillo: aquélla valentía
Que ostentó contra el turco,[98] cuando adversa
Nos fue la suerte en la primer campaña
Y te forzó a buscar extrañas fuerzas,
No se ha extinguido: manda.

ANDRONICO. No Filipo

Aún no me he decidido a tanta empresa.
Pues que sin tropas ese guerrero altivo
A venir a estos muros hoy se arriesga,[99]
Paz busca y blanda unión, y no ambiciona
Triunfos ni hazañas de la injusta guerra.
No seré el agresor. Pero tampoco
Sufrirá leyes tuyas mi grandeza:
¡Antes la muerte que el menor ultraje!
Filipo, haz preparar cuanto convenga
A dar a un héroe tal[100] digno hospedaje.
Voy a instruir a Irene de esta nueva.
Nada precipitemos: escuchemos
Sus disculpas; y en medio a sus respuestas
La intención penetremos. Conozcamos
Cuales son sus proyectos; y si es fuerza
Lidiar, lidiemos con honor.[101] Que libre
A su campo otra vez Rugero vuelva,
Y si existen acaso todavía
Pechos nobles y altivos en la Grecia,
Yo iré delante de ellos, y el camino
Les abriré a la gloria verdadera.
Y a ese orgulloso vencedor moriremos
Que hay quiten sepa morir en la defensa
De la patria oprimida,[102] cuando injusto
Un extranjero sojuzgarla intenta.[103]

Escena 5ª.

Teodora. Filipo.

FILIPO. ¿Teodora?

TEODORA.[104] Nada esperas: declarada
Está ya contra tí la suerte fiera.
Irene ama.

FILIPO. ¿Y a quién?

TEODORA. Ama a Rugero.
El fue quien en otro tiempo le dio a ella
Libertad y a su madre; él encubierto
Vino con Rocafort de su beleza
Enamorado ciego: él fue la causa
De aquel llanto falaz de la tristeza
Que tanto te agradó, cuando ignorando
Quién fuese el héroe que en su pecho reina,
A Rugero de Flor le prometían.
Y ella misma es en fin la que modera
De Andrónico la furia y ahora hace
Que su mente angustiada vague incierta.
Ama: huye tú.

FILIPO. ¿Yo huir? ¿Yo que renuncié
Al amor y ambición?[105] Tiemblen:[106] primero
Que esa funesta unión y abominable
Que ese temible lazo que detesto
Nadarás en sangre[107]
Tracia infeliz, del catalán y el griego.
Tú sabes si de Irene el pecho ingrato

Invadí con servicios y con ruegos.
Ya cercaban mis búlgaros valientes
La capital soberbia del Imperio.
Ya iba a triunfar: Constantinopla era
Mi víctima. La vi, la adoré ciego:
Firmé la paz: de Andrónico aliado
Me hizo el amor,[108] y el enemigo fiero
Que hizo temblar la Grecia, en un vasallo
Humilde sus dos ojos convirtieron.
Rendido la serví, contra los turcos
Fiel, aunque desgraciado, mi ardimiento
Vencido en dos campañas, fue forzoso
Que a extrañas armas recurriese el griego,
Al vencedor del enemigo injusto
La púrpura y a Irene prometiendo.
Vencido y ya sin medios de alcanzarla,
Yo devoré mi rabia en el silencio,
O de matar o de morir seguor
Si llegaba a formarse este himeneo.
La tristeza de Irene, y el oprobio
De la sangre imperial, si ese extranjero
Unirla con la suya conseguía,
Una esperanza péfida me dieron
Que no he de abandonar.[109]

TEODORA. ¡Ay infelice
Si no abandonas tu arriesgado intento!
Ama Irene: su padre es fuerza siga
De un tierno corazón los movimientos.[110]
Rugero es vencedor: tiene a su mando

La flor de Europa en ínclitos guerreros.
¿Qué te resta?

FILIPO. Mi esfuerzo y mi espada.
Cuando ya al colmo de mis votos llego,
Cuando ya por mi astucia se ha manchado
El catalán con sangre de los griegos,
Y en civil guerra el Helesponto arde,[111]
¿Podré imbécil temer un leve riesgo?

TEODORA. ¡Por tu astucia!

FILIPO. Sí, hermana:[112] Ya triunfante
Tornaba en escuadrón del turco fiero
A ocupar sus cuarteles: su bandera
En toda la extensión del Cherponeso
Con salvas de placer fue recibida:
Libertadores del Imperio Griego,
Vengadores del trono y de BIzanzio
Los aclamaba el ignorante pueblo
Que el yugo oculto entre el pomposo lazar[113]
Jamás conoce: todos a Rugero
Principalmente conocer querían:
Flores y palmas plácidas cubrieron
La senda de su triunfo. Solamente
Los nobles y patricios, cuyo pecho
Conservan del honor nobles centellas,
Sus triunfos detestaban en secreto.[114]
'¿Qué importa, dicen, quebrantado el turco
Si queda el catalán? Del cautiverio

Nada podrá librarnos, si el monarca
Lo sanciona, enlazándolo a su cetro.
Andrónico será el primer esclavo:
Esta es la suerte del que debe a un fiero
Héroe su libertad.' De estos gemidos
De curento patriotismo me aprovecho.
El sueldo al vencedor estipulado
La subsistencia con feroz pretexto
Le fue por mis parciales impedida.
El soldado se queja: y en el fuego[115]
Y en la embriaguez de la adquirida gloria
Insulta al ciudadano. ya el acero
Brilla y corre la sangre. Dí que puedan
A la antigua amistad volver sinceros.
El catalán triunfó bein fácilmente
De un desmandado, de un inerme pueblo:
Y la ciudad domina y las campiñas:
Mas el rencor que habita ya los pechos,
¿Cuándo se saciará? Sangre y venganza
El oprimido ardor grita en silencio:
Y germen de venganza es la sangre
Que vertió el catalán. Todo el imperio
En armas arde y en furor: en vano
Querra oponerse Andrónico al incendio.
El la primera víctima sería,
Si débil o prudente con Rugero
Se enlaza en nuevos o en antiguos nudos.
Y en cualquier situación mi triunfo es cierto.
No será, no, del catalán Irene:
Y yo tendré la gloria de haber puesto

Fin a la esclavitud: de sus cenizas
Renacerá esta vez el valor griego;
Y del turco abatido, y del hispano
Insolente una vez libres seremos.

TEODORA. Dudoso es tu proyecto; y más dudosa
Su justicia que el éxito.

FILIPO. No hay medio
¡Perder a Irene! ¡Oh infeliz patria!
Dos males son; que a entrambos yo prefiero
Una muerte glorisa:[116] tú, si puedes
De Irene perturbar los sentimientos,
No olvides que la dicha de un hermano
Y el bien de Grecia se aventura en ellos.
Andrónico aún dudoso titubea:
El momento propicio aprovechemos;
Es preciso lidiar: y si es posible
Que el impulso su mando dé mi aliento.

Escena 1ª[117]

Rugero, Muntaner, Entenza.[118]

MUNTANER. No sé, bravo Rugero, si en ti culpe
Ese exceso de honor o si lo apruebe.
El Helesponto es tuyo: sus riberas

Ocupan hoy tus vencedoras huestes:
A una palabra de tu boca
Tiembla el imperio, el turco se estremece.
La excelsa fama de tu nombre vuela
Desde el Danubio hasta el Eúfrates: tú eres
Salvador de Grecia:[119] y esa mano
Que la diadema colocó en las sienes
Del bravo Federico, ha sostenido
La de Andrónico pronta a envilecerse.
Pero qué beneficio ha sometido
Un corazón ingrato. El griego aleve,
Ya se quitó la máscara debida
Tan sólo a un vil temor.[120] Rugero, ¿crees
Que el tumulto de Abydo, la asonada
Del Helesponto, tanta sangre y muertes
Se han hecho sin Andrónico?[121] Imaginas
Que no le pesa el beneficio:[122] Teme:
Pudiste entre tus tropas valerosas
Sujetar los furores de la plebe:[123]
Mas ya, solo inerme y sin milicia
Entre enemigos solapados vienes:[124]
Si te acometen, cuál será el suceso.

RUGERO. No lo osarán...[125] ¿Y quién del turco aleve
Librará entonces el caduco imperio?
¿Dónde las fuerzas encontrarán que pueda
Contra tanto enemigo sostenerlo?
Y ¿quién la espada a levantar se atreve
Quién donde yo respiro?[126]

MUNTANER. No es el hierro
Del que se vale la perfidia: será
Las iras de un puñal o de un veneno.[127]

RUGERO. ¿Y yo temiera un pérfido?[128] ¡Las huestes
La fiera muerte despreciar me vieron!
El Adria insana y el terreno fértil
Teñí en la sangre del francés soberbio.
Arbitro de los pueblos y los reyes
Cedí coronas, repartí los cetros.
¿Y yo temiera, yo? Tema el aleve[129]
Que con pérfidos medros solicita
Negar a un vencedor lo que se le debe
Aún ignoro quién es:[130] todo es posible
Bajo el imperio de un monarca débil.[131]
Pero cualquiera que oponer pretenda
A mi justicia su perfidia, tiemble:
Le alcanzará mi espada.

ENTENZA. ¿Tú no ignoras
Que sé morir: y que arrostrare la muerte
Por tu gloria, Rugero y tu defensa?
Que Berenguer de Entenza corrió siempre
La senda del honor y del peligro.[132]
Si es menester, lidiemos: mas ponerte
En las manos de un pérfido, indefenso,
Lejos de tus escuadras y tus huestes,
Dime, ¿es prudencia, amigo?

RUGERO.[133] Bravo Entenza,

Si mi agitado corazón leyeres,[134]
Si vieras, Muntaner, cuál lo atormentan
El amor y la gloria,[135] fácilmente
Los que desaprobaren mi osadía,
No la culparán, no... Yo adoro a Irene.
Su amor es mi existencia[136] desde el día
Que libertad la dí: Si de laureles,
Adquiridos a costa de mil riesgos
Coroné vencedor mi altiva frente,
Para[137] ofrecerlos a sus pies fue sólo.
Y si Diademas di, si vió el oriente
Bañarse en sangre turca derramada
Por mi invencible acero tantas veces
Fue para ennoblecerme y merecerla.[138]
¿Qué es la gloria?[139] ¿Qué valçen los laureles
Qué vale el universo, qué la patria,
Qué la existencia misma sin Irene?[140]
Piensas tú, si mi pecho no la amara
Que no ardiera entre cenizas leves
Este caduco imperio: pero, amigo,
Es fuerza el adquirirla. Esto contiene
Mi acero y mi valor: esto me obliga
A ceder a su padre,[141] y el que tiene
En su mano el destino de su trono
Casi temblando a suplicarle viene.[142]

MUNTANER. Será pues el amor vuestra ruina:[143]
Y vuestros almugávares valientes,
Terror del mundo, al musulmán espanto,
Caerán al grito de una mujer débil.

Rugero, vuelve en tí: las fuertes almas
Que tus banderas siguen, no a ofrecerte
De un loco amor los triunfos te siguieron
Sino a aumentar tu gloria y sus laureles.
Y tú olvidado...

RUGERO. Muntaner, no injusto
Mis movimientos rápido condenes.
¿Porque dejé en Galípoli acampadas
Orillas de la mar mis bravas huestes?
Tú, Muntaner, tú Entenza, si el destino
Contra mi vida injusto se convierte,
Vosotros las guiaréis: muera yo sólo,
Si es menester morir: tantos valientes
No quiero,[144] amigos, que al amor se inmolen.
Y muerto yo, que se salven o me venguen.[145]

****

ROCAFORT.[146] Una insigne traición se ha cometido,
Bravos aragoneses: este Imperio,
Que a costa de peligros y de sangre
Defendísteis valientes, caiga al suelo.
Caiga: y de sus cenizas disipadas
Aprendan los monarcas su escarmiento.
Harto ha sufrido la oprimida tierra
La deslealtad del fementido Griego:[147]
Ya es tiempo de librarla: el torpe yugo
De ese déspota imbécil quebrantemos.

¡Los cobardes! ¡Los viles! Nuestra armada
Victoriosa en las playas del Tirreno,
Nuestros héroes valientes que fundaron
En la feraz Sicilia nuevo reino,
Invocan en su auxilio: nos prometen
Gloria, esplendor, fraternidad y puertos,
Y de Aragón al héroe más ilustre
De la princesa Irene ser el dueño.
Llegamos: nuestras armas victoriosas
Arrojaron del Asia al turco fiero;
Y el que aterraba de la gran Bizancio,
El reino altivo con feroz denuedo,
Buscó un asilo más allá del Tauro.[148]
Vengadores de Grecia, ¿con qué premio
Andrónico pagó vuestros deudores?
Díaglo el Helesponto: nuestros leños
Por el astuto Genovés[149] quemados:
El hambre consumió nuestros guerreros:
Y del mismo que habemos defendido
Esgrimirse la espada en nuestros pechos.
Y en fin, a dulces bodas convidado
Morder la tierra nuestro gran Rugero
De asesino puñal acometido.
Aragoneses ¿sufriréis tan negro
Tan despiadado crimen?

ARAGONESES. No: ¡venganza![150]

ROCAFORT: ¡Venganza! La tendréis: yo os lo prometo,
Fieles aragoneses, por la gloria

Que corona inmortal vuestros abuelos,
Por el gran Federico,[151] por los manes
De Rugero de Flor, por este acerbo
Este furor terrible, que devora
Mi corazón y me destroza el pecho.[152]

Traen el cadáver de Rugero[153]

¡Dulce amigo![154] ¡Es así cómo recibes
Tu caro Rocafort! Fiel compañero,
Aún no apuntaba en nuestros blandos rostros
De la florida edad bozo primero,
Y ya reunidos la amistad sagrada
Nos vio de Júzar el éxodo ameno
Teñir de sangre alarbe nuestras lomas.
Jamás te abandoné.[155] Ni en el asedio
Terrible de Mecina, ni en los golfos
de Libia y Adria ni en la gran Palermo,
Ni en cuantas tierras por entrambas playas
El mar Mediterráneo[156] corre inmenso,
Y donde repetida por mil bocas
La gloria suena de tu nombre excelsa,
Falló tu Rocafort. Sobre el Meandro,
En los campos de Troya, los estrechos
Pasos del Cydno do tu brazo ardiente
Emulo fue del Macedonio sobrebio,
A tu lado me viste en la pelea.
¡Oh trance infausto! ¡Oh funeral momento,
Que te apartó de mí! Cumplió sus iras
En tí sólo el oráculo funesto,[157]

Que condenó a morir el que rompiere
Nuestra eternal unión. Yace tu yerto
Exánime cadáver: ¡y yo vivo!
¡Y la ya odiada luz del cielo veo!
Sí, moriré: mas cuando ya inundado
De griega sangre deje el triste suelo
Que rocogió la tuya: cuando arda
La gran Bizanzio inextinguible fuego:
Cuando ya nuestra espada vengadora
Haya rompido el fementido pecho
A esos príncipes viles: cuando queden
En presa sus cadáveres sangrientos
En las playas del Mármara insepultos,
A las aves y fieras: cuando al griego
Una ciudad no quede que no sea
De mi venganza monumento acerbo,

(A los suyos): Vedle:[158]

3. UNA MEMORIA DE ALBERTO LISTA SOBRE EL FEUDALISMO EN ESPAÑA.[159]

Esta memoria apareció con el título de Sobre el carácter del feudalismo en España, por D. Alberto Lista, en el Eco Literario; luego en la Revista Universal.[160] Lo cita Chaves indicando que "este trabajo, con diversas variantes, fue presentado en la recepción de la Academia de la Historia en 5 de mayo de 1847".[161] Sin embargo hemos podido constatar que el texto es de 1829, como veremos en seguida.

Esta memoria se encuentra manuscrita en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, ten una versión muy anterior a la que cita Chaves. Transcribo dicho manuscrito, que además se encuentra copiado -también a mano- por Antonio Cavanilles.

Se trata de Memoria sobre el carácter del feudalismo en España:/ presentada a la Real Academia de la Historia por d. Alberto Lista (Al fin:) Madrid, 19 de marzo de 1828.[162]

Se encuentra en la citada biblioteca con la signatura 11-3-1-/8234 nº 31, y es manuscrito de puño y letra de Lista, bien legible, ignorándose de quién procede este legado.

La ficha de dicha institución describe este manuscrito como "un cuaderno de 14 hs útiles en 4º. Autógrafo". Y añade: "Ve. Discursos, disertaciones e informes de los individuos de la Academia de la Historia, leg. I, nº 31."

Con la signatura 11-1-2/7981/12 se encuentra en dicha Academia una copia manuscrita del texto de Lista por D. A. C. (Don Antonio Cavanilles).

Recogemos el texto de Lista, por su interés:

* * *

"Memoria sobre el carácter del feudalismo en España: presentada a la Real Academia de la Historia: por D. Alberto Lista".

El espíritu de la imitación servil es casi tan general en historia y política, como en

literatura. Los publicistas franceses del siglo XVIII se enconaron contra el feudalismo de Francia, con razón o sin ella, que no es de nuestro intento calificar la verdad ni la justicia de sus aserciones: y he aquí que muchos escritores españoles toman inmediatamente las armas contra el feudalismo castellano, como si éste hubiese tenido los mismos caracteres, que el de Francia, Alemania o Italia. En nuestros días hemos oído declamar contra los señoríos de España, con el mismo furor que si hubieran sido baronías feudales, cimentadas sobre la esclavitud del terruño y la desmembración de la soberanía monárquica.[163] Semejantes escritores, no habiendo tenido o gusto o proporción para estudiar filosóficamente nuestra historia y observar en ella los progresos sucesivos del poder del trono y de la autoridad de los señores; habituados por otra parte a recorrer las ciencias políticas en libros transpirenaicos más sabrosos que sólidos,[164] aplicaron los principios buenos o malos que estos libros deducían de la historia de Francia y Alemania, a la organización social de España. Además, la falta de libros filosóficos sobre nuestra legislación e historia disculpa su ignorancia, aunque no alcance a disculpar su imitación pedantesca. A la verdad, tenemos esparcido en muchos libros un vastísimo caudal de erudición acerca de nuestra historia, pero de una manera indigesta y desordenada: y el único libro que reúne las calidades de erudito y filosófico, que es el Ensayo histórico sobre la legislación de Castilla y León, no trata directamente de la materia de los señoríos.

Parecióme, pues, importante extender las reflexiones que acerca de este punto me ha sugerido el estudio de la Historia de España, por si algún escritor, que la hubiese estudiado con más detenimiento, o hubiese adquirido un caudal más copioso de hechos, se determinaba a ilustrar completamente este asunto, hasta ahora, que yo sepa, intacto; y que sin embargo es el más importante sin duda en la historia de los pueblos modernos, pues a él está ligado el conocimiento de la organización social y doméstica de cada nación: y esta disposición interior es la que influye definitivamente en la felicidad de los pueblos y en la fuerza de los gobiernos. la historia ha desrinado muchas de sus páginas a las transmigraciones de las tribus bárbaras, a sus batallas, a sus triunfos: se ha detenido con una complacencia que no es muy honorífica para la humanidad de los historiógrafos, en describir las conquistas y los conquistadores: pero ha cuidado muy poco de pintar con claridad y distinción el modo que en cada época han tenido los pueblos, de administrarse interiormente: y sin 8embargo este debe (ser)[165] el Norte de un historiador filósofo: porque en él, como en un germen, está incluída la serie de los

acontecimientos posteriores.

Los visigodos, los francos, los sajones y los lombardos, tribus bárbaras y errantes, invadieron y conquistaron las provincias del imperio romano, civilizadas muchos siglos antes, y corrompidas y enmuellecidas en la época de la conquista. La organización interior de las monarquías que formaron, ha debido resultar de la diferente situación respectiva de los vencedores y vencidos; sino además repartió el territorio, quitado a los antiguos poseedores, entre los capitanes y soldados. Cuando vagaban por las selavs germánicas,[166] tenían un general y juez supremo, a quien llamaban rey; tenían magnates, que formaban el consejo del rey, y que deliberaban acerca de los negocios urgentes y diarios: tenían, en fin, las juntas del pueblo, o por mejor decir, del ejército, con cuyo voto era necesario contar en las materias más importantes. Tal era el gobierno de aquellas tribus; tal el de los antiguos escitas; tal el de los esclavones y búlgaros, que invadieron el Nordeste de Europa en la edad media; tal es en nuestros días el de los iroqueses e ilineses; y tal ha sido, es y será el gobierno de todo pueblo transmigrante. La monarquía ha sido necesariamente la primer institución civil de las naciones: porque es imposible transmigrar sin un jefe, y casi todos los pueblos han empezado transmigrando.

Mas después que los pueblos del Norte se fijaron en las provincias conquistadas, se agregó a sus monarquías una cuarta clase, que fue la nación vencida, a la cual sólo se l9e dejaron lágrimas que llorar. Si al tiempo de fijarse las tribus hubieran ocupado una sóla ciudad o un pequeño país, su administración interior hubiera subsistido la misma: pues hubiera sido fácil reunir toda la nación en los casos que la costumbre antigua mandaba convocarla. Mas no fue así: cada tribu se diseminó en un vastísimo territorio: el repartimiento de éste se hizo con suma desigualdad: el rey poseyó gran parte de la prpiedad territorial; los magnates y los guerreros, que más se habían distinguido en el tiempo de la conquista, dividieron entre sí lo demás, y a la masa del pueblo sólo se le dio lo que bastaba para que no muriese de hambre. Gran parte de esta masa se confundió con el pueblo vencido, porque la pobreza y el infortunio son naturalmente sociales: muchostambién del pueblo vencido, o por su mérito, o por la veneración debida al estado eclesiástico, o por los servicios que hicieron después de la conquista, pasaron a la clase del pueblo vencedor. La nación, ya fijada, constó de un rey electivo, de una nobleza rica y poderosa, pues era electora y propietaria, y se podía reunir fácilmente, y de un pueblo inerte, nulo,[167] pobre, diseminado en un gran territorio, y por la mayor parte, cual era la de los antiguos

habitantes, ligado a las heredades de los magnates. El gobierno era, pues, una monarquía aristocrática, semejante a la que en nuestro tiempo hemos visto fenecer en Polonia después de una larguísima agonía. El gobierno de los Visigodos hasta la invasión árabe, el de los Merovingios hasta Carlos Martel, la Heptarquía sajona y el reino de Inglaterra hasta Enrique III, y el de los Lombardos en Italia eran monarquías aristocráticas y electivas, en las que el monarca no tenía más poder que el de la ley, precario siempre en una nación bárbara, o el de que le adquirían sus prendas personales.

Los que en nuestros días han escrito que el gobierno de los visigodos era una verdadera monarquía mixta, en la cual tenía el pueblo voz y voto, han abusado notablemente de la paciencia de sus lectores, por no decir que han querido burlarse de la ignorancia que les atribuían. El pueblo no puede tener voz y voto, sino de una de dos maneras, o reunido como en las democracias antiguas o representado como en Inglaterra y Vizcaya. Y ¿de dónde sacan estos publicistas, que la representación era conocida en tiempo de los Leovigildos y Rescesvintos? Y ¿cómo han creído que era posible reunir junto a los muros de Toledo toda la nación visigoda, diseminada entonces desde el Ródano hasta las faldas del Atlante?[168]

Aunque el gobierno fuese aristocrático en todas las naciones, sin embargo era uno y concentrado, excepto en los lombardos. Estrechados éstos sobre las riberas del Pó, ya por los emperadores de oriente, que conservaban las costas del Adriático; ya por los pueblos del septentrión, que aunque empezaban a fijarse en Alemania, preferían sin embargo el clima suave de Italia; ya en fin por los francos, que dueños del occidente pugnaban por establecerse al otro lado de los Alpes; tomaron la costumbre de establecer beneficios militares, esto es, grandes territorios y gobiernos con título de ducados, en las fronteras de su reino, a favor de los guerreros más sobresalientes y en quienes tenían más confianza,[169] para que las guardasen con más empeño contra tantos enemigos. Este ejemplo fue contagioso: siguiéronle los príncipes alemanes de aquella época: siguióle principalmente Carlos Martel, ya para fundar la grandeza de su familia en la lealtad de los guerreros, a quienes repartió los beneficios, ya para descubrir la morisma, que le amenazaba y que efectivamente llegó hasta las orillas del Loira. El sistema de los feudos pasó a Inglaterra, a Hungría, a Polonia; y los visigodos los hubieran adoptado indudablemente a no ser porque en aquella misma época acababa de ser destruída su monarquía por la invasión de los árabes en España. Carlo Magno[170] duño de casi todo el continente

occidental de Europa por la usurpación de su padre y por sus conquistas, conservó el mismo sistema de beneficios militares; y a él debió entonces la España cristiana uno de los principados que más se distinguieron en la reconquista, a saber, el condado de Barcelona. Desde poseer grandes feudos hasta hacerse independientes del soberano, o al menos hasta no conservar más dependencia que la de un homenaje, casi siempre ilusorio, no había más de un paso; y este paso se dio con suma facilidad bajo los débiles sucesores de Carlo Magno.[171] Vióse cada reino de Europa dividido y subdividido en un inmenso número de pequeñas soberanías, subordinadas unas a otras en apariencia, pero que realmente no reconocían ni para obedecer ni para mandar otro principio que la fuerza y el atrevimiento. Los pueblos estaban esclavizados; los reyes sin poder; las guerras entre los barones grandes y pequeños eran contínuas; la anarquía perpetua. En Inglaterra conservaron los reyes más influencia; porque Guillermo el conquistador la dividió en un gran número de baronías; y siendo cada una pequeña, ningún barón pudo igualarse con el monarca ni en riquezas ni en autoridad. Pero el resto de Europa estaba sumergido en el más lastimoso desorden. A este sistema de cosas, a esta perpetua descomposición del poder soberano, a esta anarquía universal, a esta combinación de un gran número de fuerzas débiles, que obraban sin concierto ni régimen, dan los publicistas el nombre de gobierno feudal.[172]
Su siglo de oro fue desde el reinado de Ludovico Pío hasta el de S. Luis: época muy difícil de estudiar, pero muy importante; porque en ella está contenida la fuente ulterior de las naciones modernas. En Inglaterra los barones se unieron con el pueblo para retener el poder que se les escapaba: en Francia los pueblos se unieron con el monarca para acabar con la tiranía de los señores:[173] en Alemania los barones quedaron independientes, y formaron una confederación, cyo jefe se llamó emperador. El primitivo caos del feudalismo, desenvolviéndose en cada nación europea de un modo diverso según la diversidad de las circunstancias, produjo las diferentes fases de gobiernos monárquicos, que halló establecidos en Europa la época, por siempre memorable, del descubrimiento del nuevo mundo.

Nuestra España no siguió las vicisitudes que hemos descrito, porque cuando nació, creció y llegó a su juventud el feudalismo, casi eran nulos los gobiernos cristianos de la península. El feudalismo necesita de una monarquía extensa y poderosa para descomponerla y subdividirla: pero ¿qué pábulo podrían dar a su acción deletérea las ásperas montañas de Asturias y Cantabria, los páramos de S. Juan de la Peña, solares primitivos de la independencia

española? Los pequeños reinos de Asturias y Navarra, el ducado de Cantabria y el condado de Aragón, o habían de perecer prontamente por la superioridad del número y de la táctica sarracena, o habían de tener jefes, no sólo belicosos, magnánimos y activos, sino también poderosos por la concentración de la autoridad en sus personas. Estas mezquinas y limitadas monarquías, electivas en su principio, aunque dentro de una familia, costumbre que tomaron de los francos abandonada la elección libre de los visigodos,[174] reconocían a la verdad una aristocracia: mas ésta era la de los servicios, la del consejo, la del heroísmo; y de ningún modo la de la deslealtad y usurpación. El feudalismo, bajo la forma que tuvo entre los lombardos y los francos, no sólo era desconocido entre los españoles, sino imposible. Para convencerse de esta verdad, es necesario observar con suma atención la manera de engrandecerse de esta monarquía; y como de pequeños y al parecer despreciables principios llegaron a aquel grado de alteza, que colocó la España en el siglo XV al frente de las naciones europeas.

Sea cual fuere el origen de la monarquía asturiana, no admite duda que los dos Alfonsos, el Católico y el Casto,[175] extendieron sus tals y correrías en el territorio ocupado por los sacracenos hasta las orillas del Duero: mas no se crea que sus estados tuvieron por límite este río. Había siempre entre la frontera de los moros y la de los cristianos un grande espacio de país talado y sin población, que llamaban Extremadura,[176] tomando el nombre del primero que hubo de esta especie hacia el Duero o Durio: Extrema Durii. Mientras los cristianos no poblaban y fortificaban este espacio, se contentaban con hacer talas e incursiones en el territorio de los moros, de donde volvían, ricos con el botín, a encerrarse en los castillos de su frontera. Así vemos que D. Alonso el Casto, después de grandes victorias, se encastilla en las montañas de Asturias, y fija la corte en Oviedo: de donde no pasó a León, hasta que estuvieron suficientemente pobladas las orillas del Duero y las del Pisuerga. Vemos que durante dos siglos no se pensó en hacer conquistas al sur del Duero interior, hasta que cubierto el flanco oriental del reino de León con el condado de Castilla, presentó la España cristiana desde Oporto hasta la Sierra de Jaca un frente y una línea contínua de puntos fortificados.[177] Vemos que Lisboa fue conquistada y perdida muchas veces: que Fernando I, rey de Castilla, hizo conquistas, que no conservó, en las orillas del Guadiana y en la parte occidental de Sierra Morena: que el emperador Alonso VII penetró hasta Almería, grande entonces y opulenta ciudad, la tomó, saqueó, y se volvió con su ejército cargado de despojos, a las riberas del Tajo, que eran en aquel

tiempo la Extremadura de la monarquía: vemos en fin, que su nieto Alfonso el Noble, después de la decisiva victoria de las Navas, no emprendió conquistas en Andalucía, y se contentó con fijar las fronteras de su imperio en las vertientes meridionales de los montes marianos. El autor del Ensayo sobre el espíritu, costumbres e historia de los pueblos modernos de Europa llama victoria inútil a la de las Navas, porque de ella no resultó conquista alguna. Me parece que puedo asegurar que se engaña, y que su engaño nace de no haber estudiado cuidadosamente nuestra historia. Fruto de la victoria de las Navas fue cerrar a los moros el paso de la Mancha y del territorio de Cuenca, donde penetraban antes tan fácilmente, que se creó el orden militar de Calatrava para contenerlos; y algunas veces penetrabn con tanta felicidad, que el mismo Alonso el de las Navas fue algunos años antes completamente derrotado en Alarcos; y en los años que mediaron entre ambas batallas, los ejércitos sarracenos pasaban impunemente el Tajo, talaban los campos de la actual provincia de Madrid y saqueaban sus villas y fortalezas. Fruto de la victoria de las Navas fue la población pacífica y próspera de todo el país comprendido entre el Tajo y Sierra Morena,[178] que había sido devastado por espacio de siglo y medio desde la conquista de Toledo. En fin, fruto de aquella victoria las extensas adquisiciones de Fernando el Santo[179] y de Jaime el Conquistador[180] en Andalucía y Valencia; adquisiciones que no hubieran podido hacerse, si la Mancha hubiera sido un desierto, y si el rey de Aragón no hubiera tenido cubierto su flanco occidental, cuando atacó los países del Guadalaviar y del Júcar.

Los cristianos, pues reconquistaron la España del mismo modo que muchos siglos antes la habían conquistado los romanos: a saber, exterminando la población enemiga, y fundando colonias en los pueblos, que se sometían o se construían de nuevo. Eran guerreros y colonos: con una mano guiaban la yunta, y con la otra aseguraban la empuñadura de la espada, dispuestos siempre contra cualquier ataque imprevisto de los moros. En convenciéndose bien de esta verdad, quedan explicadas muchas dificultades, que tropezamos en nuestras antiguas crónicas, y que han hecho caer en errores considerables, no sólo a los extranjeros como el célebre escritor que citamos arriba, sino también a muchos nacionales, que poseedores de una vasta erudición, no supieron digerirla por no haber examinado con ojos filosóficos la situación política, que acaso no tiene otra semejante en los anales del género humano, en que se hallaron aquellos hombres extraordinarios, que nos crearon esta patria. Siendo poco numerosos debieron 1.º defenderse al abrigo de las ásperas montañas del septenrtión: 2º. renunciar a hacer conquistas

hasta que su población fuese capaz de contrarestar los ejércitos sarracenos, que se les oponían: 3º. en fin, después de una gran victoria debieron dedicarse a reedificar los pueblos destruídos por la guerra, a sembrar campos talados por muchos años, a aumentar la población y los medios de subsistencia, sin pensar en conquistas ulteriores, hasta que ya estuviesen bien pobladas y fortificadas las antiguas.

Ahora bien: después de esta sencilla exposición, conforme, no sólo a la verdad histórica, sino también a la naturaleza de la reconquista, ¿habrá quien crea, que el fiero aragonés, el aguerrido cántabro y el altivo castellano, armados siempre para la defensa común, pudieron considerarse como esclavos del terruño, pudieron someterse a los ignominiosos servicios, que en otros países exigían los barones a sus vasallos? Cuando la guerra eterna, que se hacía contra los ñarabes, era a un mismo tiempo nacional y religiosa; cuando toda la fuerza de los cristianos estaba en la disposición moral de sus almas, ¿se les iría a quitar la independencia de sus robustos brazos, de que tanto necesitaban los mismos señores? ¿Es creíble que se les obligase, con la espada ceñida al lado,[181] a tirar piedrezuelas a las ranas del estanque para que no perturbasen el sueño de su ricafembra? ¿Hubieran consentido, que mientras ellos peleaban con los sarracenos, ejerciesen los señores sobre sus hijas los inmundos derechos, que no tienen nombre en nuestro pundonoroso idioma, porque sus viles ideas no pudieron jamás entrar en una cabeza española? El ejemplo de Peribáñez, tan célebre entre nuestros poetas dramáticos, la acción de un villano que da la muerte a su señor, porque atentaba contra la honestidad de su mujer, prueba con bastante claridad, que esta palabra Señor no tenía entonces en España la misma significación que en otros países de Europa.[182]

Por otra parte ¿quién podrá creer que nuestros reyes concluyeron tantas y tan grandes empresas en medio de los más crueles peligros y de las mayores dificultades, si la insubordinación e independencia legal de los barones, si las guerras contínuas de éstos, los hubiesen privado de los medios de defensa y ataque? El riesgo era siempre urgente, siempre grande: era necesario, pues, que los reyes ejerciesen siempre una autoridad fuerte, si había de ser saludable: es decir, era necesario que residiese siempre en sus manos toda la fuerza de la soberanía. Así es que desde el primer levantamiento de los asturianos contra los árabes hasta el momento actual, la España no ha reconocido más jefes ni más legisladores que sus reyes: y las leyes, pedidas por las cortes en recompensa de los donativos que ofrecían, no emanaban sino del

trono, centro y depósito de todos los poderes públicos.

Sólo hay tres ejemplos en la historia de España de señoríos, verdaderamente independientes del poder real; el primero fue el de los condes de Castilla: el 2.º el del condado, después reino independiente de Portugal: el 3.º el de la ciudad de Albarracín. Examinemos con atención el origen y progresos de estos señoríos, y no encontraremos en ellos vestigio alguno de feudalismo europeo.

Los reyes de León, en lugar de extender sus fronteras hacia el mediodía, donde sus progresos no podían ser rápidos ni seguros, prefirieron dirigirse hacia el oriente para afirmarse en la frontera de Navarra, y dominar todo el curso del Duero; creyendo con razón que no podrían afirmar su poder, mientras tuviesen desguarnecido su pequeño reino por el lado de los montes de oca y la cordillera de Ydúbeda. Dieron, pues, el gobierno de aquellos países a guerreros atrevidos y animosos, para que incomodasen a los moros, poblasen los territorios, que se les quitaban, construyesen fortalezas y echasen a los enemigos al otro lado del Duero. Eran, pues, gobernadores de aquellos distritos, y tenían la misma autoridad que fue conocida en los siglos posteriores con el título de Adelantado: mas entonces se les dio el de Condes,[183] común en aquella edad a los gobernadores de Provincias, y derivado de la palabra latina comes. Pero aunque concedamos que fueron verdaderos feudos y señoríos, es fácil de observar la inmensa diferencia, que hubo y debió haber entre éstos y los que fueron creados por los débiles sucesores de Carlomagno. Los feudos franceses fueron provincias interiores, fuertes, extensas y opulentas: los señoríos castellanos eran países talados, que era necesario defender y poblar: por tanto, ni los primitivos condes de Castilla pudieron tener bastantes fuerzas para oponerse a la autoridad de los reyes, ni podían dejar de tratar con suma dulzura a sus súbditos, de cuyos brazos y espadas tenían contínua necesidad.

Pero se me dirá: "los condes de Castilla se hicieron por último independientes del reino de León". Pocas cuestiones hay más difíciles en la historia de España, que el origen verdadero de la independencia castellana.[184] Mas los siguientes hechos son innegables.[185] 1.º que Ordoño II, rey de León, hizo asesinar en su misma corte a tres condes, gobernadores o adelantados de Castilla: 2.º que su hermano y sucesor Fruela II se hizo odioso por su crueldad: 3.º que en el largo y brillante reinado de Ramiro II se conocen todavía diferentes condes de Castilla, entre ellos el célebre Fernán Fonzález, que aunque rendían vasallaje al rey de León, no le eran tan

sumisos y obedientes como a sus antepasados: 4.º que en el reinado de Sancho I no se habla de otro Conde en Castilla, que de Fernán González, el cual en fin se presenta en la historia como un soberano independiente. Todos los sucesos de aquella época prueban que desde la muerte injusta de los tres condes los castellanos miraron con horror la dominación de los leoneses y aumentándose su aversión a las crueldades de Fruela, determinaron sacudir el yugo apenas se les presentase ocasión favorable, y que ésta la consiguieron cuando los gobernó un héroe tan valiente y político como pintan a Fernán González los mismos historiadores de León. Se ve, pues, que aunque desechemos el nombramiento de los dos jueces de Castilla, cuyo título semeja a la magiatratura de vasallo poderoso, que se levanta contra su soberano, siempre resulta del contexto mismo de la historia, que la independencia castellana resultó del movimiento espontáneo del pueblo, que amaba a sus señores inmediatos, y que quiso sustraerse al poder que les había quitado la vida: tal era la justicia con que gobernaban. Esto se hace tanto más creíble, cuando no fue éste el único ejemplo que el pueblo castellano dio su fidelidad a sus señores. Cuando el rey de Navarra prendió al conde Fernán González, las tropas casetllanas marcharon a las fronteras de aquel reino, juramentados todos los soldados

"Somos la cruz del pendón
de non volver a Castiella
sin el conde su señor."

como dicen aquellos versos de la antigua cantiga,[186] monumento histórico no despreciable de aquella edad agreste. El condado de Castilla convertido en reino, se unió con el de León en la persona de Fernando I; lo que prueba igualmente la grandeza y la soberanía independiente, de que gozaba aquel condado. Hablemos ya del de Portugal.

Alonso VI, después de conquistar Toledo, para premiar las hazañas de Enrique de Lorena, que le había servido con su persona y vasallos en la guerra contra los moros, le casó con Teresa su hija natural, y le dio en feudo el condado de Portugal,[187] que comprendía entonces desde el Lirma hasta el Mondego, con todo lo que conquistase de los sarracenos. Este feudo, si lo fue, tuvo con respecto a la corona de Castilla el mismo éxito, que los grandes señoríos de Francia y Alemania, que fue la emancipación y la independencia: mas no produjo el mismo

efecto con respecto a los vasallos, los cuales, proclamando rey al gran D. Alonso Enríquez, estipularon después fueros y privilegios en la célebre reunión conocida con el nombre de Cortes de Lamego. Los reyes de Castilla y León escarmentaron en este ejemplo, y no volvieron a ceder provincias, ni conquistadas ni por conquistar.

El señorío de Albarracín no fue feudo, sino una verdadera soberanía, regalada al caballero navarro D. Pedro Ruiz de Azagra por Abén Loyo, rey moro de Valencia, en premio de los servicios que le hizo en la guerra contra los Almohades de Andalucía. D. Pedro pobló aquella ciudad, aumentó con obras la fortaleza natural de su sitio, y encastillándose en ella, supo sostenerse contra tres reyes poderosos, en cuyas fronteras estaba. Mas después de su muerte cayó aquel pequeñuelo estado en poder de los reyes de Aragón. Y esto es cuanto hay de grandes señoríos en toda la historia de España.

En cuanto a los pequeños, que los reyes concedían en premio de servicios o en prendas de su cariño particular, jamás fueron considerados. Exceptuando los dos ejemplos de Castilla y Portugal, que ya hemos citado, no digo provincia, pero ni aun memoria hay de alguna ciudad de consideración que fue dada en señorío: y la razón es evidente. Como para conquistar de los moros una plaza notable por su extensión o por su fortaleza eran necesarias todas las fuerzas de la monarquía, el rey, después de conquistarla, se guardaba muy bien de cederla a ningún señor: hacíala realenga, es decir, del derecho común de España, y le daba el privilegio de voto en Cortes, antiquísimo en nuestra monarquía, y cuyo origen se pierde en los mismos principios de este fuero,[188] y es preciso que ya la tuviesen otras capitales españolas: por lo menos es indudable de Toledo y Burgos. Obsérvese de paso que este fuero es muy anterior al establecimiento de los comunes en Inglaterra: y que ya desde el siglo X se encuentran en nuestras historias vestigios de las corporaciones municipales en Avila, Segovia y otras ciudades, cuando el resto de la Europa yacía sometido al régimen feudal, que estaba entonces en su siglo de oro.

Además, los señoríos concedidos por nuestros reyes, no eran hereditarios sino con su beneplácito y acababan a la muerte del monarca y a la del agraciado. Un insigne ejemplo de esto tenemos en la determinación, que tomaron los ricos hombres de Castilla, a la muerte de Sancho el Deseado,[189] de que Castillos y lugares, dados por el rey, quedasen en poder de los señores, a cuyo cargo estaban, hasta tanto que el rey (D. Alonso VII) fuese de quince años cumplidos.[190] Y aun después de las célebres mercedes de Enrique II, consta de las cartas del bachiller de Cibdad-

Real,[191] que el rey Juan II, para manifestar su afecto a ciertas personas de su corte, que habían fallecido, confirmó a los hijos en el señorío de los lugares, que había dado a los padres. Es verdad que estos señoríos se hicieron hereditarios y vinculados en los siglos XV y XVI: pero entonces la grandeza de España no podía ser temible a los reyes. Estos eran ya muy poderosos, la autoridad real tenía firmísimas raíces, y la opulencia de los señores sólo se empleaba en aumentar el esplendor de la corte.

La jurisdicción de vida y muerte, o de horca y cuchillo, como vulgarmente se dice, no fue en España indicio de la soberanía; sino una magistratura delegada: la cual, si llegó a hacerse hereditaria, fue precisamente en la época, en que ya no era temible, tanto por las grandes adquisiciones, que había hecho el poder real, como por la abolición de la anarquía feudal en los otros reinos de Europa. Por consiguiente nunca tuvieron nuestros señoríos los dos caracteres, que han distinguido al feudalismo, la esclavitud del pueblo y el envilecimiento de la autoridad real: porque los feudos de España ni han sido considerables, ni hereditarios; y cuando adquirieron esta última calidad, ya su fuerza era nula comparada con la del cetro; y por consiguiente ya no podían afectar una independencia peligrosa para la tranquilidad pública.

No me parece probable que haya quien oponga a mis reflexiones el desprecio que los grandes de Aragón hicieron a su rey Ramiro el monje, o la suntuosa cena con que los ricos hombres de Castilla se banquetearon la misma noche que Enrique el enfermo tuvo mucha dificultad en encontrar qué cenar él y su mujer: ni yo hablaría de las dos célebres patrañas de la campana de Velilla y del gabán de D. Enrique, si no contuviesen en sí mismas la defensa de mi opinión: porque las fábulas históricas traen por lo menos la utilidad de dar a conocer el espíritu de los pueblos: y los dos cuentos citados manifiestan, que la nación, donde se inventaron y creyeron, ignoraba absolutamente el carácter de feudalismo. Seguramente ni Felipe Augusto ni Felipe el Bella, que dieron pasos agigantados para la ruina del edificio feudal, se hubieran atrevido a colocar sobre una campana las cabezas de los duques de Bretaña y Borgoña, o las de los condes de Guiena, Tolosa, Flandes y Provenza: ni tampoco a encerrar estos grandes barones en su palacio y a hacerles que entregasen sus rentas y fortalezas, amenazándolos con el verdugo. Ni ¿cómo se atreverían a hacerlo, cuando Luis XI, que dos siglos después de S. Luis dio el golpe mortal a los señoríos feudales, se vio prisionero en poder de aquellos mismos, cuya ruina proyectó y consiguió? ¿cuándo el feudo de Bretaña no entró en la corona sino por dos

matrimonios y el de Borgoña fue durante dos reinados una monarquía independiente? El país, donde se fingieron los dos actos mencionados de justicia arbitraria, no era seguramente un país sometido al régimen feudal.

Tampoco prueban nada contra mi opinión los disturbios, que los poderosos de Castilla causaban bajo reyes menores o débiles: porque no prueban la existencia del feudalismo legal, sino los deseos de establecerlo. El mal éxito, que constantemente tuvieron las pretensiones de los ricos hombres, prueba que la autoridad real fue siempre en España, no sólo el poder dominante, sino también el único. Ya hemos dicho que los vasallos eran más bien compañeros de armas que súbditos, tanto del rey como de los señoríos, en los peligros diarios de una guerra perpetua. Cuando se ganaba una ciudad considerable, ésta era del rey, cuyas fuerzas enteras eran necesarias para la conquista; y el rey concedía entonces una carta puebla con fueros y privilegios muy extensos, para premiar en los que viniesen a la población los peligros a que se exponían habitando en la frontera de los moros. Lo mismo hicieron los señores en las pequeñas villas, que conquistaban: lo mismo las órdenes militares:[192] de modo que aun en los pueblos de señorío era imposible la esclavitud del estado llano, pues estaba protegido por el fuero de la carta puebla, y además era necesario para la guerra. Los concejos de las ciudades y villas considerables tenían sus mesnadas propias, e iban capitaneadas por sus jefes municipales. A la verdad, el estado llano peleaba en la infantería: pero esta infantería era la primera de Europa: y cuando al renacer las luces en el siglo XV, la perfección del arte militar restituyó a esta arma la primacía que debe tener en los ejércitos, los tercios españoles, compuestos de los peones de Castilla y los almugávares de Aragón,[193] fueron, durante dos siglos y medio, el terror de las naciones europeas.[194]

En fin, para hacer ver la diversidad de nuestros señoríos en uno de los caracteres más notables del feudalismo universal, ¿qué vestigios encontramos en nuestra historia de la división y subdivisión progresiva de la soberanía?[195] A la verdad tenemos señoríos dados por los reyes; mas no hallamos señoríos dados por los señores: sino, cuando más, tenencias o alcaidías de castillos y fortalezas: las cuales son empleos o comisiones, no feudos.

La única imagen, débil y pasajera, que notamos en la historia de España, de unas sobreanías subordinadas a otras es el poder, que afectaron y algunas veces ejercieron Alonso VI yAlonso VII sobre los demás monarcas de España, así cristianos como árabes, haciéndose

reconocer por monarcas supremos de la península, y exigiendo tributos de los que no tenían fuerzas bastante para resistirles. Estas pretensiones ocasionaron algunas geurras de poco momento entre los príncipes cristianos; y cesaron con la división de los reinos de Castilla y León a la muerte de Alonso VII: y ni Fernando el Santo,[196] que los volvió a reunir, ni sus sucesores volvieron a hacer valer la supremacía de la corona de Castilla sobre las de Navarra, Aragón y Portugal, aunque siempre conservaron el derecho de exigir homenaje de los reyes moros de Granada, hasta la conquista de esta última provincia mahometana. Bien se ve, que estos homenajes, aunque se hubiesen conservado todos, no dividían la monarquía en diferentes soberanos: sino antes bien sujetaban diferentes soberanos a la monarquía: no eran desmembraciones, sino aumentos de los bienes de la corona: no procedían de la debilidad de los monarcas que daban provincias a feudo: sino de su valor y sus hazañas, que sometían a tributo las provincias, que eran antes independientes. No tuvieron, pues, el mismo origen que los feudos franceses y alemanes: no podían, pues, producir los mismos efectos.

En fin, porque nada nos quede sin responder, Vizcaya y Guipúzcoa jamás fueron feudos de la corona de Navarra, León o Castilla. Fueron soberanías independientes, que habiéndose mantenido libres de los árabes, tenían un jefe con el nombre de Señor: dignidad que vino a recaer últimamente en los reyes de Castilla. Los fueros y privilegios de que gozan y han gozado desde el principio de la monarquía, nos dirán, si estuvieron o no sometidos a la esclavitud del feudalismo.[197]

Vemos, pues, que en España fue desconocida la esclavitud el terruño,[198] cuando era el estado habitual del pueblo en los países feudales, porque la nación era geurrera y valerosa: porque los señores tenían necesidad del pueblo en la guerra religiosa y nacional, que perpetuamente sostenían contra los árabes: porque el arma de la infantería fue más estimada en España que en ningún otro país: porque las grandes cartas pueblas concedidas por los reyes o por los señores daban a los vecinos, aunque fuesen del estado llano, los derechos, que no pueden convenir a los esclavos. Vemos también, que la soberanía no se dividió y subdividió en España en inifitos raudales; porque el título y prerrogativas de emperador, que afectaron y ejercieron algunos reyes de Castill, cesó muy en breve, y además no era una división, sino un aumento del poder real: porque, aunque algunos reyes, por la vanidad de que todos sus hijos lo fuesen, dividieron sus estados, la necesidad de las guerras civiles hizo que se renunciase desde muy

temprano a tan perniciosa costumbre: porque los feudos, concedidos a los señores, no eran provincias ricas y opulentas, sino fronteras taladas, que tenían que defender y poblar: porque los señores necesitaban del poder y las fuerzas de los reyes para sostener sus pequeños dominios contra los ejércitos poderosos de los sarracenos: porque España nunca conoció más jefe ni legislador que su rey: porque los feudos eran poco considerables, y no formaban provincias redondeadas, capaces de inspirar a los señores el deseo de ser soberanos: y en fin, porque no fueron legalmente hereditarios hasta una época, en que la autoridad real estaba tan arraigada y era tan poderosa, que debían sucumbir todos los grandes vasallos, que aspirasen a la independencia.

No tuvo, pues, el feudalismo en España los dos caracteres, que lo hicieron tan peligroso en Francia, Alemania e Italia, a saber, la división de la soberanía y la srevidumbre del pueblo. Quien dude todavía de esta verdad, no tiene más que abrir los anales de aquellas naciones, y decir después de buena fe, si encuentra en toda la Historia[199] de España alguna cosa, que se semeje a los pares de Francia, que no dejaron a la descendencia de Carlos Magno más patrimonio que la ciudad de Loon; a las baronías normandas de Inglaterra, que esclavizaron toda la antigua población sajona y danesa: a los electores de Alemania, que acabaron por ser soberanos de sus respectivos países, subdivididos en nuevas soberanías pequeñas a cada nueva generación;[200] o a los grandes feudos de Italia, de los (que)[201] vemos muchos convertidos en estados independientes. Examínense los reinados de Hugo Capeto y de sus sucesores hasta Felipe Augusto exclusive: todos ellos se intitulaban reyes de Francia: los grandes del Reino, mucho más poderosos que ellos les rendían homenaje por los feudos que poseían: y sin embargo aquellos reyes de reyes apenas tenían fuerzas para someter a un vasallo inmediato, y su autoridad era absolutamente desconocida en los estados feudales de Guiena, Auvernia, Tolosa y Flandes: hasta tal punto, que habiéndose celebrado el concilio de Clermont en el centro mismo de la Francia, su rey Felipe I no tuvo parte alguna en su convocación, ni en sus determinaciones.[202] En él se excomulgó a Felipe, en él se predicó la primer cruzada, que fue uno de los acontecimientos más notables de aquel siglo: y sin embargo, todo se hizo sin la participación y contra la voluntad del monarca. La cruzada contra los albigenses y la desmembración del condado de Tolosa, que era uno de los feudos más considerables de la corona, abrasó en el incendio de una guerra civil todo el mediodía de Francia, sin que el rey Luis

VIII tuviese en sucesos tan considerables la menor parte. ¿Cuándo se ha visto esta inacción, esta impotencia en los reyes de Castilla o de Aragón?

Yo he procurado en la redacción de esta memoria desprenderme hasta de las preocupaciones más legítimas, como son el amor de la patria, el aprecio de nuestra nobleza y la adhesión a las instituciones monárquicas: y cuando he procurado libertar a mi nación de la nota del feudalismo, que la barbarie echó sobre todas las demás, no lo he intentado atribuyendo a los españoles un grado de sabiduría y sensatez, impropio de aquellas épocas. Si mi nación se libró de los inconvenientes más graves de la anarquía feudal, es porque se halló en circunstancias, que hacían imposible el establecimiento de este régimen en la península. Toda esta memoria se dirige a manifestar cuáles fueron estas circunstancias, y cuáles las medidas políticas, que debieron inspirar a los príncipes y a los pueblos.

No he hecho más que señalar los puntos principales de un inmenso cuadro: pero el llenarlo es una empresa superior a mis fuerzas y a mis medios. Por eso he escrito solamente una breve memoria sobre una materia que exige un gran volumen. Madrid 19 de marzo de 1829."[203]

4. ALBERTO LISTA DIRECTOR DE LA GACETA (1833): DOCUMENTOS.[204]

En el Archivo Histórico Nacional, 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 manuscritas del propio Lista informando sobre el personal de la publicación, y sobre la petición de pasar la aduana sus libros desde Francia.

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 per. redactor de la Gaceta", al margen. También al margen figura el siguiente texto, con otra 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 D. Alberto Lista. Mes de enero día 12."

La carta de Pedro de la Hoz dice lo siguiente:

> "Excmo. 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, suspuse que era obligación superior a mis débiles fuerzas el servicio de los dos empleos reunidos. Así lo manifesté inmediatamente al Excmo. Señor Secretario de Estado y del Despacho Dn. Manuel Gonz.[205] Salmón, y en los mismos términos lo expuse e asus 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 ejecuta 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.

Diso guarde a V.E. ms. as. Madrid 10 de Enero de 1833

Excmo. Señor: (firma) Pedro de la Hoz."

El escrito va dirigidio al Excmo. Sr. Condd de Heredia y de Ofalia, Secrio. de Estado y del despacho del Fomento genl. del Reino.

En el mismo legajo y número se resume: "1833. Se admite la dimisión del Director de la Gaceta 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 Vª.

Traslado al Subdelegado de la Ymprenta Real para su inteligencia y efectos correspondientes."

El otro escrito:

"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:

"Excmo. Sr. Ministro Secretario de Estado y del Despacho Universal del Fomento:

Excmo. Señor: He recibidio hoy el oficio de V. E. en que se sirve anunciarme que S. M. se ha dignado nombrarme 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 pro 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 correcciones, dirigido al Sr. Scretario 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 porque ninguna sabe que esté prohibida, pide que se temple algún tanto la severidad de las leyes sobre introducción de libros extranjeros. 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 proiedad que deben resplandecer en este único periódico oficial, son cosas que no admiten duda, y corroboran los fundamentos en que estriba su pretensión. Por lo mismo espero que V. E. se servirá acordar con S. M. que los lirbso referidos de Lista se manden precintar y sellar en la aduana de Vitoria con sujección 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.

Otro igual al Sr. Secretario del despacho de Gracia y Justicia con este pie.

Por lo mismos espero que V. E. se servirá acordar con S. M. se prevenga al Revisor del ordinario diocesano en la aduana de esta Corte qe. no ponga reparo en el pase de los libros de Lista en atención al objeto con que vienen destinados. Dios Vª.

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 Vª."

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 - hta.- convenientes.

Y de la misma Rl. orden lo traslado a Vd. pª. su gobierno.

Dios Vª."

Y otro escrito en cuyo margen figura: "27 de Febrero de 1833. Dígase al interesado". El escrito en cuestión es el que sigue:

"Excmo. Sr.

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.

'Excmo. 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. Diso 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 introdºn. de obras históricas de su propiedad que hace venir de Francia. Visto bueno 27 febrero 1833."[206]

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 expresión 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. Mgl. Salvá por oficial 1º en lugar de Amor. Sedano pasa a primer redactor, y se suprime la plaza de 2º. Al portero se le aumentan quinientos rl. al año."

El informe reservado de Lista en cuestión dice así:

"Excmo. Señor: H erecibido 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 redacción.

Yo renuevo la súplica que ya hice al anatecesor 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[207] de la Historia, sacerdote de purísimas costumbres, muy imstruído 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,g oza 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 R Vºn de sueldo; es un sacerdote anciano y respetable. Si sus conocimientos no son muy extensos, 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 R Vºn de sueldo. Apostólico furibundo, y por consiguiente hombre ignorantísimo. Ni 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 instruído, inteligente y celoso de toda la oficina, y le recomiendo a V. E., porque le creo el má sadicto al gobierno, y capaz de servir con utilidad en ocupación más elevada.

Tenemos además un portero muy mal dotado, pues sólo tiene 9 RVºn diarios, y se le ha quitado en las últimas economías un ejemplar 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 necesito.

Yo, en mi corto entender, aconsejaría 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 condecaorado 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 de 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 advettencia

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 sujetos a censura, y en materias religiosas es menester proceder con esta cautela, y más en el día.[208] Ultimamente debe 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 Excmo. Sr. Secretario de Estado y del Despacho del Fomento General del Reino. En el margen del último párrafo extenso sobre los prospectos, la persona que informó el asunto de Lista ha escrito a mano: "Por lo tocante a esta indicac.ª póngase al despacho."

El resumen de este texto dice: "1833. Informa de Dn. Alberto Lista dando cuenta del estado del personal de la Gaceta."

Manuel Chaves se refirió en su biografía sobre Lista antes citada a su labor en este órgano oficial que era la Gaceta de Madrid.[209] Así mismo lo hace Juretschke en su monografía también citada.[210] Para el crítico alemán Lista procura ejercer su magisterio a través de la Gaceta: formar y educar.[211]

Pérez de Guzmán, en su Bosquejo histórico-documental de la "Gaceta de Madrid",[212] 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 obras de amigos.[213]

Según Chaves, cuando Cea Bermúdez fue a ver a Lista a Bayona, éste le pidió le concediera la dirección del periódico. Juretschke comenta las consignas que Lista tuvo que difundir, que originaron protestas entre los jóvenes que le leían.[214]

El crítico alemán, con cuyas teorías acerca de la ideología de Lista en esta época estamos

en desacuerdo, y remito a mi libro, recoge que el propio autor se defendió de que le hiceran responsable del contenido de la Gaceta, aunque Martín Villa señala que Lista determinó la propaganda en cuestión sucesoria.

En nuestro libro Ideología... hemos tenido ocasión de comprobar, a partir de un estudio muy detenido de la colaboración periodística de Lista en diversos diarios, cómo su devoción a la causa borbónica, desde la ominosa década, le lleva a defender las posturas oficiales de dicha casa real. Efectivamente en la cuestión sucesoria prestó un importante servicio de propagandista a la familia real. Pero creo de ello no puede deducirse una gran libertad en cuanto a su trabajo, como intelectual, en esta publicación en concreto, que era un periódico oficial.

Dice Juretschke que Lista reunió un notable equipo de redactores y frente a la opinión que arriba indico, señala fue mucho más que el director de un período oficial, desde enero de 1833 hasta aproximadamente junio de 1837, interviniendo en asuntos de alta política.[215]

Los documentos que hemos presentado forman un corpus sobre tres materias: el nombramiento como director de la Gaceta, la petición de libros de us propiedad, y la reestructiración que realizó en la redacción del periódico nada más ponerse a su frente.

El primer documento ha sido comentado, sin recogerlo, por Chaves y Juretschke, y es útil para seguir los trámites de su nombramiento y los motivos por los que Pedro de la Hoz renunció al cargo. Me parece puede percibirse una alegría y agradecimiento indudables en el tono de la aceptación del cargo por parte de Lista, lo que estaría explicado por su situación económica en ese momento.

El segundo paquete de documentos nos revela hasta qué punto era difícil y penoso en esta época el hacer penetrar libros extranjeros en el país, aun con el consentimiento de los cargos oficiales. La Iglesia era quien ponía más trabas al hecho, para no perder su poder censorial al haber desaparecido la inquisición. Posiblemente, pese al apoyo del gobierno a la petición que hace, Lista tuvo dificultades al respecto por ser él quien era: tuvo siempre la enemistad de los elementos ultraconservadores de la política y la religión de la época. Pero al final consiguió su objetivo y los libros pasaron a su poder desde la aduana.

El tercer aspecto que aparece en estos documentos nos revela a un Alberto Lista emprendedor, que realiza un informe confidencial en que que denuncia sin empacho alguno a los redactores inútiles, buscando potenciar y mejorar la publicación, como en efecto hizo.

Remozará y rejuvenecerá en cierto modo a la Gaceta durante su etapa como director de la misma.

Nótese que Lista es consciente de que su labor en el periódico -no en otros de la época en que colaboró de manera distinta- consiste simplemente en seguir las indicaciones del gobierno, y no pueden imputársele las opiniones de aquél, como hace Juretschke a propósito de Mendizábal.

En cuanto a este tercer punto, Lista es implacable con los inútiles en el informe -y se le hace caso en las instancias oficiales-, pero tiene rasgos de humanitarismo filantrópico -que siempre será característica de su pensamiento- con los humildes que desempeñan bien su trabajo, como se demuestra al referirse al portero mal pagado. Resulta llamativo leer en un informe oficial una referencia tan humana y caritativa a un aspecto teóricamente tan nimio como el de la situación de un portero. Es poco frecuente en este tipo de documentos, y dice mucho del carácter de Lista y su talante humano.

5. CORRESPONDENCIA INEDITA DE ALBERTO LISTA CON JOSE MUSSO Y VALIENTE (1828-1833) Y ALGUNOS POEMAS INEDITOS.[216]

El hallazgo que ahora transcribimos y publicamos, lo constituye numerosa correspondencia inédita de Lista con José Musso y Valiente.[217]

Daremos en la transcripción de cada manuscrito su signatura. Se encuentran dichos manuscritos, constituídos por una serie de cartas de Lista a Musso, y algunos poemas, en la Biblioteca-Archivo de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Mula (Murcia) -abreviadamente BACAM-. Modernizamos las grafías, anotando al final las tachaduras del borrador, en ocasiones difíciles de ser desentrañadas por la pobreza del papel que la tinta ha quemado.

Destaquemos cómo Hans Juretschke escribe:[218]

> "De las correspondientes (cartas) que además de la última deben darse por perdidas hubiera sido especialmente interesante la (correspondencia) sostenida por nuestro autor con Durán y las que cambió con Musso Valiente y J.G. González y tal vez con Javier de Burgos".

Juretschke sólo recoge, la carta numerada como LVIII de Musso a Lista,[219] desde Lorca 6 de julio de 1832; la LXII de Musso a Lista,[220] desde Lorca en 4 de octubre de 1832; y la carta LXX de Musso a Reinoso,[221] desde Lorca en 24 de enero de 1833. Por tanto la correspondencia que ahora ofrecemos viene a llenar un importante hueco en el en otros aspectos nutrido epistolario que se encuentra en el libro de Juretschke.

La correspondencia que recogemos aquí posee una singular importancia para diversas cuestiones de la obra y la vida de Lista que estudiamos en nuestro libro Ideología y literatura en A.L.[222] Notemos que viene a revelar interesantes aspectos de una época poco conocida de su biografía: la relativa a su estancia en Bayona, durante la elaboración de la Gaceta de Bayona,

colaborando con Fernando VII.

Notemos que en el libro de José Pío Tejera y R. de Moncada, Biblioteca del murciano..., de gran utilidad para comprender la figura política e intelctual de José Musso, no se mencionan que yo sepa las traducciones del griego que motivan esta correspondencia, tanto con Lista como con Quintana.[223]

En la BACAM de Mula (Murcia) se encuentran así mismo dos poemas de Musso anotados al margen por Quintana: "Mi vuelta a mi casa de campo" y "A mi hermano", con las signaturas respectivas: 1-5-706 y 1-7-707, que no querido transcribir aquí por su escaso valor. Quintana es amistosamente duro en sus juicios al margen de estos poemas, que revelan el temperamento hogareño del autor, y su entorno familiar, aparte las vicisitudes políticas que sufrió durante los diversos avatares históricos de la época.

En el presente trabajo nos limitaremos a transcribir, con comentarios en nota, todos los textos encontrados en la citada Biblioteca-Archivo (BACAM), que forman parte del Fondo Bibliográfico y Documental donado por el sacerdote D. Antonio Sánchez Maurandi.

Queremos reconocer por nuestra parte un agradecimiento especial a Juan González Castaño, director del Centro Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Mula (Murcia) (BACAM) por su generosa atención e interés hacia la edición de este trabajo, que demuestran un amor y una dedicación nada frecuentes por la época y autores a que nos hemos referido.

Así mismo debo un especial agradecimiento al profesor D. Manuel Alvar, maestro de maestros, que propició la publicación de este texto en el Boletín de la Real Academia Española.

Signatura 1-4-587 (BACAM):

"Sr. D. José Muso (sic) y Valiente.

Bayona 4 de junio de 1828

Mi querido amigo: Gloria post nummos en este siglo de oro donde lo más que se le puede pedir a un hombre de bien es que no lo busque por medios honrados -Mucho he sentido el epíteto de holgazán que Vm. da a mi amado Pepe. ¿Es posible que no se ha convencido todavía que el trabajo es el único camino de adquirir aprecio, gloria y riquezas, que es cuanto los hombres apetecen? Un abrazo muy apretado de mi parte, por si puede así comunicársele su espíritu de Vm. y el mío.

En cuanto a la lista, ahí va. No sé si se parecerá a la antigua porque no tengo ahora tan inmediata la lectura de los cómicos como entonces.

De Calderón todo.[224]

De Lope todo lo que se encuentre, y lo mismo digo de Ruiz de Alarcón.[225]

De Moreto.-[226] El desdén con el desdén, -El lindo D. Diego, No puede ser guardar una muger,-Industrias contra finezas,-La fingida Arcadia, -El parecido en la corte y Trampa adelante.[227]

De Hoz y Mota, El villano del Danubio, El castigo de la miseria.

De Miguel Sánchez, La guarda cuidadosa:[228] es muy rara.

De Rojas: Donde hay agravio, no hay celos: Obligados y ofendidos: El Caín de Cataluña: Casarse por vengarse.[229]

De Zamora: El hechizado por fuerza.

De Matos: El yerro del entendido.

De Diamante: La Restauración de Asturias, Juanilla la de Jerez, [230] El Negro mas prodigioso.

De Salazar: La segunda Celestina:[231] También se ama en el abismo.

De Montalbán: No hay vida como la honra: La toguera vizcaina: La doncella de labor[232] y el auto de Polifemo.

(VUELTA:)

De Tirso: Celos con celos se curan: Prueba real de amor y amistad: Por el sótano y el torno,[233] y en general las que de este autor se echan en el teatro, aunque todo él merece ser leído por el

lenguaje.[234]

De Martínez: Los Esforcias de Milan.

De Cubillo: La perfecta casada, Las muñecas de Marcela, El Chico de Baturi.

De Guillén de Castro:[235] Las mocedades del Cid, 1ª y 2ª parte.

De Cañizares:[236] El Dómine Lucas, También por la voz hay dicha, La vida del gran Tacaño, El Asturiano en la corte, El honor da entendimiento, De comedia no se trata,[237] No hay con la patria venganza.

De Leiba: cuando no se aguarda y Príncipe tonto: No hay contra un padre razón.

De Monroy El Gigante Cananeo: es apreciable por el gracioso, como también Caer para levantar S. Gil de Portugal de tres ingenios, S. Franco de Sena, de Moreto y La Gitana de Menfis Sta. María egipciaca, de Montalbán.

De Belmonte: el Diablo predicador, una de las creaciones mas atrevidas, originales y bien desempeñadas de nuestro teatro.

De Candamo: El esclavo en grillos de oro, La Piedra filosofal, Por su rey y por su dama, El dualo contra su dama, y aun pudiera decir que todo: porque es el que mejor imitó á Calderón en el arte de excitar interés.[238]

He aquí, amigo mío, de lo que me acuerdo en este destierro sin libros ni apuntes.[239] Algo bueno se me habrá olvidado, aunque no será mucho. Vm. perdone sus muchas faltas, y dando afectuosas expresiones a la Sra. y á nuestro Ceuxis con peineta, mande a su afectmo. q.s.m.b.

A. Lista"

Signatura 1-4-588 (BACAM):

"A Arminda en su boda[240]

Permite, bella Arminda

que en la feliz guirnalda
con que el amor premiado
tus sienes hoy enlaza;
de la amistad la rosa
brille modesta y blanca,
y al mirto de Citera
nueva belleza añada.
Que aumentan mucho el precio
de la ventura humana
los cantos que la anuncian,
las voces que la aplaudan.
Y ¡oh! si me fuese dado
templar mi lira anciana,
y que en alegres himnos
Apolo la hechizara!
¡Con qué placer diría
de tu hermosura y gracia,
de tu inocencia amable
las dignas alabanzas!
Tu filial ternura,
piadosa y noble alma,
candor, modestia, ingenio
gozoso[241] yo cantara:
la impaciente[242] jóven,
cuando con mano osada
el velo de Himeneo
abrase entre sus llamas:
Y la virtud, que acepta
del tierno amor las ansias,
y los preciosos frutos

de unión tan dulce y fausta.
Mas si de Febo el lauro
me niega esquiva Urania,
de la amistad las voces
a enumudecer no alcanza.
Las que ella te desea
vivas edades tengas,
feliz y virtuosa
y amante y adorada.

Alberto Lista.[243]

Sírvase Vm., mi querido Muso, de hacer copiar la anterior composición y darla a su hija el día de su boda. Vm. me lleva tambor batiente y me obliga a alternar con parrafos de Gaceta la lira. Vm. es culpable de los pecados que yo cometa contra Apolo. Me alegra que su niño de Vm. se restablezca enteramente. Memorias a su esposa e hijos, de quienes nunca me olvido, principalmente de la recién casada o casanda, y del haragancete. Cumplidos todos estos deberes, vamos a nuestro Sófocles.

Yo especies suscitándole pesadas etc -¿no estaría mejor ofreciendo yo imágenes confusas[244] ante su vista , tan malvado gozo reprimo.

Esto me parece mas conforme al original y más pintoresco que especies pesadas, e insanable gozo. Confusas traduce mejor el dudosas del original.

En derredor hendiendo. Esto no esta en el original. Se podría decir En derredor hiriendo, para significar la acción de matar que trae Sofocles.[245]

Yo entonce insano de furiosa rabia le abrasaba -Es lástima que nuestro idioma no pueda admitir esta construcción: insano no puede ser aquí el término de la accion. Podrá decirse: Así ya arrastrado de furiosa[246] rabia.

Le encerré [247]y cayó para su mal entre mis redes.

Pero ya sacio su furor de sangre. No conozco la voz sacio. Si se ha usado en otro tiempo es buena.

Hombres para él, no tropa rumiante. Verso insonoro y prosaico el primer hemistiquio. Podría

decir[248] hombres y no tropa[249], aunque poco me gusta.

(VUELTA:)

Do a terrible suplicio los condena. Y ahora con duro azote los castiga, es menester decir, si se ha de traducir a Sófocles.

Mas ora aquí te mostraré[250] etc. Está muy desleído este pensamiento y podría reducirse a dos versos como éstos, v. gr.

Yo te mostraré loco y furioso
y cuenta a los argivos lo que vieres.

Le recibas que yo desordenado no es verso, ni recibas la palabra propia. Dígase: le esperes: de sus ojos engañando[251] u otra cosa así.

No se debe decir Ayaces, sino Ayaes.

Dulce es el escarnir al enemigo -De enemigo infeliz dulce es reírse o mofarse.

Mas ni presente y cerca te vería -El condicional produce aquí anfibología: porque parece referirse al anterior condicional la espalda le valiera. Dígase: Mas no ha de verte, aunque presente aristas a otra con el verbo en indicativo.

Todo de un dios a la potencia cede -Ceda. El subjuntivo espresa mejor el pensamiento de Sófocles: pues aquí se resigna Ulises a la voluntad de Minerva.

No moveré: mas ni siquiera lejos -Ir no dice el original, sino estar: ni dice quisiera, sino prefiriera. Pero no he podido meter todo esto en un solo verso.

Temes venir do está tu auxiliadora?[252] no es el pensamiento sino éste: ¿no haces caso, desprecias, tienes en poco a tu
auxiliadora?[253]

Atenea está bien por Minerva: como el africano por Escipión, el corso por Napoleón, etc.

He aquí, amigo mio, las reflexiones que me han ocurrido acerca de la parte de traducción que Vm. me envía. No haga Vm. caso de mis correcciones, pues sólo las he puesto para dar a entender mi pensamiento y hacer trabajar a Vm.

Dios haga a Vm. y a los suyos tan felices como yo deseo. Vm. visita de mi parte a Navarrete, de[254] (cuya) salud he tenido informes que me han disgustado mucho. Es un hombre a quien quiero de valde. Hágale Vm. saber mi interés por que recobre su buena salud. Trata Vm. con el duque de Arias

(Hasta otra vez)[255] Lista."

Signatura 1-4-589 (BACAM):

"A Museo.

En el nacimiento de su hijo[256]

Si de ciudadano y hombre
El santo deber observas,
También es justo que cumpla
Yo el de amigo y de poeta.
Todas las dichas que el cielo
A sus amados dispensa,
Al reciennacido niño
Mi corazon le desea.
Con la beldad de su madre
Copia tu amable entereza
Y cual la querida Arminda
Candoroso y dulce sea.
Tenga la sal de su hermano
Y más apego a las ciencias,
Y herede juntas del padre
La instrucción y la modestia.
De diamante para el vicio,
Para la virtud de cera,
Jamás la impiedad del siglo
Su ingenua[257] bondad pervierta.
De tí, mi caro Museo,

Saber imite y prudencia;
Y a lograr de la fortuna
Los dones, de otros aprenda.
Que engaño, y no más, son todos
los placeres de la tierra:
Sólo el bueno y estudioso
Saben gozar la existencia.
De sus hermanos y padres
Siendo la delicia tierna,
Para ser de su familia
Lustre y ornamento crezca.
Cuando en juveniles años
De amor el imperio sienta,
Halle, como tú, a su lado
Una amable compañera.
A Dios fiel, al rey y patria
Cumpla de español la deuda,
Ya de Mavorte en las lides,
O ya en las salas de Astrea.
Y si benigna le llama
a[258] sus altares Minerva,
Supere su vuelo altivo
Al cisne osado de Tebas.
Y en fin, concédale el cielo
Un amigo que le quiera,
Como Anfriso a su Museo,
Con fe constante y sincera."

Anfriso.

"Mil enorabuenas a Arminda, mientras yo celebro su felicidad, que será cuando descanse de

unas octavas que me impuso como contribución municipal el ayuntamiento de Madrid, de unos sáficos que fue preciso poner en la Gaceta de Bayona, y de los remiendos que he tenido que hacer a otras composiciones de otros: trabajo todo consagrado al augusto enlace. Vm. continúe con su Ayax, y haga hijos y versos. Mil cosas al holgazan, a su madre y hermanos y reciba el corazón de su Lista.

Notas.

La faz sudada etc. No puede omitirse que las manos de Ayax estaban teñidas de sangre. Sófocles no dice que traía empuñada la espada.

Quien detuvo tu mano sanguinosa? Sanguinosa, no: Sófocles dice enfurecida: que deseaba teñirse en sangre de griegos: pero aún no lo estaba: aún no se podía llamar sanguinosa.

Hay dos todos muy cercanos: Muertas las reses todas... todos pregonan. Uno y otro son del original; pero acomodaría, si es posible, quitar esta repetición. Lo demás está bueno."

Signatura 1-4-590 (BACAM):

"Sr. D. José Muso (sic) y Valiente

Bayona (roto) de noviembre de 1829

Mi querido amigo: es cierto que estoy traduciendo, corrigiendo y adicionando las obras históricas de Ségur para que formen una obra, que ha de llamarse historia universal. In magnis voluisse sat est.

He visto con placer los ensayos de traducción del Ayax flagelante, y me permitirá algunas observaciones.

No se arrebata un intento, aunque puede adivinarse. El secreto se puede arrancar[259], sorprender y aun arrebatar.

Huella reciente. Es de absoluta necesidad dar a entender que esta huella es de Ayax, como dice el original; si no, es ininteligible el pensamiento.

Donde el último el campo cierra Ayace. Este verbo debe volver ad incudem, por la repetición del artículo El que lo hace pesado, y porque Ayace está aquí por su tienda, lo que produce

oscuridad en nuestro idioma.

Por ver si dentro mora. Morar no es la voz propia, sino estar, hallarse, etc. actualmente.

Cuales de diestra con lacedemonia. Los pasos de Ayax no son a los que comparan Sófocles los de la can lacedemonia: porque compara la sagacidad de Ulises a la de la perra, no los pasos de Ayax a los de la perra. Esto necesita de corrección.

Dentro constante de esa puerta. No viene bien constante. Minerva dice que ya no tiene necesidad de observación Ayax, pues ella le dirá las noticias que le hagan al caso. Constante produce oscuridad, como todas las voces que no son propias.

De los tirsenos. Creo que los griegos llamaban tirsenios a los que los latinos tirrenos. Evacue Vm. esta cita, y si mi memoria no me ha engañado, creo que deberá ponerse tirrenos en lugar de tirsenos.

Sabes que de varón maligno. Maligno no es la voz propia: enemigo, dice Sófocles, y eso es lo que debe ponerse. La malignidad no era el vicio del sencillo Ayax.

Suyos, no de otro sigo yo los pasos. Mal verso: ad incudem.

Inesperada hazaña. No me disgusta, y la palabra hazaña es propia: pero en español estamos tan acostumbrados á tomarla in bonam partem, que no sé como será recibida. De todos modos, yo la apruebo.

Yo en tanto esta fatiga presto admito. No estaría mejor y a indagar la verdad pronto me ofrezco: u otra cosa que sonase mejor que aquel verso.

Muertas las presas. Mejor sería vences; y si se quiere dar a entender (VUELTA:)
que fueron cogidas al enemigo, añadir otro verso.

Y atento esplorador á mí me dice. Es preciso evitar el á mí me que es prosaico y aun familiar.

Ynúndame puro gozo. Mejor traducido: en tu ventura me gozo.

Mas si de Júpiter plaga. La falta del artículo en plaga hace malo este verso: mas si la celeste saña, y poner rabia más abajo donde el asonante dice saña.

Todo espanto etc. No entiendo este cuarteto. Sofócles dice:

tiemblo, y medroso del hado
que a tu valor amenaza,
cual de volante paloma
son mis tímidas miradas.

En general este romance me gusta mucho.

Y persuadiendo le habla. Y dan crédito a su habla es la traducción exacta.

O madre de mi afrenta. Origen de mi afrenta. Madre es una metáfora no admitida en este caso en la lengua española.

O frustrada en victoria. No se entiende. Es menester decir[260] porque no se le dieron gracias en la victoria. No se debe omitir que es venerada en Táuride y que es hija de Júpiter: circunstancias que aumentan su poder y su crueldad.

Obra suya, cruel desastre. Es débil. Debía decir para traducir exactamente: ¡en tal varón, tal dislate! Pero dislate es un verdadero dislate. No me ocurre otra cosa: pero Vm. conoce mi pensamiento.

Que ya el griego potente
espanta con desprecio.

No me gusta potente. El pensamiento es que la noticia está ya esparcida por el numeroso ejército de los griegos. Con desprecio; mejor, en su desprecio, refiriendo el su a Ayax, si puede ser.

He aquí, amigo mío, las observaciones que me han ocurrido. Perdone Vm. mis vejeces, recomiéndeme al cariño de toda su familia, envieme por acá al haragán y le haré trabajar, y dígale que no desaproveche el buen talento, con que le ha dotado el cielo y los medios de instruirse que el amor y conocimientos científicos de su padre le proporcionan. Le ama a Vm. con todo el corazón su

Lista.

Segda.[261] vez le envié hasta Salve Atena etc. Con fecha 26 le envié desde el principio hasta el verso: Yo agobiándole entera pesadumbre. 3ª vez hasta el otro: Cuando descritas."

Signatura: 1-4-591 (BACAM):

"Sr. D. José Musso y Valiente.

Bayona 11 de mayo de 1830

Mi queridísimo amigo: para que le sirva a Vm. de regla, debe saber que mi Sofócles es de la edición de la universidad de Glascow de 1755[262] con la traducción latina (no sé por quien) y notas de Johnson, y así en cuanto al sentido hablo siempre por boca de ganso, pues sé poco del griego, y no tengo aquí gramatica ni diccionario.

El endecasílabo que Vm. me pide es éste:

¿Quién, ansiosa de sangre ató su mano? (o su diestra).

¿Quién, cebada con la sangre, ató su mano?

¿Quién, de matar[263] ansiosa, ató su mano?

[264]Se puede poner por ansiosa, sedienta: por sangre, muerta, matanza etc. Mas no he podido dar con un verbo de dos sílabas equivalente a ató, que empiece con vocal para la sinalefa, y que signifique parar, detener, estorvar, apartar, etc. Búsquelo Vm. porque ató no me gusta. Pinta, es verdad: pero pinta más de lo que se requiere, y se falta con él a la precisión.

"De un Dios a la potencia ceda todo."

Me disgusta el ceda todo: el da do forma mal sonido: ¿no podría decirse

"De un Dios ríndase todo a la potencia"

y corregir despues la asonancia?

Vamos a lo nuevo.

De Jove, salve. Los dos ve forman mal sonido.

[265]En los argivos hizo acaso[266] tu acero grande estrago. Teñiste a tu sabor[267] la cruda lanza?

comparese a ver lo que es mejor.

Muertos. Quítenme ya las armas mías. Hay muchas emes: pudiera decirse:[268]

Robenme ya las armas que[269] son mías

Dicha tuya. Y el hijo de Laertes. Fuiste feliz.

Y al hijo de Laertes cual contigo se hubo?

¿cuál le has parado? ¿libertóse acaso?

Aherrojado es de cuatro sílabas, y Vm. lo hace de cinco: podría decirse encadenado.

Pues la muerte le difiero: pues es signo de ilación, poco admitido en nuestra poesía. Podría decirse, y yo la muerte le difiero.

Si tanto anelas, ve: la mano agita: si ése es tu anelo, ve la mano emplea, nada perdones.[270] sufrir cuantos suplicios[271] le preparas.

"Ves do el poder divino alcanza, Ulises?" Verso pesadísimo. Puede decirse: "Ulises, mira ya cuanto un Dios puede."

tampoco me gusta: ad incudem

(VUELTA:)

"O en obras fue más tierno? -"O para hazañas nobles fue más pronto?"

A nadie ví: mas ya del triste etc. La expresion a nadie ví no espresa con claridad el pensamiento. La (roto) pregunta quién fué mas prudente que Ayax? Ulises responde: Nadie que yo sepa.

Si malévolo, aunque mi enemigo

"Ni yo los ojos

En él más que en mí pongo"

Tampoco esto es claro. Todo este trozo de Ulises ha de volverse ad incudem. Hoy estoy muy poco poético, y no acierto a hacer correcciones que me agraden: mas por si o por no, ve aquí como yo traduciría.

Ulises. Ninguno a la verdad[272] tan triste suerte

me conduele[273]: que es hombre, aunque me odia,[274]

y en el suyo contemplo mi destino

Ay! qué somos los míseros mortales,

sino[275] imágenes[276] falsas, sombras y nada?[277]

Cuando tal ves,... Aprende pues:

"lo humano abate y lo levanta el día". El día, dies, hermosa espresion en las lenguas antiguas por el tiempo. ¡Ojalá fuese admitida[278] en castellano! Déjela Vm. por si pega.

Estas son, amigo mío, las observaciones que entre párrafos de Gaceta y de Historia he podido hacer. Vm. les dará el destino que tenga por conveniente; seguro que la amistad que le profeso, me llama a un orden de ideas, que creí concluido para mí. Sin embargo, me deleita. Soy como los viejos amantes del bello sexo, que cuando ya no pueden otra cosa, se contentan con mirar a las mujeres.

Mis expresiones a toda la familia. Siempre espero del holgazán, porque tiene talento. Pegará sus carreritas, porque es travieso: pero la razon lo traerá al deber. La amada Arminda quizá estará casada ya, pues el mes de mayo es muy bueno para el asunto. Dios la haga feliz como a

todos ustedes.

A Dios, mi buen amigo. Nunca le olvidará a Vm. su

A. Lista"

Signatura 1-4-592 (BACAM):

"Sr. D. José de Musso y Valiente

Bayona 16 de julio de 1830

Mucho siento, mi querido amigo, que Vm. salga de Madrid porque pensaba asociarlo al P. Canal para la corrección de mi traduccion del Ségur, a lo ménos en la parte del lenguaje. Hágame Vm. el favor de recomendarle de mi parte que enmiende todo lo que le parezca mal castellano.

Ha visto Vm., pues, composiciones de la última escuela sevillana. Podrá juzgar si las invectivas con que la han perseguido nuestros pigmeos literarios son justas -Mis sáficos a Reinoso fueron inspirados por un campo hermosísimo cerca del nacimiento del Nive, donde pasé un día delicioso en compañía de algunos amigos. Allí los escribí de seguida.

Mil cosas a la Sra. y al haragán, de cuyo talento espero siempre. A la recién casada, mis deseos de mi parte de que salga verdadero el pronóstico de mis últimos versos dirigidos a ella.

Los versos corregidos que Vm. me remite del viaje pasado, son muy buenos, principalmente el 1º: ¿quién paró el brazo de matar sediento? Vengamos a lo nuevo.

Que corriendo por el prado Dicen que el prado corriendo
do el caballo se regala con locura desusada

De estas dos versiones debe adoptarse la que traduzca mejor el hippomáde[279] que en mi entender significa una especie de locura muy fuerte.

muertas al rigor cayeron.. muertas al filo cayeron. Elija Vm.

No yerra: si lo dijere
contra mí, su fin no alcanza

Estos dos versos son malos, y aun creo que convendría enmendar toda la cuarteta.

A ver esto:

El que a los heroes calumnia
halla siempre quien le aplauda:
nadie crédito le diera,
si en mi honor se ensangrentara.

Del fuerte el flaco defensa	Del fuerte, flaca defensa
será mezquina al alcazar	será el mezquino al alcázar

Asi me parece traducido con más propiedad, y se evita la pesadez y cacofonía del fuerte el flaco.

De éstos la confusa turba - Esa gabilla insolente: para evitar

(VUELTA:)

el de éstos, que es malísimo en castellano.

Como de rapaz buitre. Esta diéreis no es tolerable. dígase cual de carnívoro buitre.

Medrosa de aves bandada - Es menester evitar la repetición del de.

Podría decirse[280] como al carnívoro buitre

huyen las demas bandadas,
temen si súbito aparecieses,
amedrentados callaran.

observe Vm. el cuidado que pone Sófocles en el último verso de aglomerar las voces que significan el silencio: y es por el contraste que forma con la algazara.

Sisífida es esdrújulo, y no conozco ejemplos de la licencia poética de hacer graves estos patronímicos. Es verdad que tenemos Atrída. En fin, Vm. que conoce mejor la prosodia griega y su correspondencia con la castellana, podrá decir esto.

La Estrofa y Antístrofa están bien: sólo que hay muchos consonantes en ina y ente. Observe Vm. que nuestra poesía lírica el mayor número de consonantes iguales que admite, es tres, excepto en el soneto, que es más bien una epigrama que un canto.

El Epodo tiene que volver ad incudem.

El verso tardanza y triste se detiene e irrita: la sinalefa de tres vocales es durísima por no decir imposible. Además en los cuatro primeros versos no se entiende bien el pensamiento. La

comparación Como en la selva a quien el viento agita, tampoco está clara. No trabajo con estos versos, porque mi Sófocles dice así: la desvergüenza marcha contra sí libremente y sin miedo, velut upertis vallibus: esto es, a banderas desplegadas, única traducción equivalente en castellano.

No dude Vm. que tauropóda[281] quiere decir, señor de la Táurides.

Queda de Vm. por siempre amantísimo

Lista

(OTRA HOJA:)

Correcc.[282]

O porque de vitoria ofrenda pura

Mas Jupiter clemente

Y Febo aparten del argivo campo

Tal voz. Y si caudillos poderosos

Con audacia insolente

Fingiéndolo le hicieron tal ultraje,

O el inicuo de Sísifo linage.

Alza ya del asiento, que te prende

En eternal y triste lazo asido:

Esa tardanza, peleando mal extiendo

[283]Del cielo descendido.

Osados tus contrarios orgullosos

En los bosques ventosos

Su petulancia ostentan:

Y mientras más te ofende

Entre risa ahora

De todos ay! En lengua mofadora:

Mas la pena acrecientan

Que sin cesar mi corazón devora.

En 9 de agto. se le remitió otro Si aplacado ya."

Signatura 1-4-593 (BACAM)

"Sr. D. José de Musso y Valiente

Bayona 23 de agosto de 1830

Mi querido amigo: mil expresiones mías a toda su familia. Goce la buena Arminda una preñez cómoda y un feliz alumbramiento.

Vm. me da motivo para disertar un poco sobre los dramas de los poetas andaluces. No ha habido un solo poeta dramático sobre el Betis que sea ni aun tolerable: el menos malo es Monroy, gongorino en la elocución, mal urdidor de fábulas, imitador de todos los vicios de la escuela dramática de Lope, y en cuyas comedias apenas se encuentran una o dos escenas de mérito. Este fenómeno merece explicarse, y he aquí la mía:

Para ser poeta dramático, no basta ni el estudio de los buenos poetas, ni su imitación ni la sabiduría en otros ramos: es necesario conocer el espíritu social y éste no lo había entonces sino en la corte. Herrera, Rioja, Jauregui y Arguijo fueron excelentes líricos y elegíacos: mas no hubieran podido componer un buen drama en Sevilla. Lope, Calderón, Moreto, Sánchez, Ruiz de Alarcón hicieron excelentes comedias notando las costumbres cortesanas y describiendolas con una felicidad, que no se adquiere sino en el trato del mundo: ninguno de ellos fue notable como poeta lírico. Los primeros conocían mejor la literatura: los segundos el mundo: y sin mundo, puede haber odas, mas no dramas

"Si quid novisti rectius istis"...

Un poema épico es la obra de la vida de un grande hombre. Entre nuestros excelentes poetas no ha habido uno sólo, que como Virgilio, Milton y Taso (sic) hayan podido consagrar su existencia a la composición, y corrección (mas laboriosa mil veces que la composición) de un monumento tan grandioso. Por eso no ha habido en castellano un solo poema épico tolerable, ni

castellano ni andaluz. "Si quid novisti rectius istis"...

Vengamos al Ayax. ¿Cómo he de llevar yo á mal que Vm. consulte sobre su traducción al mejor humanista de España, a quien consulto yo todo lo que puedo?

Sus reflexiones de Vm. sobre el ton epimane, tomadas de la índole de la lengua griega, me parecen exactas: y así aplíquese

(VUELTA:)

este epíteto al prado y no a Ayax.

No hay dificultad en dejar un verso suelto en las estrofas: las correcciones que Vm. indica en ellas, están bien.

en evanemois bassais traduce mi Glaskow velut apertis vallibus, descubiertamente: bien que en una nota se arrima a la interpretación de Vm. Confieso que no soy juez en la materia. A Hermosilla con esas.

En la casa aun lejos parte. Mal verso y desmayado: podría decir: cuantos de la patria lejos.

a Telamonia acompañen

Batallando ahora yace. Cuidado con los hiatos: ora batallando yace.

...no ignoras nada: locución prosaica. Toda esta estrofa debe volver ad incudem. Podría decirse:

tú que cautiva en la guerra
ser dulce esposa lograste
de un héroe[284] pues ignorarlos
no puedes[285] dínos sus males.

Aun así no me gusta: trabajar.

Esta y esta vacada -Una y otra vacada es mas español.

Si, cierto, a los furores etc.[286] tiemblo que a los furores de su impía mano el mísero etc.

esto es más conforme al texto y más poetico.

Luego de ellos eligiendo Luego dos[287] albos morruecos
Dos albípedos lanares coge[288] ciego y delirante:

me parece mejor para evitar la palabra carnero que remití a Vm. como asustaría a todo poeta.

En el último verso (enseñarle). Dictarle.

Ya el bipotente Atrida me parece malo: Ya el uno y otro Atrida sería mejor si no fuera por el tro tri tan cercanos. Toda esta estrofa, ad incudem. A ver así:

Los tiranos Atridas
amenazan potentes
nuestras míseras vidas:
Las piedras inclementes
nos herirán;[289] pagando
el no culpado[290] bando
la pena,[291] con el mísero[292]
de su locura atroz.

(OTRA HOJA:)

Todo lo demás está bien. Queda suyo como siempre su

Albto.

Mi qdo. amº:[293] Viajes y enfermedades son los mejores medios pª. quitar el tpo. No llegue de París antier y me hallo con un dolor reumático qe. me tiene fastidiado en la cama. Desde ella saludo a V. y a toda esa respetable familia con la mayor cordialidad. Aun no sé quando estaré en disposición de volverme a Madrid, pero entre tanto no puedo menos de decirle qe. está bonito el fragado. No haría V. mal en resucitar a su Ayax pª. que viniese a poner en paz a tanto loco sin economizar los varapalos de qe. tanto necesita el mundo. A Dios qdo. amº. mio disponga V. lo qe. quiera de su af.

S. de Miñano

Correcc.

De Ayax,[294] gimiendo tristes
Rompamos todos en ayes,
Cuantos de lejana patria
Tener pudiéramos parte
Con Telamón. Aquel fuerte,
Aquel Ayax formidable

Hora batallando yace

Tú que cautiva en la guerra

De amor el pecho inflamaste

Del caudillo impetuoso,

Que contigo el lecho parte:

Tú que sus penas conoces,

Dínoslas -- Ay miserable!

¿Y como etc.?

Una y otra vacada

Tiemblo que a los furores

De sus manos intrepidas

El triste va a morir.

Mas ningún hombre dictarle.

Los tiranos Atridas

Amenazan potentes

Nuestras débiles vidas:

Las piedras (ilegible)"

Signatura 1-1-25 (BACAM)[295]

"Sr. D. José Musso y Valiente.

San Sebastián 22 9bre 1830

Mi querido amigo: recibí la de Vm. del 7. Como nuestro Miñano llegará a Madrid el 24 de éste, ha vuelto a abrirse el conducto de nuestra comunicación. Sin embargo, si quiere Vm. escribirme directamente, puede hacerlo a mi nombre, Plaza Nueva, nº 7, cuarto 2º, que ofrezco a la disposicion de Vm., de su esposa, de Arminda y de sus demás hijos, incluso el Holgazán de quien nada me habla Vm.

Agradezco las advertencias que Vm. me hace sobre la traducción del Ségur, y me aprovecharé de ellas, como Vm. conocerá.

Me parecen bien las correcciones que Vm. ha hecho en los versos anteriores.

En cuanto a los que Vm. me envía ahora, me hallo atado, porque dejé mi librería en Bayona, y carezco del inmortal Glaskow.[296] Así que me limitaré a hablar puramente de los versos castellanos, sin tratar de corregirlos, por no cometer algún lapsus linguae en el sentido.

"Que doliente padece es bien no ignores": verso muy duro y de mala construcción.

"¿Cómo invadióle mal tan lamentable?" Las analíticas le, me, te, se, etc., pospuestas al verbo, parecen muy bien a principios de oracion: mas no enmedio.

"Hablando, se glorió de haber vengado" la contraccion ió es dura, y la construcción de haber vengado, prosaica.

"Su asiento ocupa" prosaico. Yace sentado es la frase poética, sino fuera por la paranomasia de abatida.

"Pero amigos (pues á esto solo vine)." Prosa purísima.

Concedo el lániger y el lanígero, segun sea menester. Lanígero sería mejor por más castellano.

Le ama a Vm. como siempre, su afectmo. que nunca le olvida,

A. Lista

Miñano o Reinoso pudie- (VUELTA:)
ran poner a Vm. en relacion con Hermosilla, pues están en Madrid; mas no por eso me niego yo a hacerlo, si Vm. lo tiene por más conveniente.

Correccs.[297]

Dos lanígeros entonan

Logariego y delirante

Sabe de cierto que doliente sufre

¿Como le acometió tan fiera rabia?

Contra los dos Atridas, contra Ulises

De que vengó iracundo en su jornada[298]

La padecida afrenta se gloria.

Y en la mansión entrando presuroso,

Cuando después de tiempo, cuando advierte,

Descompuesta la voz, con risa amarga

Contra los dos Atridas, contra Ulises

De que vengó altanero en su jornada

La padecida afrenta se gloría

Y en la mansión entrando presuroso

Siendo después de tiempo, cuando advierte.

Innoble yace con la frente mustia

Que indica en sus palabras y lamentos.

Mas entrad: si podéis auxilio dadle.

En 14 de dicbre. le remití hotra (sic): Oh tinieblas luz mia!"

Signatura 1-4-594 (BACAM):

"Bayona, 17 de enero de 1831

Sr. D. José Musso y Valiente

Aquí estoy otra vez, mi querido amigo, con mis libros y mi Sofocles de Glaskow. Le deseo a

Vm. y a toda su amable familia completa felicidad, y deseo llamarle a Vm. y a su esposa, abuelitos.

Plebe en castellano no significa lo mismo que plebs. Populus significa la universalidad de los ciudadanos,[299] excepto el senado. Plebs la universalidad de Populus, excepto los patricios: de modo que Populus es mas extenso que Plebs. Nuestros autores castellanos han dicho tribuno del pueblo y tribuno de la plebe indistintamente. Plebe en castellano no significa lo que Plebs, sino la parte más ruin del pueblo. De modo que en mi entender, siendo en castellano la palabra pueblo la opuesta a la nobleza, como plebs, me parece mejor traducción tribuno del pueblo que tribuno de la plebe. Esto me parece, salvo meliori. Calderón ha dicho: Del pueblo primer tribuno.

Las correcciones anteriores que Vm. me indica, me parecen todas bien. Vamos a lo nuevo.

Hija de Teleutante, anuncia dice

El Ir que de terror el alma llena

no me gustan estos versos: a ver[300] Grande mal nos anuncias: su delirio

y su calamidad de horror nos llena.[301]

Parece razonar - Parece vuelto en sí

Dame muerte tu favor - Muerte pido por favor.

¡Oh irrisión! - ¡Oh baldón!

¡De cabras voceantes - De ovejas balantes - El voceantes es duro por el eco del medio del verso.

Oh de todo, Larcíades, espía - Este verso es endecasílabo, a no ser que ia sea diptongo, lo que es durísimo.[302]

O de buenos, Ulises, espía

(VUELTA:)

viérale, aunque el tormento no me deja[303]

Ah! si le hallase, aunque el pesar me mata - Este verso es una amenaza tácita, como el quos ego

La Antistrofa III es menester corregirla;

Oh autor de mi estirpe![304]

Matar al[305] doloso

[306] con crudas heridas

y a entrambos Atridas

[307] Te pido yo ansioso,

y luego espirar.

Este verso te pido yo ansioso no me gusta.

Mejor me parecería fervoroso, si cupiera.

El yo donde está produce mal efecto. Vm. remiende.

He aquí, amigo mío, cuanto me ocurre. Lo demas está a mi gusto.

De Vm. siempre su afectmo

A. Lista

Correccs[308]

Grande mal nos anuncias: su delirio

Y su calamidad de horror nos lleva

En sí vuelto parece. Abrid, Teumena

Muerte pido por favor

Oh baldon! que ignominia sufrí!

De ovejas balantes

Oh de buenos Ulises espía!

Ah! si le hallase, aunque el dolor me mata!

(OTRA HOJA:)

Oh autor de mi estirpe!

Oh Dios! Si las vidas

Pudieras añoso
Robar al doloso
Y aleves Atrida,
Y luego espirar!

Con fecha 5 de febrero le remití otra. De ajena sugestion no dirá alguno."

Signatura 1-4-595 (BACAM)

"Sr. D. José Musso y Valiente.

Bayona 14 de marzo de 1831

Amigo mío: Sin duda los versos de que habla a Vm. Pepito, son unos que fastidiado de las importunaciones de Pepito Juez, le he enviado. Son una imitación, no muy feliz, del capítulo I de los cantares.

Siento el mal de su esposa. En cuanto al de Arminda, me alegraré que salga de él con toda felicidad.

No está la Antistrofa III y las dos advertencias de Vm. sobre En sí vuelto posees, y dolor en lugar de pesar, son oportunas.

Estrofa IV. Está dictada por la confusión y vergüenza. Estos sentimientos deben reinar en la traducción. Yo diría:

Da asilo, negro[309] Erebo,[310]
contra tu sombra oscura,
ya[311] para mi luz pura,
al nuevo morador.
Indigno de la vista
de dioses inmortales,
sepultaré mis[312] males

en tu eternal horror.

Que la implacable[313] diosa[314]

de Jove[315] hija potente

castiga al delincuente

con áspero rigor.

A dónde huiré?

¿dó estar podré,

si gloria y fama

¡triste! perdí?[316]

Si aquí me detiene vil caza,

se apresta ya el argivo acero:

Ya miro etc.

¡Oh cuánto junto a Troya -- Versos duros.[317]

duráis en poseerme!

-- Harto ya junto a Troya

Asaz

me visteis detenerme.

Entendedme, ¡oh discretos! -- es demasiado literal y prosaico, y difícil de vertir.

¿Sería bueno[318] Los míseros me entiendan?... porque este verso anuncia el proyecto del suicidio.

Ah ¡igual a mí etc. Todo esto ad incudem.

Ensayo mío -- No[319] mi igual Troya

Vió contra sí;

(Aunque arrogante

[320] Verdad diré)

(VUELTA:)

[321]De cuantos[322] la hueste indomable

De Grecia venida acuadillan (sic):[323]

Mas ¡ay! los dioses amancillan

la gloria inmortal que gocé.

Esto no debe servir sino de guía para hacerlo mejor: que aún está incorrecto.

Los atridas cediéronlas ufanos -- No me gusta ni me parece que es castellano los verbos con enclíticas en medio de la frase: dígase

[324]e impostor las cedieron los Atridas

Indemnes al quedar a pesar mio -- E impunes quedarán a pesar mío.

Si hiere un Dios, el vil al fuerte evita -- Si hiere un Dios al fuerte, el vil se escapa.

Mas cuanto así alegrara a los Atridas! -- Agradara.

No haré. Tal hecho debe concebirse -- No lo haré. Tal acción[325] debe emprenderse.

Que al padre anciano muestre no he nacido -- [326]

del mismo con espíritu cobarde Es menester quitar del mismo que es prosaico. No acierto a hacerlo.

Agradezco infinito el papelito de yerros que Vm. me ha enviado de la traducción del Ségur, como también los anteriores y los que espero; de las cuales advertencias me he valido y me valdré.

Entre las que Vm. me envía ahora, convengo en todas, excepto en el verbo sucumbir, que es necesario y reúne todas las notas y caracteres que señala Horacio para la introducción de voces nuevas; y la f(roto)[327] le hundía[328] los puñales en el seno, que es enteramente castellana, pues lo son las voces y la construcción. Clavar no es enfoncer.

Sobre el que de cosa y el quien de persona, hay mucho que hablar. Esa regla de la Gramática de la Academia carece de fundamentos tomados del uso de buenos autores. Pero en el caso que Vm. lo censura, está bien censurado.

Queda amándole, como siempre, su

Alberto.

Correccs.[329]

Oh tinieblas, luz mía!

Oh para mí brillante

Erebo mas que el día!

Recibe un morador

Recíbeme: ni[330] dioses

Quiero ver ni mortales.

Sepulta ya mis males

En tu eternal horror

Que de Jove la hija[331]

Me castiga enojosa

Con áspero rigor.

A dónde huiré?

Do estar podré?

Si lo que ansié

Triste perdí.

Postrado entre viles despojos,

(OTRA HOJA:)

[332]Del Danao ya miro el acero:

Ay! ved al ejército entero

Sus arcos flechar contra mí.

Del Ida oh bosque umbrío!

Oh marinas cavernas!

Oh estrepitoso río

Que das tributo al mar!

Harto ya junto a Troya

Me visteis detenerme.

Los míseros me entiendan.

Dirélo, sí.

Igual a mí

Ay! Contra tí

No viste, no.

De cuantos[333], oh Troya, la hueste

De Grecia venid a acaudillar

(roto)[334] ay! que los dioses mancillan

Mi gloria: mi honor acabó.

Sé cierto que si Aquiles respirara,

Si de sus armas juez en el examen,

Premio las diese d(e)[335] bizarros hechos

Ninguno sino yo las poseyera.

Ahora a un hombre d(e)[336] pudor desnudo,

A un impostor las ceden los Atridas

Y mi ardimiento pagan con desprecios.

E impunes quedarán a pesar mio.

Si hiere un dios al fuerte, el vil escapa.

Mas cuanto así agradara a los Atridas!

No lo haré[337] tal acción debe emprenderse

Que muestre al padre anciano que su hijo

No nació con espíritu cobarde.

// formidable"[338]

Signatura 1-4-596 (BACAM)

"Sr.D. José Musso Valiente

Bayona 18 de abril de 1831

Mucho me alegro, amigo mío, que Arminda haya salido de su cuidado con toda felicidad y que la señora esté restablecida. A una y otra mis afectuosas enhorabuenas.

Le agradezco sus nuevas observaciones sobre el lenguaje de que haré uso. No he encontrado traduccion del dévouement francés sino consagramiento, que es castellano por su origen. En las demás cosas convenimos. Se podría decir sumergir el puñal en el seno como se dice sumergir el navío en el mar. El seno es cosa que cede al impulso, como el agua. La idea de sumergir no trae consigo la de dejar caer: puede estar acompañada de la de impulso: como en esta frase; nadando ambos, luchó con su contrario y lo sumergió en el río.

Nada dije de la antistrofa III, porque me pareció buena. Sañoso que Vm. ha puesto, es mejor que fervoroso o herboroso.

Erebo es grave en español. Hernandez de Velasco, traducción de la Eneida lib. 6º.

'Que a ver las almas del Erebo insano'. Sáfico, a no ser que Vm. quiera hacerlo sáfico con la 7ª acentuada. Per me licet, y de cualquier modo concedo licencia para hacer esdrújula una voz esdrújula en su origen, y cuya pronunciacion no está fijada por el uso vulgar.

Sobre las observaciones musicales de Vm., que entiendo y me parecen buenas, encuentro sin embargo algunas dificultades, originadas de la práctica de nuestra poesía.

1º. Está fijada la medida del endecasílabo y del sáfico. El sáfico de la 7ª acentuada debe evitarse, a lo menos mezclado con las otras dos clases, a no ser que lo disculpe la armonía imitativa.

2º. En los versos pequeños no basta el acento en la penúltima. Se necesita otra acentuada, y que sea la misma en todos los versos de una misma copla. Se exceptúa el octosílabo, que es mas libre. Un verso con solo un acento, no es verso: porque un solo acento no da idéa ninguna de medida.

3º. No creo que sea necesario avisar al lector dónde cargan los acentos: si están bien colocados, él los conocerá.

Si la armonía de los versos es uniforme y correspondiente al afecto o a la idea, un buen

músico no olvidará notarlos bien. Si el sistema musical de los compases debe alterar la posición de los acentos: éstos no indican tiempo, sino tono.

Veamos ya los versos que Vm. envía.

Oh tinieblas, luz mía etc.

Quiero ver ni mortales -- Ver quiero ni mortales, para traer el acento a la segunda: y aun así no me gusta: porque dos acentos seguido hacen pícaro efecto en poesía.[339]

Me castiga enojosa -- Enojosa no es la voz propia. Furiosa, rencorosa: A ver así: me oprime rencorosa.

Si lo que ansié...; ¿no se podría decir, si lo que amé?

Del Ida oh bosque umbrío! Esta trasposición es muy violenta. Mejor será Oh bosque de Ida umbrío.

Oh marinas cavernas -- Aquí es muy sensible la trasposición
del acento. Vea Vm. si en lugar de marinas puede poner un esdrújulo. Se podría decir ¡Oh cuevas de Sigeo!

(VUELTA:)

En lugar de mi ardimiento ponga Vm. mis hazañas y quita Vm. la asonancia del último verso.

Lo demás me parece bien.

Vm. dice que el último verso de copla debe acabar en agudo. Así lo hacen los italianos. Pero no me satisface la razón que Vm. da, de que después del último acento no debe haber nada: porque probaría demasiado: probaría que la última palabra, además de ser aguda, debería acabar en vocal, para impedir la última sílaba muda que hay siempre después de la consonante final. Amar, por ejemplo, no se puede pronunciar sin decir Amaré. Esta e es brevísima pero valuable, pues hace sentir la pronunciación de la r. Ahora bien, los italianos no tienen dificultad en acabar en consonante. Ma sei mia madre encor.

A Dios, amigo mio carísimo. Siempre es suyo

Alberto.

Correccs.[340]

Oh noche lumbre mía!

Recíbeme: no quiero

Ni dioses ni mortales

Mirar: hunde mis males

En tu eternal horno

De Júpiter la hija

La formidable diosa

Me oprime rencorosa

Si lo que amé

Oh bosques de Ida umbríos!

Oh cuevas de Sigeo!

Oh estrepitosos ríos

Que dáis tributo al mar!

Ay desdichado! imaginará alguno

Y mis hazañas pagan con desprecios

En 2 de mayo le envié otra tráele pues, tráele aquí"

Signatura 1-4-597 (BACAM)

Sr. D. José de Muso (sic) y Valiente

Bayona 7 de junio de 1831

Amado amigo: Dios preserve a Vm. y a su amable familia (a quien repetirá Vm. siempre mis afectos, aunque nada diga, de esa escabie[341] disfrazada bajo antorcha nupcial. Yo la he sufrido, la otra vez que estuve en Francia, aunque no con tan linda máscara, y por Dios que no me quedaron ganas de volverla a pasar.

Ahora vamos al Ayax. Dígase en lugar de tinieblas, o sombras, lumbre mía. (Pero ahora caigo en la Paranomasia ombra, umbre). Pues sea así: O nieblas (umbre mía).

Recíbeme: no quiero
Ya dioses ni mortales
mirar: hunde mis males
En tu eternal horror

Así me parece que está bien.[342]

De ajena sugestión no dirá alguno etc.

esto u otra cosa semejante me parece mas poético y conforme a mi Glascow (sic):[343]

Nadie osará decir que de tu alma
Indignas, Ayax, las palabras sean
que te arranca el dolor. Mas calma el pecho;[344]
de tus amigos a las voces cede,
tan amargos pesares desterrando.
[345]Señor no hay mayor mal[346] o dueño, para el hombre
que del hado la fuerza inexorable.
De padre ingenuo, y abastado en bienes
Como al que más[347] fortuna sonreía

Toda a tu bien atiende el alma mía[348] -- A tí sólo te adora el alma mía (sic Glaskov: te unice amo)

Lo que sigue es excelente.

Y oiré, mientras el Genio me persigue etc. -- Esta antítesis se halla en mi Glaskow:[349]

Y yo seré infeliz[350]: mas tuya siempre
Será de tu linaje la ignominia

Favor siempre favor engendra nuevo -- Hija es la gratitud del beneficio.

este verso es malo, y ajeno de los anteriores.

-- sintieras - sintieses

- así sus razones preciarias. ¡cuánto aplaudieras sus razones!

Cerca fiel custodio... Guárdanle cuidosos

cuida de su niñez[351] los sirvientes no lejos

(no me gusta tampoco).

Mi ignorancia en música hace que no entienda porque es imposible dar compas a los endecasílabos, cuando le tienen los sáficos. Los gondoleros de Venecia, que cantan las octavas de Taso (sic), ¿las cantan sin compás?

Un verso pequeño con solo el acento en la penúltima, podrá ser mal verso pero será verso, como este heptasílabo de Villegas Precipitadamente: y este graciosísimo octosílabo de Zamora: tan como que se yó que. En los de seis y cinco (VUELTA:) sílabas son más comunes los ejemplos: me admiré, de cinco: con sus ruiseñores, de seis. En general es principio de buena versificación en español, italiano y frances, multiplicar cuanto se pueda los acentos, con tal que no vayan dos juntos.

Me parece que entiendo lo que Vm. me dice de los finales agudos de las coplas. Sin embargo la poesía castellana, que afecta los finales largos, ha de tener necesariamente en la ciencia música remedios contra ese inconveniente. Si la salve se pone en música, con más razon podrán ponerse las anacreónticas de Meléndez.

Sus reflexiones de Vm. sobre el uso de los artículos son exactas: y mucho voy remediando así que en[352] mí no es Galicismo, sino Andalucismo.

Leva por alistamiento es castellano. Secretas levas dispuso, dice Calderón al principio de la comedia de las Armas de la Hermosura. ¿Por qué no se ha de decir dogo, pues se dice czar? Creo haber visto dogo en escritores de buen lenguaje: mas no puedo citarlos: porque no los tengo aquí ni me acuerdo de ellos.

Vm. hace mal en callarse sus observaciones sobre la introducción a la historia moderna. Las ideas de esa introducción son hijas mías originales, y me conviene saber todo lo que puede decirse o en favor o en contra de ellas.

A Dios, mío caro. Siempre suyo

Alberto Lista.

Correccion[353]

Guárdanle cuidosos

Cerca de aquí los siervos

Con fha. 7 de julio le remití otra (ilegible) Oh dichosa tú, Salamina!"

Signatura 1-4-598 (BACAM:)

"Sr. D. José Muso y Valiente

Bayona 29 de agosto de 1831

Amigo y diestro: un endiablado trabajo de mas de un mes, añadido a mis frecuentes ocupaciones, me ha impedido responder a su última. Mil cosas a su familia y al Ayax.

A sus voces cede... A su voz se rinde.

Que la necesidad de la fortuna -- Que la fuerza invencible de la suerte.

Aplico mucho el ánimo a tus cosas -- Sólo tu bien procura el alma mía.

Favor siempre favor engendra nuevo -- Quien amores sembró, recoja amores o Con amor paga a quien te amó rendida, o por este medio, substituyendo ideas particulares de correspondencia amorosa a la general de gracia.

Está bien el cuidosos.

A lo nuevo.

En las acerbas leyes que me rigen -- En las duras costumbres de la guerra[354]

Porque luego en el alma fiel me copie -- [355]Y así el patrio valor en él se infunda.

comprendes -- conoces.

No entender nada es deleitable vida -- Que en no sentir se cifra la ventura.

O si es miseria sin dolor etc. -- Si la ignorancia es mal, dolor no causa;/[356]mientras del gozo y del pesar no sepas./ Cuando llegue este tiempo, mientras entonces etc.[357]

Respira leves auras -- Blandas auras.

Regalados amores de tu madre -- Y sé á tu madre regalado gozo. No debe omitirse el verbo en esta última frase, porque pinta el corazón sensible de Ayax.

Si en lejana region etc. -- Aunque en lejano campo etc.

Este favor a todos encomiendo -- A todos ruego que a mi caro hermano

mi mandato anunciadle de este niño -- encomendéis el niño en nombre mío

Y en brazos de mi madre, de Eribea -- Y le entregue en los brazos de Eribea/ mi madre porque

dijo para que

de certamen En certamen

Galardón propondrán a los argivos -- Harán premios que dén a los argivos

Serenate etc -- Cese el llanto y las quejas:[358]nunca cura

médico sabio[359] con cancion o ensalmo

males que piden áspero cuchillo.

Así me parece que se traduce bien el incantationes. Vengador no está en el original. El pensamiento del poeta es que de nada sirven los remedios suaves que se necesitan fuertes resoluciones.

Temo tal prontitud etc. -- ¡Cuánto temor me infunden esa pronta resolución,[360] en lenguaje acerbo!

Señor, qué intentas etc -- ¡Ay Ayax! ¡Ay Señor! ¿cuál es tu intento?

No debe separarse Ayax del Señor. Su unión manifiesta la ternura de Teemera.(VUELTA:)

Tal traición no nos hagas -- No así nos abandones

Dílo a los que te escuchen -- Habla tú a quien te oiga

Insensata! -- Eres necia

No deje Vm. de enviarme sus papelitos, porque me sirven de mucho; y algunos de los defectos que Vm. nota, los voy corrigiendo en las traducciones siguientes. Debe Vm. observar que algunos pertenecen al pensamiento y son del original y no míos, como todos temblaban por la vida de su amigo. En cuanto a la palabra levas, jamas seré de opinion de quitar a los pobres escritores los medios de substituir una voz a otra, para evitar un octosílabo, una asonancia, una cacofonía, etc. Vm. censura empezar una frase así: Investigador de la verdad, etc. Esta manera es muy castellana: sirvan de ejemplo los versos siguientes de Calderón en La niña de Gomez Arias:

Y al punto amado que amante
jamás el amor te obliga,
a que lágrimas derrames.

Es muy castellana, digo, la frase, porque las formas participiales y los ablativos absolutos los ha heredado nuestro idioma, no del francés, sino del latín, padre común de ambos idiomas.

Curarse es usado por Cervantes en el primer tomo: no se curó el arriero.

En cuanto a la introducción, le aseguro a Vm. que he hablado con la mayor sinceridad, y si Vm. hubiese visto la carta que sobre ella he escrito al P. M. Corral, no tendría en ello la menor duda. Lo que Vm. dice de los abusos, es cierto: pero nada prueba contra la necesidad de introducir el nuevo principio: antes lo confirma: porque todas las instituciones se han introducido por utilidad, y después se ha abusado de ellas, porque es de la naturaleza del hombre abusar del poder que tiene. El ejemplo que Vm. cita, confirma también mi opinión. César, que en otros tiempos habría sido un Camilo o un Escipión, vino al mundo en una época en que era imposible que Roma fuese libre, y se necesitaba una monarquía. El se sintió con fuerzas para fundarla, y lo emprendió. Logrólo: pues su fin era una necesidad del siglo. Esto no disculpa los fraudes y violencias que puso en práctica.

El orden de mis raciocinios es el siguiente: el cristianismo hizo en el mundo una revolución moral y por consiguiente social.[361] Con la venida de los bárbaros se destruyeron todos los lazos políticos: sólo quedó el religioso: éste, pues, se puso naturalmente a reorganizar la sociedad política, así como tenía organizada la sociedad civil. Esta operacion empezó a hacerse como por instinto en el siglo V: Recaredo en España, Gregorio III en Italia y Pipino en Francia, consiguieron el hecho y trataron de convertirlo en derecho. No negaré yo lo que se diga de

medios violentos o ilegales para vencer las resistencias que aún podían quedar: porque así se han hecho en este mundo todas las innovaciones: pero siempre diré que el resultado, es decir, la introducción del principio religioso en la política, era una necesidad del siglo, so pena de volverse la sociedad a la barbarie primitiva.

Mucho he meditado, mucho medito sobre la materia: y cada vez me convenzo más de que cuanto han dicho sobre ella los filósofos del siglo XVIII, al frente de los cuales se halla Voltaire, es desatinado, y prueba que ni estudiaron ni entendieron la historia de la edad media en esta parte. Mucho hablaríamos si estuviésemos juntos.

Mi sobre: a mi nombre, café del Iris, nº 8 au 2º. Bayonne

Suyo siempre Alberto."

Signatura 1-4-599 (BACAM:)

"Paris 26 de 9bre de 1831.

Amigo mío: brava correría he hecho. Salí de Bayona a fines de setiembre, llegué a Paris a los cinco días, y otros ocho despues fuí a Londres y de allí a Oxford, de donde a fines de octubre volví a esta capital, donde he sentado mis reales por ahora. Vivo rue Favart, nº 1 au 2ème.

Aquí recibí la de Vm. del 18 de setiembre en la cual he visto la hermosísima Oda del que arriba á Calpe. Pertenece enteramente al género pindárico, y está muy bien escrita. ¿No le halla Vm. algún sabor de las buenas composiciones de Góngora y Quevedo en el género noble?

He recibido las nuevas correcciones con gratitud: me servirán para enmendar el lenguaje en lo sucesivo.

En cuanto a la introducción, yo convengo con Vm. en que el cristianismo es un principio social y no político, por su naturaleza. Pero es un hecho reconocido en la historia que hubo un tiempo en que fué principio político: y es menester explicar este fenómeno. De modo que mi sistema (si Vm. quiere llamarlo así) no es más que la exposición de las causas que produjeron aquel fenómeno. En cuanto a si o no conveniente que el cristianismo sea poder político, he aquí

mi opinión. No conviene por regla general: pero puede ser útil y aun necesario por excepción;[362] y este caso de excepción se verificó cabalmente en la edad media. Voy a explicarme.

El poder político tiene por único objeto el bienestar material de la sociedad. Pero cuando se establece, como en la invasión de los bárbaros, para oprimir a los vencidos en beneficio de los vencedores, es preciso, so pena de que perezca la sociedad, que se temple la violencia de los usurpadores, con los principios sociales que establecen la moral pública y religiosa. De aquí provino la fuerza política que entonces se dió a las máximas del cristianismo, y por consiguiente a sus ministros. Los filósofos del siglo XVIII han querido que este (VUELTA:) poder fué fundado por la astucia del clero y la ignorancia de los pueblos y de los reyes; sin advertir que a nadie fué mas útil que a los reyes y a los pueblos: pues salvó a unos y a otros de la tiranía anárquica del sistema feudal.[363] En conclusión, el cristianismo subió al trono, porque el poder político que fundó la conquista, era contrario al bienestar material de la sociedad, y era preciso destronarlo, como se consiguió. Establecidos después buenos gobiernos, el cristianismo se retiró del solio, a la verdad no sin dificultades: porque los intereses y costumbres del clero, la pasión de dominar, y los abusos que todo poder político trae consigo, no permitieron que se dejase sin sentimiento el cetro de tantos siglos.

Así es como veo yo la historia de la edad media; y creo que las grandes lamentaciones de los filosofos anticristianos sobre los abusos del poder sacerdotal, las guerras de religión, las hogueras inquisitoriales, etc., etc., si se examinan con filosofía, se reducen a muy poca cosa, en comparación de los bienes inmensos que causó a Europa la dominación del principio cristiano. No crea Vm. que yo apruebo nada malo: pero censurando los abusos, es fuerza reconocer la utilidad del principio.

Ni esta cuestion es religión: un mahometano de buen juicio, que estudie la historia de la edad media, conocerá quizá mejor que nosotros, que si Europa hubiera sido idólatra en tiempo de los califas,[364] en el día seria esclava de los sultanes de Bizancio.[365]

Basta de más además. Siempre suyo

El viajante."[366]

Signatura 1-4-600 (BACAM:)

"París 20 de abril de 1832

Amadísimo amigo: aprovecho la ocasión que me proporciona nuestro amigo común el Sr. de Cortina para responder a la de Vm. del 20 de diciembre. Debo háblale a Vm. ante todas cosas de su excelente elegía Vuela a mi casa de campo, donde compite la propiedad de la dicción con la Poesía de los pensamientos. Quisiera que Vm. hubiese puesto notas en algunos pasajes que se refieren a hechos domésticos y que no he entendido bien, como éste:

'Y de tu morador sobre el sangriento
Cadáver haces funeral lamento?'

¿Quién es este morador?

También hubiera querido que Vm. hubiese templado algo la enérgica concisión del lenguaje que le es propia, y que en atención al género hubiese ampliado mas los períodos poéticos, y arrojado más flores sobre los objetos de su tristeza dulce. He aquí mi opinion, salvo meliori.

Quisiera yo también tener algunos versos de Vm. dirigidos a mí: no elogios, como los que Ciceron solicitaba de Floro, sino cariños y afectos, en los cuales pueda yo gozarme desde este pícaro mundo, sin esperar a que la posteridad los pese, atilde y trasquile. El asunto podría ser: El culto de las musas y de la virtud, y el título, A D. Alberto Lista, mi amigo: y la firma, José de Muso y Valiente. La conformidad de los sentimientos virtuosos con los placeres de la poesía, deducidos unos y otros de las grandes ideas de lo bello y de lo sublime: el contraste de nuestra íntima comunicación, fundada en la amistad, la más poética de las virtudes,[367] con las viles y rateras ocupaciones de los hombres entregados a la ambicion, a la envidia y a la avaricia; y en fin, otra multitud de cuadros, severos por su asunto, pero capaces de admitir todos los adornos de la lírica o de la elegía, serán la materia de la composición.[368] Y si Vm. no hace esto, haga otra cosa: yo quiero absolutamente que el cantor de Llorca me dirija la palabra: pero se lo repito a Vm., amor y no elogios. Yo quiero presentar la composicion, sin avergonzarme, a todos mis amigos.

Esta populosa ciudad, amigo mío, presenta a un observador atento contradicciones, que serían extrañas para quien no supiese que el hombre es un compuesto de elementos contrarios: pero que son terribles (borrón) porque indican (VUELTA:) nada menos que la necesidad de recomponer el edificio social. Todo lo que es relativo a la civilizacion material, es decir, a los goces físicos de la sociedad, se halla aquí en estado de progreso, aunque falta mucho para la perfección. Las ciencias naturales, las artes que de ellas reciben sus aumentos y métodos, los objetos de lujo y de comodidad, en fin, cuanto sirve para alimentar, regalar y curar al hombre, está aquí bien y promete estar mejor. Pero la civilización intelectual y moral está, no en su infancia (que ese sería un bien) sino en su decrepitud.[369] La revolución de 1789 quiso quitarle al principio religioso su influencia política (lo que hubiera sido excelente), y el pedantismo o la maldad de los que entonces influían en los negocios la arrojó de la sociedad. Hasta ahora no ha vuelto a ella, y nada ha ocupado su lugar sino la adoración de los placeres y del dinero. Venus y Pluto son los dioses que aquí se adoran. En Filosofía no hay más principio que el sensualismo: en Moral no hay otra máxima sino la del interés. Resultado de todo esto: que hay la honradez necesaria para no ser ahorcado: y no busque Vm. mas.

Esta disposición es conocida y pública: los males que de ella resultan, notorios: la propagación de estos males por toda Europa y aun por todo el mundo, rápida: y el remedio que se les quiere aplicar, ilusorio. Hasta ahora sólo se ha pensado en instituciones políticas: pero como el gobierno no puede tener otro objeto que los intereses materiales de la sociedad, el efecto de sus emplastos se queda en la piel y no llega al corazón. Así que Europa, enmedio de la civilizacion material mas refinada, está espuesta a caer en la barbarie más sensible de todas, que es la anarquía de las naciones corrompidas, hasta que el exceso o el escarmiento de los males produzca el remedio, o se levante un genio superior, que restituya a la comunidad de los hombres el vínculo moral que le falta. En fin, para indicarle a Vm. en una sola frase mi juicio acerca de la calamidad que aflige al mundo: la Poesía ha muerto.[370]

Me habéis hecho hablar más que graja del bosque, como dice Villegas mal traduciendo a Anacreonte. Callo, porque estoy en el último renglón de la llana. Suyo

Alberto."

Signatura 1-4-601 (BACAM:)

"Bayona 19 de agosto de 1832.

Querido amigo mío: algun tanto de miedo al cólera y motivos de economía, me han obligado a salir de París y volver a ésta, donde habito una casa de campo y donde Vm. podrá escribirme, con el sobre a mi nombre, poste restante, Bayonne.

Su carta de Vm. del 6 de julio recibí, estando ya en ésta, remitida por el joven Ribas, a quien ya conocía y apreciaba mucho, y de quien hubiera sido maestro de literatura, a haber permanecido mas tiempo en París.[371] Mucho me alegro que su juicio de Vm. se conforme con el excelente que yo había formado de este caballero.

Vm. hace mal en no remitirme sus observaciones con respecto a este pais, que conoce quizá mejor que yo: porque podrían o confirmar o modificar las mías, o por lo menos darme motivo para hacer otras nuevas. Mi actual modo de pensar se reduce a esta máxima que me parece bastante fecunda: así como erraría mucho el médico que aplicase remedios para curar el hígado, estando el mal en el pulmon, 'así y como mucho los políticos modernos en querer reformar el sistema político de Europa, siendo el moral el que necesita remedio. La única cataplasma que aplican es la libertad: medicamento drástico y que mata cuando la organización social está debilitada por el amor del dinero y de los placeres.'[372] (Todo esto es vil prosa: mejor y mas enérgicamente lo dijo nuestro Horacio:

Quid leges sine moribus
Vanae proficiunt?

De todos los motivos que Vm. me alega para retardar la Listíaca[373] (y todos concluyentes) ninguno me ha desagradado tanto como el decir que no faltan disgustos que alteren el ánimo. Quisiera estar al lado de Vm. para consolarlos o participar de ellos. Vm. reciba la buena voluntad, si no puede otra cosa, de un amigo que se halla a 200 leguas de distancia.

Me ha parecido tanto más bien la composición Al Arroyuelo, cuanto no ha mucho que hice otra con el mismo pensamiento principal, aunque el objeto era diferente como también los accesorios. Si ambos llegan a publicarse, veremos desde nuestros sepulcros a los filologos de la posteridad darse de cabezadas sobre si Vm. me imita a mí o yo a Vm., para cuya disputa

compulsarán nuestras fes de bautismo y muerte y las fechas de las impresiones. Y nosotros ¿qué haremos? reírnos como unos muertos.[374] No me ha gustado tanto, ni con mucho, la parodia de la sublime expresión de Corneille, y ha debido ser así, tanto porque aborrezco todo lo que ridiculiza la sublimidad, como porque no estoy en autos ni asistí a la disputa ni conozco las circunstancias menudas que suelen dar valor a esas nonadas.

No olvide Vm. nunca sus reflexiones sobre el lenguaje de la traducción del Ségur porque me sirven muchísimo, como Vm. podrá ver leyendo los tomos siguientes.- La fecha de donde escribo me imposibilita de servir á Vm. en lo que me pide de saber el precio de los viajes pintorescos de Grecia, Italia y Suiza. Nuestro Miñano, que no olvida a Vm. tanto como Vm. cree (y la página siguiente de esta carta lo probará) aunque está aquí, piensa volverse a París por octubre; y podrá allí desempeñar esa diligencia. (VUELTA:)

Mis afectuosas espresiones a su esposa de Vm., a Arminda, de cuya fecundidad le doy enhorabuenas, al haragan y a los otros niños. Me gustan mucho sus chocheces de Vm. con el Benjamín, y eso por interés mío: porque todo el que es buen padre, será buen amigo.

A Dios mi amado: cedo la pluma a nuestro Miñano, que va a escribir a Vm. sobre un negocio en el cual tengo tanto interés como él.[375]

Querido amigo: reservándome a escribir a Vm. más despacio cuando haya lugar, me limito ahora a suplicarle que tenga la bondad de escribir una carta a su señor hermano el general, recomendándole una solicitud de Don Pedro Iriarte, a quien ha tocado la suerte de soldado en Valladolid y desea salir de tan triste carrera, haciéndose reemplazar por otro en los términos que sean legalmente posibles. El padre de este joven es francés, y dueño de una campaña[376] inmediata a esta mía: pero lo es también de una gran fábrica de curtidos que tiene establecida en Valladolid hace muchos años, y como allí nació el hijo que está a su frente, le han incluído en el sorteo.

Si como tengo lugar de esperar, Vm. no halla reparo en escribir a su señor hermano, le suplicamos a Vm. Alberto y yo que dirija la carta á D. Martin Iriarte, Madrid, para que éste, que es el padre del muchacho, pueda presentarse con ella al general.

Yo, amigo mío, continúo residiendo en París: pero me he venido un par de meses a recorrer estas haciendas y tomar unos baños de mar que reclamaba el estado de mi salud. Volveré a Paris

a mediados de octubre, donde puede Vm. y esas Sras. comunicarme las órdenes que gusten, dirigiendo sus cartas boulevard de la Madeleine, nº 25.

Entre tanto vea Vm. como ahorro mis pobres ojos valiéndome del auxilio de mi querido Alberto para poner a Vm. estas cuatro letras, y repetirle que le ama de corazon su amantísimo compañero y amigo

S. de Miñano."

Signatura 1-4-602 (BACAM:)

"Bayona 31 de 8bre de 1832

Mi querido amigo: las noticias que Vm. me da acerca de su Arminda me han causado la mayor aflicción, no sólo por lo que sus tiernos padres habrán sentido, sino también porque esa lindísima joven sabía inspirar cariño a cuantos la trataban, y yo no tengo corazón bastante duro para libertarme del encantamiento universal. Bastaba su enfermedad y las resultas de ella para acongojarme: más se ha doblado mi pena con las últimas espresiones de Vm., hablando de su hija, en las cuales he sospechado ver, aunque me horrorizo de imaginarlo, que el origen de sus males es moral. Dios desmienta mi recelo, o si por desgracia es cierto, disipe la causa. ¡Tan joven, tan bella, tan amable, y tan infeliz! -Si ver a un amigo verdadero participar de su pena da a Vm. consuelo, puede tomar cuanto quiera de su Anfriso. Hablemos de las cosas públicas, por si amortiguan en algún modo el sentimiento de las domésticas.[377]

Hemos visto pasar un siglo en mes y medio, mi querido Museo. Empieza nueva era.[378] Dios quiera dar a las personas, encargadas del destino de nuestra amada patria, tanta penetración y conocimiento como celo y buenas intenciones supongo en ellos. Dios quiera también que el deseo de lo mejor no impida que se haga el bien asequible y fácil en el día.

La oda en elogio del fundador del Museo de pintura y del establecimiento litográfico me ha parecido excelente en su plan y llena de muy buenos versos. No me anticiparé yo al juicio de nuestro Reinoso (nuestro y de todos los hombres buenos e instruídos). Sólo advertiré que la

estanza, cuyo primer verso es

Mas aunque el noble ingenio á la gloriosa

no la he entendido muy bien. Nicolás Purino no encerró el nombre de Roma en un sepulcro, sino su tiranía, su prepotencia, su crueldad, su orgullo: y esto cuadra mejor como la ambición de que desata el pincel al alma generosa.

Las estanzas que empiezan

'Seguro y sacro asilo dó quisiera'

'Ligero trazo y engañosa sombra'

tienen embarazado y tardío movimiento por el enlace de los relativos do y donde en la primera, y a quien y que en la segunda. Atendido el metro adoptado, me parece que convendría hacer siempre pausa, aunque solo fuese ligera, al fin del cuarto verso.

En la estanza que empieza

'Mas ¿qué, las obras que inspiró Minerva'

Ha puesto Vm. por penúltimo versos (sic)

'y lejos olvido'

que no consta. Bien sé que será yerro de pluma: pero no he alcanzado a restituir las palabras verdaderas.

Lo demás de la Oda me ha parecido excelente: porque alguna otra (VUELTA:) cosilla que me ha disgustado, puede dejarse, sino admite limas y Vm. las conocerá facilmente, como por egemplo en la estanza que comienza

'No, no: que el mundo atónito las vea'

el verso

'y vuestra nombradía'

es débil e inharmónico

La expresión el Vasto vive no es de mi aprobación. Yo diría: y Vasto vive.

Gracias por las correciones del Ségur: verá Vm. la enmienda de muchas. Gracias también por la carta de recomendación a su hermano: pero de esto le hablará a Vm. más despacio nuestro Miñano, que aún está aquí, y recibió la carta que Vm. le envió a París, por el correo de esta capital. Mis espresiones a su amable esposa y a toda su familia, en particular a la charmante, y Vm. reciba el corazón de su Anfriso.

El olmo y la fuente[379]

'¿No ves, hermosa Anarda
aquella pura fuente
que al pie del olmo anciano
en claras ondas hierbe?
¿No miras cuán suave,
gozándose perenne,
el césped de su margen
halaga[380] y embellece?
¡Cuán linda y bulliciosa
se agita! ¡ cuál se pueden
contar las piedrezuelas
del suelo transparente!
Vivaz y juguetona
festiva se entretiene
besando de su orilla
los lirios y claveles.
Feliz y compasiva
venero grato ofrece,
do el ave y los pastores
la sed fogosa templen.
Pues mira cómo el árbol,
amante fino siempre,
solícito por ella
la cuida y la protege.
Las ramas, aunque antiguas,
ceñidas de hoja alegre,
le dan contra el estío
dosel umbroso y verde.

Y cuando enero arrugue
la adusta y yerta frente,
del bóreas y del yelo
el tronco la defiende.
Bañando agradecida
su pie, rejuvenece
al olmo, y sus raíces
con dulce labio muerde.
El cual en claro espejo
se mira en su corriente,
y esquilmos olorosos
de grata flor desprende.
Mas ¡ay! por qué atrevida
se aleja de su albergue,
y busca apresurada
del llano los laureles?
Incauta fuentecilla,
¿a dónde vas? detente:
asilo tan seguro,
tan blando amor no dejes.
¿Irás donde algun día
prisión de yelo estrenes,
    o do el ganado enturbie
    tus ondas relucientes?
    ¿o en valles cenagosos
    parada, el julio ardiente
    a los calmados aires
    en el vapor te entregue?
    Y aun cuando a tales riesgos
el cielo te liberte,

en aguas extranjeras
caudal y nombre pierdes.
¡Ay simple fuentecilla,
del olmo no te aleges:
que en él tu gloria y dicha
amor cifrada tiene.'
Así cantaba Anfriso,
y Anarda que lo entiende,
bañó con blanda risa
del rostro los claveles.
La mano de su amante
con rosea mano prende,
y dice: 'yo soy hiedra,
mi dulce amor, no fuente'.[381]

obedecí; ese es el juguete mío de la fuente. Entretanto nuestro Reinoso canta en versos magníficos la gloria de las Artes. Yo 'operora parvus
carmina fingo.'

Ahora entra nuestro Miñano y dice:[382]

Amadísimo amigo mio: he recibido aquí la carta que Vm. se sirvió dirigirme a Paris: y dándole gracias por haber accedido a la recomendación que le hicimos Alberto y yo, procuraré corresponderle inmediatamente que llegue a Paris, averiguando el precio de los Viages pintorescos de Grecia, de Italia, de Suiza y el grande de Egipto con todo lo demás que Vm. me previene sobre este ramo. Tengo determinado salir de aquí el lunes 5, y pocos días después me hallaré en estado de haber desempeñado esta comisión.

Muchas son en efecto las cosazas que han ocurrido ahí de resultas de la enfer- (OTRA HOJA:) medad del Rey: pero me parece que hasta que llegue el Sr. Zea y esté completo el ministerio, no se podrá formar juicio de cuál ha de ser la marcha ulterior del sistema de gobierno. Entretanto la salida de Calomarde siempre es un bien sin mezcla alguna de mal.[383]

Los negocios de Europa, aunque no puede decirse que están en una gran crisis de aquellas que

ponen en duda la quietud general, sin embargo interin que no acaben de arreglarse definitivamente las desavenencias de los belgas y holandeses, estará la mecha encendida para cualquier incendio general.

Los refugiados que lo eran verdaderamente, han recibido con gusto la amnistía: pero para otros, que solo se habían venido aquí al olor de los socorros, ha sido un decreto que sólo les anuncia hambre próxima, y a mi entender, muy dilatada.[384] Mas mírese como se mire, siempre es un gran beneficio que nos recompensa de los sustos que nos dió el peligro de la vida del Rey.

Nada le digo a Vm. de sus disgustos domésticos, porque son éstos de tal naturaleza que cada recuerdo es un puñal para un padre tan tierno como Vm. Yo me lisongeo que la estancia de esa preciosa señorita a su lado será el mejor bálsamo para las heridas de su alma. Ojalá que éstas fuesen de la clase de aquellas en que las ofertas de un amigo sincero pueden servir de alivio. Entónces bien podría protestar a Vm. con toda verdad que dispusiese a su arbitrio de todo cuanto pendiese de mí.

Cuando Vm. guste darme sus ordenes, hágalo por ahora con la misma direccion que le indiqué, y es al Boulevard de la Madeleine nº 25. Con esto se repite de Vm. su afectmo. amigo y.s.m.b."[385]

Signatura 1-4-603 (BACAM:)

"Lazareto de Irún, 6 de enero de 1833.

De gran cuidado me ha sacado Vm., amigo mío, honrándome con su confianza, y esplicándome el verdadero origen de los males de nuestra Arminda. No puedo dar a Vm. mas consuelo, que el de un gracioso de una loa antigua; observando el gran número de viejas que había entre los espectadores, esclamó:

'Medio auditorio es de viejas:
Pero el consuelo que tengo,
Que para el año que viene

Ya la mitad se habrán muerto.'

Con paciencia y justicia no hay cosa que no se remedie.

Yo estoy en este purgatorio lavando las culpas de mi juventud. Llegaré a Madrid, a más tardar, el 27: me alojaré en casa de mi amigo Reinoso, donde Vm. podrá dirigirme sus cartas. La última suya se quemó segun su orden; y en pago de mi obediencia, pido copia de la hermosa cantilena que ardió en su incendio, de su letra de Vm.: que de la mía ya la tengo.

Mucho se equivocan nuestros radicales, si creen que la mutación actual ha de poner en sus manos:[386] porque, o mi ausencia de cuatro años me induce en error, o el espíritu de nuestra nacion está en el día tan lejos de las preocupaciones del siglo 10, como de la democracia del 19: pero en caso de optar precisamente entre estos dos sistemas, más bien se inclinarían los españoles al yugo apostólico, a que están acostumbrados, que al de la tiranía demagógica que vislumbraron en 1822, y que detestan.[387]

Si los hombres del partido liberal conocen sus verdaderos intereses, y saben sacrificar a ellos y a los de la nación sus teorías inaplicables, deben reunirse al trono, atacado en el día por los retrógrados.[388] Así se lo he aconsejado: y si no lo hacen, llorarán con lagrimas de sangre su imprudencia: porque el triunfo definitivo nunca será para ellos, y habrán de sufrir la persecución de los que tratan como enemigos a todos los que no piensan como ellos,[389] o la ani-(VUELTA:)madversión y el desdén de los que quisieron darles paz y alianza, y no pudieron hacerlos ni amigos ni aliados.

Basta de política, amigo mío: dentro de 20 días tendré el placer de acercarme a Vm. muchas leguas: aunque siempre ha estado junto a su Museo el corazón de Anfriso.

Mis afectuosas espresiones a todo lo que Vm. ama"[390]

Signatura 1-4-604 (BACAM:)[391]

"A mi amigo D. Jose Muso (sic): habiéndome regalado una copia del Niño Dios durmiendo, del cuadro de Rafael, litografiada por su hija Dª María de la Encarnacion Muso.[392]

Si quid mea carmina possunt...

Yace vestido del humano velo
el Dios de los amores poderoso,
y oculta en blando sueño y misterioso
la majestad, que adora el alto cielo.
De dulzura y candor eres modelo,
divino niño, tierno y amoroso:
y al culpado, que el mar tempestuoso
surcó de las pasiones, das consuelo.
La mano de una angélica hermosura
copia la sacra imagen, trasladada
del gran Genio, que el Tíber reverencia.
Y en la copia escribió la amistad pura:
alivio a la vejez desengañada;
dado por la beldad y la inocencia.

Alberto Lista."

Signatura 1-4-605 (BACAM:)[393]

"A Arminda,
que me regaló un cuadro, litografiado por ella,
de Hércules ahogando a Antea.

¿Por qué, graciosa

y osada niña,
la férrea clava
de Alcides pintas?
¿No te amedrenta
su furia esquiva?
La piel nemea
no te horroriza?[394]
No son tus manos
blancas y lindas
digno instrumento
de acerbas iras.
Puede mancharlas,
¡ay, huye, Arminda!
del libio monstruo
la sangre impía.
Mas bien describe
la flor egnidia,
de amor suave
llantos y risas.
Con pincel grato
más bien anima
las bellas formas
de Venus cipria.
Mas si ingeniosa
pintar querías
de la hermosura
la fuerza invicta:
y piel y clava
son sus divisas,
y Hércules fiero

su imagen viva;
que nos mostraras
mejor sería
tus lindos ojos,
rósea mejilla,
voz halagueña,
gracias sencillas,
candor, que tierra
y cielo hechiza;
y el dulce imperio
se sentiría
de la belleza
que almas cautiva:
ya que por eso,
graciosa niña,
la férrea clava
de Alcides pintan

Anfriso."

Signatura 1-4-606 (BACAM:)[395]

"A Arminda
En el día de su cumpleaños[396]

Yo ví que del nuevo Mayo
el abril se despedía

y en los brazos le dejaba
una hermosura divina:
  Tan tierna, mas tan graciosa,
que apenas siente la vida,
y ya en sus rosados labios
la inocencia sonreía.
  La bella cara se esmalta
de la púrpura subida,
con que el sol del occidente
las cercanas nubes pinta.
  Los medio dormidos ojos
amorosa llama envían,
más dulce que la del alba
cuando en el oriente brilla.
  El oro de su cabello
forjó el amor en sus minas,
siendo los hermosos rizos
del Tajo y Ofir envidia.
  No en las ondas de Citera (VUELTA:)
Venus pareció tan linda,
como la beldad, que al Mayo
benigno el Abril confía.
  'Rey de los meses, le dice,
si tu corona[397] florida,
deshojada del Favonio,
amores derrama y risas:[398]
   Si cuantas rosas nacieron
en mi breve imperio, animas,
y al aliento de tus auras
deben pompa y lozanía:

Para esta sola te pido
los cuidados y caricias:
y aumenta, siempre que vuelvas,
sus encantos y sus dichas.'
Dijo: y Mayo lo promete:
y creces, hermosa Arminda,
a ser modelo de gracias
y de tus padres delicia.

Anfriso."

Signatura 1-4-607 (BACAM:)

"A Museo[399]

...operora parvus
carmina fingo.
Horat.

No al plectro sublime
del vate Dirceo,
se atreve, o amigo,
mi lánguido genio.
Humilde abejuela,
que agota su esfuerzo,
libando en el margen
de Henares ameno,
ya el suave tomillo,
ya el rudo cantueso,

escribo afanado
difíciles versos.
Cual férvido río
del monte corriendo,
si acrecen sus aguas
las lluvias y el viento;
Así el ditirambo
de Píndaro inmenso
se lanza, y los lauros
recoge de Febo.
(VUELTA:)
Tú cauto le sigue,
mi amado Museo:
su curso señala,
no emules su aliento:
Que yo amedrentado
admiro su vuelo,
si el aura de Apolo
le eleva hasta el cielo.
No en alas de cera
surcando los vientos
a golfos remotos
daré nombre nuevo.
Mas tenue y suave
del grato Permeso
ya rosas, ya lirios
destronco,[400] risueño.
Beldad e inocencia,
amores y juegos
diré, si algo canto

que escuches sin ceño.

Anfriso."

* * *

Esta correspondencia que he transcrito es de sumo interés para comprender al Lista colaborador de Fernando VIII durante la ominosa década. Hemos visto que mantiene su postura equidistante, frente a absolutistas y radicales, como buen liberal moderado, escorado progresivamente a partir de ahora hacia posturas más espiritualistas y cristianas, de las que pueden notarse alusiones en las páginas anteriores -su concepto de la Historia en relación a la misión y papel del cristianismo en la cultura occidental es reveladora en este sentido.-

Por otro lado, tal y como he destacado, Lista se manifiesta más preocupado por las traducciones literarias de su amigo que por los sucesos políticos, en los que sin embargo influye poderosamente, como propagandista y como mentor de las jóvenes generaciones radicales o no que le escuchaban. La salida que da Lista al problema sucesorio, en estas cartas privadas y también en sus escritos periodísticos -cfr. mi libro Ideología...-, coinciden con el sesgo que afortunadamente tomaron los acontecimientos, con una transición que fue pacífica salvo en lo relativo a las guerras carlistas.

Lista es más un poeta que escribe con entrañable afecto a un amigo, que un hombre preocupado por la política. En este punto, dicha preocupación política me parece más bien consecuencia del temperamento filantrópico que poseía, y que luego le conducirá hacia posisicones de caridad cristiana de un mayor clericalismo, en los años de vejez, pero igualmente admirables por el talante de su incomparable humanidad.

NOTAS.

1. Diego Martínez Torrón, "Algunas cartas inéditas de don Alberto Lista, y una felicitación de la Academia del Mirto", en Homenaje a Antonio Gallego Morell, Granada, Universidad de Granada, 1989, vol. II, pp. 375-87.

2. Ilegible, sugiero esta interpretación de feudo.

3. Ilegible favonio que sugiero.

4. Añado los signos iniciales de interrogación y exclamación cuando faltan en el original.

5. "Creo que la oposicion de Castillejo á la introduccion del endecasílabo consistia en que por falta de costumbre, no percibia sus cadencias." (Nota de Lista).

6. Esta carta nos parece posee indudable interés para entender el concepto que Lista posee de la sonoridad poética, su atención a los problemas métricos -que queda aquí de manifiesto-, su concepto del endecasílabo que tanto y tanm correctamente usó, su interés por la música en general y por la musicalidad del verso.

Está todavía por estudiar la poesía de Lista. Como nosotros consideramos concluido un ciclo de nuestros estudios filológicos con la publicación de nuestro libro sobre este autor, y éste otro que merece la atención del lector, dejo a otros eruditos y estudiosos esta sugerencia. Imagino que el profesor José Matías Gil González abordará brillantemente este aspecto de la obra de Lista que yo no he llegado a tratar. Cfr. su Vida y poesía de Alberto Lista. Estuio biográfico y textual (Bases para una edición crítica), tesis doctoral leída en la Universidad de Sevilla en 1992, en cuyo tribunal tuve el honor de estar.

7. Obviamente la fecha de esta carta debe ser anterior a la muerte de Reinoso, que tuvo lugar en Madrid en 1841.

8. Nótese el concepto fatalista del destino, ya imbuído de las ideas románticas.

9. Este es un juicio que considero muy importante, y nos da idea del interés que tiene ña correspondencia de Lista, en la que explaya sus sentimientos más íntimos. Ahora nos explicamos que le dedicara tan escaso espacio en sus ensayos literarios aparecidos en El Censor y luego en otras publicaciones, a la obra de MOratín. Lista mantiene en estas fechas un gusto romántico acerca de los autores aúreos que tan detalladamente conocía. Y ensalza, con admirable buen gusto, la figura de Moreto.

10. Lista muestra su espíritu verista neoclásico, atento al sentido común y a la realidad de las cosas. Así mismo

algunos conocimientos de lengua, universales, en su crítica a Hidalgo.

Me escribe desde la Universidad del País Vsaco en Vitoria E. Pajares para preguntarme si Lista es realmente el autor del artículo aparecido en la Gaceta de Bayona nº 30, 12 de enero de 1829, que Hans Juretschke en Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, p. 486 da como de nuestro autor. Versa acerca de "Dissertation critique et apologétique sur la langue basque par un ecclésiastique du diocèse de Bayonne" impreso en Bayona, en la imprenta de Duhart-Fauvet. El libro en cuestión revela unos conocimientos muy extensos acerca de la lengua vasca y en general de los recursos de la lengua española, que creo exceden el carácter general de los que poseía nuestro autor, por lo que no creo sea suya la autoría del texto.

11. Sigue una palabra ilegible y el sello de la Academia del Mirto.

12. Estos versos viene a confirmar una vez más la tesis que he expuesto reiteradamente en este libro sobre el sentido romántico de la Guerra de la Independencia, no sólo por su carácter revolucionario, sinopor la literatura también romántica que genera. El tono de este poema sigue aún los cauces clásicos, pero pueden observarse ya algunas alusiones de espíritu romántico, en el contínuo que va desde el neoclasicismo al romanticismo, evolución fluida a la que ya me he referido.

13. Nótese la alusión romántica al Genio con mayúscula, frente a la dulzura enoclásica de versos anteriores.

14. Aquí termina este texto, compuesto de nueve folios con vuelta -el último sin ella.- El original se encuentra en la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander, Papeles de Afrancesados, leg. M. 542. Pero no había sido transcrita completa antes esta felicitación que yo sepa. Para una transcripción parcial de la misma por otro autor ver mi libro sobre Lista.

15. En minúscula, sic.

16. Esta referencia a Montesquieu como fuente de inspiración de sus estudios históricos, me parece sumamente importante. Revelaría que Lista participa del liberalismo moderado todavía en 1830, cuando teóricamente colabora con el gobierno de Fernando VII a través de su labor en la prensa oficial. No obstante, como ya Juretschke señaló -si bien acusando a Lista injustamente de veleidoso y mudable, cuando he procurado demostrar la coherencia de su pensamiento político en mi libro- Lista colabora con el gabinete criptoliberal de López Ballesteros, y tendrá siempre la enemistad del ala absolutista del gobierno.

17. Otra alusión importante, en este caso a la Memoria sobre el feudalismo que se encuentra en la Real Academia de la Historia, y que nosotros transcribimos y publicamos, véase páginas siguientes, si bien dicha memoria se publicó antes en revista de época. Por esta alusión comprendçemos que Lista escribe acerca del feudalismo español sin que exista bagaje documental precedente, de donde la importancia de su estudio histórico citado que veremos en seguida.

18. Alusión crítica a la censura del aparato fernandino para obtener libros importados, tema éste en que entraremos luego a propósito de los documentos que he encontrado en A:H:N: sobre la dirección de Lista en la Gaceta.

19. Conocido texto del que doy referencia en mi libro sobre Lista.

20. El texto apareció en: Diego Martínez Torrón, "Roger de Flor, tragedia inédita e incompleta de Alberto Lista", en Homenaje al profesor Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. II, pp. 387-411.

21. Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, apéndice IV, pp. 466-78.

22. Comienza la Hoja 1.

23. Esta letra es de Cavanilles, titulando la obra.

24. Numero las hojas según el orden interpretativo que he establecido. Las hojas van sin numerar. Los números que

figuran en la parte superior de algunas carillas corresponden al cómputo de versos en el manuscrito. Modernizo las grafías y homogeneizo las mayúsculas al inicio de verso en las que yerra Lista por la rapidez del escrito en ocasiones. Completo los signos de interrogación y exclamación.

25. Puede observarse que el propósito de esta obra era ser estrenada, por lo que se crea acompañamiento coral, a la manera de las tragedias de Quintana etc.

Por otro lado ya he señalado que Lista altera el nombre de la hija de Andrónico y el del príncipe de los maragetas, que no coincide con los señalados por las crónicas de Muntaner y Moncada.

26. Acotación al margen del párrafo con la relación de personajes.

27. Hoja 1 vuelta.

28. Repite por error luego "pa imperial".

29. Sic, primero escribe "Theodosio" y luego "Teodosio".

30. Sic.

31. Aquí termina el plan de la obra, en letra más clara que la que viene a continuación. Notemos que Roger hace esperar su presencia hasta el acto segundo.

32. La obra se inicia en la columna derecha de la Hoja 2, donde indica "Comienza". El plan de la obra en proyecto es alterado luego por la inspiración creadora del escritor una vez que se aventura en la redacción misma.

33. El valor de Roger y sus cualidades como hombre tienen más valor para la enamorada Irene que toda la vana pompa de un imperio caduco. Tenemos aquí al Lista auténtico, el hombre de clase humilde que se hizo a sí mismo, que conoce el valor y el precio del esfuerzo propio. Aunque Lista abomine de la mentalidad democrática por miedo a la revolución, en sus escritos ensayísticos, en esta obra de 1825 demuestra estar al lado del logro personal, del hombre hecho a sí mismo, del protagonista moderno de la democracia del futuro.

34. Veo en estas palabras de la heroína una censura a la aristocracia de sangre y una afirmación del héroe popular, a la manera romántica, como señalé en la nota anterior.

35. Añado esta coma que exige el texto.

36. Lista une el sentir democrático romántico al sentimiento del honor aprendido en sus estudios del teatro áureo, durante sus artículos en El Censor.

37. En el original: "¿Mi llanto, fue de amor?", pero creo errata del borrador.

38. Declaración de amor total y romántico.

39. Exalta la generosidad y la nobleza del héroe a través de terceros, y de interpretaciones y referencias previas. Esta historia debe ser invención legendaria porque no la encuentro en las crónicas.

40. Continúa en la misma hoja vuelta.

41. Nueva declaración ee amor romántico, en este caso espiritualizado a través de las miradas de los amanates.

42. Roger aparece como héroe romántico: valeroso y generoso a un tiempo, arrojado y lleno de capacidad de ternura. Todo un universo sentimental que invade al lector a través de la declaración de Irene.

43. Sentimentalidad romántica otra vez.

44. Explícita declaración de amor total romántico, de evidencia absoluta.

45. La típica escena romántica de la cita a escondidas.

46. El bien más preciado del romántico, después del amor, es la libertad. Aquí el amor significa la pérdida gozosa de la libertad, en paradoja brillante que nos habla del alto sentido de este texto.

47. Nótese que estamos ante un auténtico poema narrativo a la manera romántica. Se nos narra a través del diálogo de los personajes toda una pequeña historia. Como Rivas haría.

48. Amor romántico e instantáneo.

49. El amor imposible romántico.

50. Los sentimientos de esta escena, con la contención intelectual de Lista, pero con la afectividad romántica característica de la obra, están lejos del derramado afectivismo prerromántico, de su adjetivación horrísona y fúnebre. Estamos ante una obra que simboliza perfectamente lo que antes he comentado del contínuo evolutivo que fluye desde el neoclasicismo tardío al romanticismo incipiente. El alba romántica, una vez más.

51. En el manuscrito "porque".

52. El deber y el amor, los dos grandes temas del conflicto romántico que Lista ye detectara en sus escritos del trienio, nos muestran la conciencia de que se está escribiendo un drama de proporciones románticas, si bien con la contención intelectual propia del autor.

53. Roger es el héroe romántico que se encuentra por encima de los poderes mezquinos de la tierra, por su valeroso aliento, por su espiritualidad, por su tesón. Es el líder romántico por excelencia.

54. El héroe mítico romántico, el líder de cualidades humanas y espirituales. Una especie de dios que refleja la imagen de Dios sobre la tierra. ¿Se precisa encontrar más rasgos románticos para definir esta obra?

55. El amor está por encima, para el romántico, de todas las demás cualidades del cuerpo y del espíritu.

56. La incomunicación del amor, el amor imposible romántico de nuevo.

57. Sentimentalidad que no es prerromántica, no la afectividad derramada, sino la contención apasionada y tensa, el conflicto interior de las pasiones poderosas que mueven a los seres superiores, que lo son a causa de su sentimiento amoroso. Hay un abismo de los efluvios prerrománticos de Cienfuegos, de sentimentalidad fácil, a la complejidad que se adivina en las páginas de este borrador, que pese a constituir un esbozo apresurado, muestra ya un innegable valor literario.

58. Andrónico, como personaje que simboliza el pasado, representa la fe en la aristocracia superior sólo por su sangre, que desconoce su decadencia inevitable.

59. Verso mal medido.

60. Con perfecta sabiduría de los recursos dramáticos, aprendida en sus lecturas del teatro áureo español, Lista presenta aquí el punto de vista contrapuesto, por parte de otro personaje. Pero ello califica precisamente a dicho personaje situándolo en el polo negativo de la consideración ideológica que percibe el lector en la tragedia. Los auténticos protagonistas siguen siendo los héroes románticos, los amantes -en la distancia imposible de su amor, correspondido pero no expresado en asentimiento mutuo-Roger e Irene.

61. En el original "porque"

62. El espectador o lector sabe, por el diálogo sincero entre Irene y su confidente María, del amor verdadero de aquélla a Roger. Pero Irene no actúa con sinceridad igual ante su padre. Estamos ante un conflicto dramático generado por la incomunicación. La de Irene con Roger. La de Irene con su padre Andrónico. Ello motiva que los sucesos se compliquen, origina el desencuentro contínuo en que se mueven los personajes de la obra.

Lista sabe de la necesidad de revelar el conflicto interior de los personajes, que poseen sentido de la intimidad, del hombre interior a que él se refería en sus artículos como característica positiva de la literatura romántica. Sólo que la interioridad de los personajes en esta obra, al chocar con los móviles de la actuación exterior, producen el desenlace trágico. Un desenlace trágico que viene marcado por el drama de amor, como corresponde a una obra romántica, al menos del alba romántica que estudiamos.

63. Para María Roger es un líder valeroso y amante tierno. Para Andrónico un ambicioso audaz.

64. Afirmación del sentido aristocrático de la vida.

65. Continúa en la cara primera del pliego, columna izquierda. En la edición del Homenaje a A. Vilanova leíamos "levanta" por "te venza". Es explicable fallos de lectura de un manuscrito tan endiabladamente difícil de transcribir. Corrijo aquí el error. Supongo que detrás de "muerte" habría puntos suspensivos, porque Andrónico interrumpe a Irene. Pero no me atrevo a indicarlos gráficamente.

66. Sigue aquí Lista las crónicas, como hemos visto.

67. Aparece un nuevo factor en escena. Es el elemento desencadenante del drama, con sus celos y su cobarde traición.

68. Nótese cómo se alude a los personajes, a los que se diseña previamente a su aparición, creando la pertinente expectativa.

69. Se fundamenta Lista en las crónicas. Aquí se presenta el punto de vista político del asunto. Irene aporta el punto de vista afectivo. El factor social se enfrenta al factor pasional, como corresponde a todo drama netamente romántico. Poco me importa en este caso que la obra siga las reglas. Tardarán en desembarazarse de ellas. Pero el espíritu de la obra ya no responde a los cauces neoclásicos, como tampoco muchos rasgos que hemos señalado en las tragedias históricas antes estudiadas en la primera parte de este trabajo.

70. Contraposición dialéctica de Irene a Andrónico, enfrentamiento de los dos puntos de vista y disolución por parte de la amada de los argumentos falaces en los que cree el emperador.

71. Andrónico, como político, sólo ve la ambición, no tiene ojos para el amor que siente su hija por el héroe. Por ello Irene no le hace confidente de sus anhelos. Los personajes son así coherentes, poseen un diseño estructurado, son creíbles. Nótese que estamos ante un borrador, y no ante una obra acabada. ¡Qué no habría hecho Lista de atreverse en el terreno dramático! Tenía numen para ello. Por eso comprendió tal vez tan profundamente a los autores de nuestro teatro áureo, que estudió con profundidad y belleza.

72. Es el lado ilustrado de Lista, su racionalismo intelectualista, el que aquí se muestra en estos dos vocablos. La luz de la razón debe imponerse a los afectos, viene a decirnos Irene. Pero naturalmente, como estamos ante obra de la alborada romántica, ello no es válido para el poderoso sentimiento del amor. Irene se entregó a la devoción de su amor tras una simple mirada, sin averiguar ni examinar nada.

73. Alusión evidente a Filipo, que entrará pronto en la acción.

74. Está bien leído, pero correctamente debe ser "quien".

75. Puede verse que Irene domina también el arte de la diplomacia.

76. Hay complejidad suficiente en las situaciones dramáticas de esta obra, pese a tratarse de un borrador. Los personajes actúan, hablan y sienten como corresponde a la situación en que se expresan. Irene es distinta ante María que ante su padre Andrónico. El lector es omnisciente, lo sabe todo, conoce la clave del conflicto. Sufrirá por ello con el desarrollo de la acción, hasta producirse en él la catarsis que deseaban los clásicos. Pero estos recursos también aparecen en el teatro romántico.

77. Con minúscula en el manuscrito.

78. Continúa en lo que llamaré Hoja-3, también en la parte derecha del pliego.

79. Aquí Andrónico nos revela la intimidad de su alma. El hombre interior de nuevo, que veía Lista en el teatro romántico. Lista es perfectamente consciente de la técnica teatral que emplea.

80. Un auténtico lamento de Andrónico ante la descomposición de su imperio.

81. Repite por error dos veces "quien".

82. Va a tener lugar la esperada llegada del héroe.

83. La aparición de Andrónico en esta escena cuarta tiene un sentido muy preciso después del lamento precedente de Andrónico. Frente a la impresión de éste de que el imperio está inerme y perdido ante Roger, la aparición del belicista Filipo eleva de nuevo la tensión dramática. Cabe aún la defensa del imperio frente a Roger, nos viene a decir Lista. Estamos por tanto ante una obra de perfecta construcción lógica. Constructivismo que por otra parte es característico de la poesía del autor sevillano.

84. A lo largo de toda la obra sitúo correctamente en su espacio los versos rotos que en el manuscrito están de seguido, comenzando siempre en la margen izquierda.

85. Este hecho que relata Filipo se constata en las crónicas, a las que Lista sigue aquí. Nuevo elemento dramático que acentuará el carácter de la traición de que Roger va a ser objeto.

86. El tema de la patria en peligro es frecuente desde la tragedia histórica neoclásica, como hemos podido ver.

87. Añado coma.

88. Añado punto y seguido.

89. Tanto Andrónico como Filipo reconocen la audacia de Roger, como hemos visto antes y ahora.

90. En la tragedia histórica neoclásica y luego en el drama histórico protoromántico, la situación de injusticia cívica -por ejemplo por la fuerza del tirano, aquí por la traición que se gesta contra hombres desarmados- posee un valor dramático fundamental para poderla entender.

91. Las dudas de Andrónico introducen un nuevo factor dramático.

92. Hechos constatados en las crónicas.

93. Lista alterna "señor" y "señor". Prefiero la minúscula. Homogeneizo.

94. Frente a las excesivas libertades que las tragedias históricas precedentes se toman con la Historia, Lista es bastante fiel a ella.

95. Corrijo a Lista que escribe "impunente".

96. Con mayúscula en el original.

97. Añado interrogantes, que exige el sentido, en estos dos versos.

98. Con mayúscula en el manuscrito.

99. Andrónico posee nobleza en el fondo de sus acciones. No ataca a Roger que vien en son de paz. Pero luego vendrá la traición de Filipo -Miqueli-.

100. Andrónico considera a Roger ambicioso pero audaz, luego "guerrero altivo", ahora "héroe".

101. Andrónico está en contra de la traición que sugiere Filipo. Posee mayor nobleza de espíritu.

102. Tema reiterado en la tragedia histórica desde el XVIII, como estudiamos.

103. Alusión patriótica -en un antiguo afrancesado como era Lista- a la Guerra de la Independencia, que era objeto de referencias en clave de la mayor parte de los dramas históricos desde 1808.

104. Un nuevo aspecto que nos introduce en la intriga. Teodora, la confidente de María, está con Filipo. El espectador asiste con omnisciencia a todo el desarrollo de las pasiones y la trama, que posee una cierta complejidad dentro de los breves apuntes que nos han quedado de este borrador de la tragedia.

105. Añado interrogantes en esta frase, exigido por el sentido.

106. Aparece el auténtico factor dramático. La venganza de Filipo por despecho de amor. Como dije antes el amor es el móvil fundamental de los personajes en esta obra, como corresponde a un texto que bordea el romanticismo. La tensión dramática se eleva de nuevo con la exclamación de Filipo, presagio de la tragedia que el público conocía por la historia y la leyenda, a la que este texto viene a glosar e interpretar.

107. Aunque la obra está escrita en endecasílabos asonantados, vemos que aquí0 aparece un hexasílabo, y en otras ocasiones algún verso de catorce sílabas. Lista escribe sin corregir apenas, de corrido. En una segunda redacción supongo que homogeneizaría los metros. Todo ello prueba el hecho de que el rapto romántico del escritor que redacta febrilmente de un tirón, es lo que provoca la aparición de metros libres.

108. Filipo confiesa que pro amor a Irene se alió con Andrónico.

109. ¡Qué facilidad de Lista para versificar, y qué oído más musical para la poesía! Escribe de corrido y los versos fluyen armónicamente, al mismo tiempo que en este borrador apresurado va dibujando el perfil psicológico de los personajes con admirable rigor.

110. Afectividad y sentimentalismo, pero con contención intelectual. El posible romanticismo de esta obra está sofrenado no sólo por las reglas sino por el rigor intelectual del autor,que construye las escenas con criterio lógico a la vez que los elementos pasionales aparecten perfectamente medidos, suponiendo una interesante mixtura entre el neoclasicismo tardío intelectualista y el primer romanticismo apasionado.

111. Filipo confiesa su conspiración, su astucia. Se refiere al tema de la paga exigua de los catalens, que provocó desórdenes. Lista sigue fielmente las crónicas una vez más, aunque altere nombre y situación de los personajes. Por algo era un eminente historiador. Caracteriza al Roger su fidelidad a la Historia, frente a otros dramas históricos que la alteran a placer.

112. Teodora es hermana de Filipo.

113. No figura enCovarrubias ni en Autoridades. En el Diccionario de la Real Academia Española: "COger o sujetar con lazo", verbo derivado del latín laqueare, enlazar. Aquí Lista lo utiliza como sustantivo. Más propiamente podría haber dicho lazo.

114. Muy importantes estos versos. Como dije antes Roger es el héroe romántico hecho a sí mismo -en la Historia se justifica esta consideración, ver las crónicas de Muntaner-. Lista coloca enfrente de él a la nobleza aristocrática, y toma partido por el héroe del pueblo frente a aquélla. Teniendo en cuenta que en principio Lista debía estar colaborando con Fernando VII en 1825, estos versos -que por ese motivo tal vez quiso permanecieran inéditos- reflejan su íntimo sentir, que está contrastado pro la versión oficialista, de defensa de la aristocracia y en contra de la clase media revolucionaria, que debería mantener en su labor de periodista que hemos estudiado en Ideología y literatura... Así nos encontramos con el auténtico Lista en estas páginas: el hombre de ascendencia humilde, que se ha hecho a sí mismo, que admira al héroe forjado con el tesón de su propio esfuerzo, el héroe democrático. Lo que no obsta para el pavor que tenía el escritor sevillano a todo lo que significara revolución, por sus experiencias en la Guerra de la Independencia y durante el trienio.

115. Sigue en la vuelta, la cara del pliego en su parte izquierda.

116. Complejidad de los personajes. A pesar de que Filipo es el intrigante, aquí manifiesta un cierto sentido del valor caballeresco, al estar dispuesto a morir con honor.

117. Se sobreentiende que es la escena primera del segundo acto. Al final de la escena anterior, quizás con números de Cavanilles, figura el cómputo: "488 versos", que corresponderían al primer acto.

118. la esperada presencia del héroe Roger, al que se han referido todos insistentemente pro su fuerte personalidad, no se produce hasta el inicio del segundo acto, con efectismo dramático evidente. Al levantarse el telón aparecería, por fin, Roger con sus caballeros amigos.

119. Mitificación romántica del héroe romántico por parte de su amigo. Teniendo en cuenta el alto concepto que de la amistad tenía Lista, gusta de recrear la de Roger con sus generales.

120. Nuevo caso de perspectivismo. Ahora se recoge el punto de vista de los generales de Roger. El enfoque de la tragedia varía desde la perspectiva de cada personaje. Este recurso, que había sido utilizado en la tragedia histórica del siglo anterior, como vimos, no había obtenido hasta el momento frutos de técnicas tan depurada.

121. El alegato de Muntaner parece culpa a Andrónico, que es inocente hasta ahora de las perfidias tramadas por Filipo. El espectador sabía y conocía la auténtica verdad de los hechos al asistir a la explicación de cada personaje desde su punto de vista, en una trama que, dentro de los límites de un esbozo o borrador de obra, posee una cierta compltejidad y revela una aptitud evidente en el autor para el teatro. Lás tima que Lista, que conocía tan bien nuestro teatro, no escribiera más obras dramáticas.

122. Probablemente habría que poner aquí signos de interrogación, porque es una exclamación retórica de efecto teatral como la anterior, si bien parece por los dos puntos tener un sentido más enunciativo, por lo que no me he atrevido a añadir las exclamaciones.

123. Sentido romántico despreciativo de la masa, aunque se valora al héroe popular y populista.

124. Se trata de la recomendación que en las crónicas hacen tanto la mujer de Roger -de nombre María, y no Irene- y sus generales, para que no vaya desarmado y en son de paz a reunirse con los griegos, pues sospechan la traición. Aquí el presagio de dicha traición posee igualmente un sentido profundamente dramático, que acentúa el efectismo teatral de la situación.

125. Interviene por fin el esperado Roger, y lo hace con gallardía y arrogancia, de modo breve y contenido al principio, como corresponde a caballero grave y sentencioso. El diseño psicológico del personaje teatral puede

comprobarse está bien conseguido.

126. Roger abre su intervención aportando argumentos políticos que disipen los temores de sus generales. Luego expresa otros argumentos que muestran la arrogancia del héroe vencedor.

127. Anticipación en presagio de lo que va a ocurrir luego, si bien no aparece la escena entre los papeles encontrados.

128. Roger muestra su valor. No teme los presagios. El destino fatal se está cerniendo en su torno, y él responde con arrojo.

129. Se reitera el vocablo "aleve" en varias ocasiones en corta distancia, lo que indica el carácter de borrador de la obra, en la que sin embargo existen, como estamos destacando, valores teatrales y dramáticos.

130. No sabe Roger el nombre del traidor, Filipo.

131. Notemos que, dentro del mapa ideológico que define a cada personaje, la opinión de Roger sobre el imperio griego coincide con la de su amada Irene. De este modo se sitúan en el polo positivo de la trama, frente a la visión equivocada de los antagonistas: Filipo y secundariamente Andrónico y Teodora.

Aquí termina la Hoja-3 y comienza la Hoja-4, continuación de lo anterior.

132. Manifestación del espíritu caballeresco que tanto admiraba Lista en el teatro español del siglo de oro. Este espíritu definirá a los protagonistas del teatro romántico español después. Quizás Lista aportó su grano de arena a través de la difusión de el teatro áureo y su interpretación, en los artículos de El Censor etc., que creo influyeron de modo muy poderoso sobre los jóvenes escritores románticos de la época.

133. Seguidamente viene el parlamento más largo de Roger entre los fragmentos de la obra que conservamos. Aquí se expresará el dibujo del perfil psicológico del protagonista y héroe.

134. Nueva alusión a la interioridad del personaje, que se va a poner ahora de manifiesto. El hombre interior del drama romántico que gustaba al Lista ensayista.

135. Roger está atormentado por la dialéctica de oposición entre el amor y la gloria. El móvil, siempre en toda la obra, el amor. También, en segundo plano, el tema del poder -la gloria a que alude Roger-. El amor romántico y el poder político se manifiestan como incompatibles en el sentido de esta obra.

136. Sentido apasionadamente romántico del amor, como única razón de la existencia. ¿Qué importan las unidades? ¿No estamos ante una obra que linda el romanticismo, y plenamente romántica en cuanto a su concepción de la vida y del amor?

137. En la primera redacción decía "por", corrige luego como "para".

138. Lista hace una interpretación totalmente romántica del perosnaje de Roger, quien realiza sus conquistas con el sólo deseo de merecer a Irene. El amor -no el poder, como en la Historia- era el único móvil de Roger. El poder y las riquezas le importaban de modo muy secundario. Idealiza así la figura del héroe que en la Historia se nos presenta, si bien generoso y noble con la tropa, interesado por el poder y la riqueza, como soldado y mercenario que era.

139. Interrogaciones retóricas que reflejan el sentido barroco de la inutilidad del poder terreno.

140. Merecía la pena que el parlamento de Roger se hiciera esperar, porque aporta expresiones de profundo romanticismo en el concepto que posee del amor como único foco de la existencia del héroe.

141. Roger expresa sus íntimos sentimientos: acude desarmado en manos de Andrónico por amor a su hija. Por ello

cede ante su padre, al que hubiera podido derrotar fácilmente si quisiera usar la fuerza. Otro rasgos de dramatismo profundo en la acción: el destino fatal de Roger viene dictado una vez más por su amor romántico y apasionado. Lista sabe que el destino del amor romántico es la muerte.

142. Puede observarse que Lista aborda las escenas de mayor dificultad en el trazado psicológico de los personajes. No representa las escenas que son subsidiarias del planteamiento del conflicto ideológico de la trama. No nos ha llegado por ejemplo la escena de la muerte de Roger, porque seguramente Lista la consideró secundaria, y por ello la relegó en la redacción del borrador. Le preocupaba más el pluriperspectivismo de la acción, la expresión sincera de la intimidad de los personajes, el dibujar cómo los intereses de dichos personajes se entrecruzan hasta el desenlace fatal. No pudo evitar en cambio dar un salto en el argumento hasta el momento en que, como luego veremos, traen el cadáver de Rugero, y Rocafort el amigo hace un planto elegíaco a su persona.

143. Aquí se expresa fehacientemente el sentido de la obra: el amor romántico aboca a un destino fatal.

144. Añado coma aquí, exigida por el texto.

145. Roger acepta su destino con valentía. No le importa morir por amor. ¿Se necesitan más argumentos para considerar esta obra como romántica?

Termina aquí la Hoja-4 y el fragmento del acto II de la tragedia de Lista. Al final de la página hay un añadido manuscrito de Cavanilles, que debió pensar equivocadamente que aquí acababa la tragedia. Dice: "El día de la Virgen del Carmen de 1825 me dio Lista estos papeles para que continuase la tragedia.

146. En lo que denominaré Hoja-5 se contiene un fragmento de lo que probablemente sería el acto III y último, con la muerte de Rugero. La letra es de Lista, aunque en trazos más gruesos y menos nerviosos. Sería así el desenlace de la tragedia.

147. Conservo la mayúscula del original.

148. Aquí Rocafort expone los sucesos históricos desde su punto de vista.

149. Respeto la mayúscula original.

150. García Gutiérrez se basará sobre todo en este tema de la venganza, desconociendo el aspecto de la trama relativo al amor apasionado de Roger e Irene. El desenlace interesa menos a Lista que el planteamiento del conflicto y el diseño de los personajes.

151. Cfr. las crónicas de Muntaner y Moncada.

152. Aquí termina la arenga de Rocafort a sus tropas clamando venganza y exponiendo el engaño y traición a que han sido sometidos por los griegos.

153. Notemos el carácter sumarísimo de las acotaciones escénicas, que prácticamnete no existen. Los personajes dan idea de la escenografía y ambiente a través de sus diálogos y parlamentos.

154. Planto elegíaco de Rocafort que es un canto a la amistad, y una mitificación final de la figura del héroe.

155. El tema de la amistad tan encendida es típico de toda la obra de Lista.

156. Minúscula en el manuscrito.

157. Alusión al hado y al presagio que tenía todos de lo que iba a ocurrir.

158. Aquí termina el texto existente de la tragedia.

En la edición que hice en el Homenaje a Antonio Vilanova fiuraba la siguiente nota mía que transcribo a continuación: "Aunque he llegado al descubrimiento de este texto por conductos diferentes, la noticia sumaria y breve de este halazgo se encuentra ya en Robert Marrast, José de Espronceda et son temps, París, Klincksieck, 1974, p. 89, n. 158. Sin embargo Marrast no transcribe este texto, que considero de primordial importancia en la obra de Lista, probablemente por la dificultad del intento, a causa de la letra y sobre de la peculiar disposición de los fragmentos, que ya ha sido indicada. Marrast no parece haber descifrado o leído el texto de la obra, como demuestran los juicios sobre Lista y la tragedia vertidos en la página 222 de su libro."

159. Diego Martínez Torrón, "Una memoria de Alberto Lista sobre el feudalismo en España", Boletín de la Real Academia de la Historia, 1990, tomo CLXXXVII, cuaderno II, pp. 299-319.

160. Revista Universal, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Rivera, tomo II, pp. 3-30.

161. Manuel Chaves, Don Alberto Rodríguez de Lista, Sevilla, 1912, p. 84, nota 22.

162. A pesar de que Lista y Cavanilles dan la fecha de 1828, al final de la copia de Cavanilles hay un folio con sello real de Fernando VII, "Sello 3º, 4, Rs., año de 1826."

163. Puede observarse por tanto que el texto tiene una intención apologética frente a los ataques de determinados intelctuales europeos.

164. Lista escribe con conocimiento de causa. Sobre su labor como historiador véase nuestro Ideología y literatura en Alberto Lista. La superficialidad de algunos ensayistas en sus críticas debía enfermar a un hombre acostumbrado al rigor y al estudio de los hechos históricos, bioen que desde una perspectiva tradicionalista.

Nótese por otro lado que el florecer de las primeras novelas históricas románticas españolas, va asociado al interés que se percibía por la historia, especialmente de la medieval. También en esto Lista estuvo próximo al inicio del romanticismo, aunque mantuviera conceptos propios del moralismo tardoneoclásico en mixtura con preocupaciones más propias de la nueva escuela.

165. La copia manuscrita de Cvanilles corrige el error de Lista, que omite el verbo "ser" que añado entre paréntesis.

166. Tacitus, De moribus germanorum. (Nota de Lista).

167. Carlos Magno hizo que el pueblo concurriese a los campos de Mayo por medio de sus diputados: costumbre abolida durante la dinastía de los Merovingios. Mably, Observations sur l'histoire de France. (Nota de Lista. Corrijo las mayúsculas erradas).

168. Ya desde Martínez Marina y Flórez Estrada, existía una poderosa corriente de interpretación liberal en España, que intentaba encontrar precedentes democráticos en el pasado medieval, con objeto de fundamentar una situación presente. Lista mismo participará de esta corriente, aunque de modo templado, al describir las cortes medievales y su función de censura económica a los reyes. Pero en lo relativo a los visigodos no parece estar muy de acuerdo con la idea. Véase mi libro Ideología ...

169. Marculfo, fórmulas 8 y 14 del libro I. De ellas consta que los duques, patricios y condes, al adquirir estos títulos, adquirían la jurisdicción civil, la administración de las rentas, y a veces las rentas mismas en calidad de beneficio perpetuo. Hubo casos en que se podía disponer de estos beneficios a favor de los herederos. (Nota de Lista)

170. Cavanilles corrige "Carlo Magno" en vez de "Carlo magno" en Lista.

171. Después de la batalla de Fontenay, en que tres hijos de Ludovico Pío se disputaron el poder a costa de 100.000 franceses, los nobles obligaron a los tres rivales a firmar un tratado de paz, que consolidó el feudalismo y destruyó la monarquía. Véanse los capitulares de Baluza tomo II. Conventus apud Marsnam. (Nota de Lista).

172. Frente a la revalización de las fuerzas autonómicas y populares, que mitificarían los autores románticos a propósito de la lucha de los comuneros contra Carlos I, Lista parece preferir, desde una óptica más conservadora, la postura de defensa de un estado fuerte y unido bajo la monarquía.

173. Véase el cuadro excelente, aunque reducido, del reinado de S. Luis, hecho por Condillac en el Lib. V cap. III de su historia moderna. Allí se verá cómo aquel gran rey extendió la jurisdicción real a todas las provincias de la monarquía, imponiendo freno a la prepotencia de los señores y abriendo el asilo del derecho común a los vasallos oprimidos. (Nota de Lista).

174. Los francos de la segunda dinastía establecieron por ley esta manera de elección. Historiens de France par les pères bénédictins, tom. V al principio. (Nota de Lista. No hago anotaciones históricas a su texto porque entorpecerían el sentido del propio discurso de Lista que ya las hace por su parte. Acentúo las palabras fracesas que en Lista no están.)

175. Pongo mayúscula en el apelativo, cosa que Lista no hace.

176. Nótese el origen del nombre de esta región española.

177. El arzobispo D. Rodrigo y otros historiadores dicen que el conde de Castilla Garci Fernández pobló en 1004 la ciudad de Avila, y que al año siguiente fue demolida por los moros. Ferreras tiene por inverosímil, que el conde emprendiese una población tan distante, teniendo a la vista las plazas de Osma, S. Esteban de Gormaz y otras, poseídas por los moros. Historia de España tom. V. Siglo XI. Mas aunque la conjetura de Ferreras no sea cierta el éxito que tuvo aquella población prueba lo arriesgado del proyecto, y por consiguiente que no se repitiera muchas veces. (Nota de Lista).

178. Lista no escribe mayúscula en la segunda palabra.

179. Lista da el apelativo en minúscula.

180. El apelativo en minúscula en Lista.

181. Nuestros plebeyos podían usar armas, y las usaban efectivamente: no así en Francia, donde sólo se permitía a los villanos el uso del palo. Beaumanoir, Coutume de Beauvoisis, cap. LXI. Nuestros peones de Castilla y Almugávares de Aragón no hubieran arrojado los árabes al Africa, si no hubieran tenido más armas que la adarga y el palo. (Nota de Lista).

182. Ya señalé en mi libro Ideología... que Lista considera reflejo verídico de la realidad social de época lo que transmite el teatro español áureo que estudia.

183. Ferreras supone sinónimos los nombres de Conde y gobernador: atribuye su origen a Alonso el Casto, y cita aquéllos, de que hay memoria, no sólo de Castilla, sino de Galicia y León. Véanse los siglos VIII, IX y X, notablemente pág. 121 y 264. (Nota de Lista).

184. Ferreras en el siglo X de su Historia de España, año 924, impugna el nombramiento de los jueces de Castilla, aunque confiesa que la noticia de este hecho era anterior en España a los tiempos del Arzobispo D. Rodrigo, fundándose en el silencio de Sampias y en observaciones cronológicas. Mas no por eso da una explicación satisfactoria del origen de la independencia castellana. (Nota de Lista).

185. Lista utiliza un sistema en sus razonamientos que quieren ser lógicos y fundamentados.

186. Esta cantiga se ha conservado en la comedia de tres ingenios: La más hidalga hermosura. Es del siglo XV o XVI: pero las de esta época no hacían más que corregir la rudeza del lenguaje de las que el pueblo cantaba antiguamente. (Nota de Lista).

187. Los escritores portugueses aseguran que a Enrique se dio el condado de Portugal sin reconocimiento alguno. Ferreras, siglo XI, año de 1095. Mariana dice expresamente que se le dio en dote aquel condado. Si esto es así, como parece confirmarse, por no haber habido guerra sobre el reconocimiento entre Castilla y Portugal, no debe contarse este condado entre los señoríos feudales. (Nota de Lista).

188. Mariana lib. XI, cap. 14. A los ciudadanos fue concedido que tuviesen voto en las cortes del reino. (Nota de Lista).

189. Lista da el apelativo en minúscula.

190. Así lo había dispuesto en su testamento el rey D. Sancho. Esta medida se halla criticada en todos nuestros historiadores. Mariana lib. XI, cap. 7. Ferreras año 1158. Tan contrario es el espíritu del feudalismo al de nuestra nación. (Nota de Lista).

191. Carta 87. E al rey le desplugo (la muerte del Adelantado de Csatilla) que a sus hijos les dio todo lo que su padre había. Carta 70. Todo lo cual (Garci Fernández Manrique) había del rey, se le pasó súbito a D. Juan su fijo. Véanse en confirmación del texto las cartas 94 y 105. (Nota de Lista).

192. Calatrava fue conquistada de los moros y entregada a los Templarios para que la defendiesen. Era fortaleza fronteriza en el reinado de Sancho el Deseado: y temiendo aquellos religiosos militares el gran número de musulmanes que venían a atacar la plaza, le devolvieron al rey: y ningún caballero o rico hombre se atrevió a encargarse de su defensa. Lo que no osaban los guerreros, emprendieron y lograron los monjes del Císter del monasterio de Fitero del Pisuerga. Estos defendieron y poblaron la plaza y dieron glorioso origen al orden militar de Calatrava. El arzobispo de Toledo persuadió desde el púlpito así a los nobles como a los del pueblo, que debajo de la conducta del abad se ofreciesen al peligro y a la defensa: y el abad de su monasterio, do era prelado, traxo gran copia de ganado, y de los lugares comarcanos hasta veinte mil personas, a quien repartió los campos y pueblos cercanos a Calatrava. Mariana lib. II, cap. 6º. Este hecho es una fiel imagen de lo que sucedía en España siempre que se quería poblar alguna fortaleza importante y fronteriza: y así se puede decir que se ha poblado toda España: pues no hay parte ninguna de ella que no haya sidro frontera en alguna época. Los que venían a la defensa de la religión y de la patria, estimulados por las exhortaciones de los ministros del altar, y los que venían incitados por el interés de los repartimientos de tierras y casas, no esperaban que se les hiciese, al llegar, esclavos del terruño. (Nota de Lista).

193. Puede ponerse en contacto esta referencia histórica con el interés de Lista por el tema de Roger de Flor y sus almogávares en la tragedia que hemos recogido antes. Por otro lado puede destacarse que los estudios de historia medieval favorecerán en seguida la pasión por la novela histórica de los escritores españoles, coincidiendo luego con la difusión en España de la novela de Walter Scott. El interés por la Historia, sobre todo de la mediaval como en el caso de Lista que comentamos, tiene así un reflejo literario, tanto en la novela histórica como en el drama histórico, y es en sí un síntoma de romanticismo.

194. Citaremos un testigo de mayor excepción. Este es Enrique IV el Grande, que viendo retirarse al ejército español, adelantado en vano para socorrer a Amiens, exclamó que no había en el mundo soldados que supiesen hacer otro tanto, y que si él pudiera añadir a sus caballos semejante infantería, no dudara publicar guerra a todas las naciones del orbe. En efecto, la Francia tenía entonces una infantería débil, de que Enrique se fiaba poco: y durante las guerras de religión, el nervio de la infantería de ambos partidos consistía o en regimientos suizos o en tercios alemanes organizados a la española. Historia de las guerras civiles de Francia por Enrique Dávila, traducida al castellano por el P. Basilio Varen. Lib. XV. (Nota de Lista).

195. El duque de Guiena, provincia de grande extensión, era vasallo del rey de Francia. El príncipe de Bearne, provincia, aunque menor, no despreciable, era vasallo del duque de Guiena: el Sr. de Mauleón, país más pequeño, lo era del príncipe de bearne: y el de Mauleón o Sule tenía bajo su homenaje a los barones de Pardets, Loharre y otros, señor cada uno de la villa y algunas aldeas. Véase La continuación de las guerras civiles de Francia de Dávila por su traducotr el P. Varen, lib. XVIII.

En los tribunales de los señores, cuando éstos no tenían número de jueces, los pedían al soberano

inmediato, éste al superior en igual caso, y así de grado en grado hasta llegar al mismo rey. Véase a Desfontaines, Reglements de Saint Louis, cap. XXII, art. 14. (Nota toda de Lista).

196. Siempre indica con minúscula el apelativo Lista.

197. El fuero actual de Vizcaya fue redactado durante el reinado de D. Felipe II. (Nota de Lista).

198. Lista insiste en este aserto que ha ido demostrando antes y que ahora concluye volviendo al inicio del trabajo en que manifestaba la hipótesis de partida. Del interés de esta memoria podrían hablarnos mejor los historiadores de la Historia Medieval española, pero parece evidente.

199. Lista escribe "historia" con minúscula.

200. En los estados de Sajonia y Brunswick y otros muchos del imperio era costumbre que un señor repartiera por su testamento sus estados entre todos sus hijos, para que ninguno dejase de ser señor independiente. De aquí se origina el gran número de familias soberanas de nombre compuesto. Véase Puttendorf, Historia del Universo, en la de Alemania. (Nota de Lista).

201. Añado "que" exigido por el sentido.

202. Puede observarse la riqueza de conocimientos históricos, de Historia de España e Historia Universal, que tiene Lista, fruto de su labor con el Ségur y el Mariana/Miñana -remito a mi libro.-Por otro lado estos conocimientos los articula de modo ensayístico, estableciendo un pensamiento propio a través de los dartos que fundamentan sus hipótesis. Un auténtico ensayo histórico éste, basado en conocimientos sólidos.

203. Sigue en otro folio un sello real de Fernando VII, año de 1826, al final de la copia de Cavanilles.

204. Publicado en Diego Martínez Torrón, "Alberto Lista, director de La Gaceta (1833): documentos", Anales de Literatura Española. Universidad de Alicante, nº 7, 1991, pp. 139-46.

205. Este escrito, que fechan en 12 de enero de 1833, firmado por Ofalia, lo recoge Manuel Chaves, Don Alberto Rodríguez de Lista, Sevilla, Tipografía El Mercantil Sevillano, 1912, pp. 39-40, y Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de A.L., Madrid, CSIC, 1951, pp. 154-55. Pero solamente esta breve comunicación. Los demás escritos que transcribo no habían sido anteriormente publicados que yo sepa.

206. Sobre los libros en concreto que introdujo, véase Juretschke op. cit. pp. 173-75.

207. En minúscula "academia" en el original.

208. ¿Cómo compaginar el moralismo estricto de este Lista con la visión que da Juretschke en su por otra parte excelente y pionero trabajo, en la que se le censura de oportunismo veleidoso al servicio del progresismo de Mendizábal durante su etapa de director en La Gaceta? Remito a mi libro.

209. Op. cit. pp. 39-40.

210. Op. cit. pp. 150-59.

211. Op. cit. p. 155.

212. Pérez de Guzmán, Bosquejo histórico-documental de la "Gaceta de Madrid", Madrid, 1902, p. 164.

213. Juretschke op. cit. pp. 155-56.

214. Juretschke op. cit. p. 156.

215. Juretschke op. cit. p. 158.

216. Diego Martínez Torrón, "Correspondencia inédita de Alberto Lista con José MUsso y Valiente (1828-1833), y algunos poemas inéditos", Boletín de la Real Academia Española, tomo LXXI, cuaderno CCLIII, mayo-agosto 1991, pp. 301-52.

217. Para una mayor información de este personaje, al que volveremos luego a propósito de unos versos manuscritos corregidos por Quintana, cfr. José Pío Tejera y R. de Moncada, Biblioteca del murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura en Murcia, formado, dispuesto y compilado por..., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, vol. I, pp. 536-60. Esta obra se imprimió por la Biblioteca Nacional en el concurso público de 1896.

218. Hans Juretschke, Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista, Madrid, CSIC, 1951, p. 500.

219. Op. cit. p. 598.

220. Op. cit. p. 611.

221. Op. cit. p. 643.

222. Diego Martínez Torrón, Idoelogía y literatura en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993.

223. Biblioteca del murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la Literatura en Murcia, formado, dispuesto y compilado por Don José Pío Tejera y R. de Moncada, obra premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de 1896 e impresa a expensas del Estado, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, vol. I, pp. 536-60.

224. La relación de autores y obras que sigue me parece de primordial importancia para comprender el concepto del teatro áureo que se tenía en la época de Lista, el del propio autor y sus conocimientos acercade dicho teatro, aparte de sus criterios de gusto.

225. Ediciones de época de Lope: Comedias escogidas, Madrid, Ortega, 1826- 32, 4 vols; Teatro escogido, ed. e intr. de Eugenio de Ochoa -nótese que fue discípulo de Lista-, París, Baudry, 1838. Hartezenbusch luego seleccionó y ordenó Comedias escogidas, Madrid, 1853-60, 4 vols. (BAE, 24, 26, 41, 42).

De Moreto, Comedias escogidas, Madrid, 1826-31, 3 vols.

De Rojas, Comedias escogidas, Madrid, Ortega y Cía, 1827-31, 2 vols.

Hay otros autores como Diamante de quien no encuentro edición de época. En general puede decirse que Lista participa e impulsa -yo creo que impulsa de modo decisivo con sus artículos de El Censor en el trienio- la edición de textos del teatro áureo durante la época romántica. El estudio de este aspecto creo está por realizar y nosotros no lo hemos hecho más que en parte en nuestro libro, en lo relativo a ediciones del XIX del teatro áureo.

Destaquemos que Ochoa, editor de Lope, es discípulo de Lista, por ejemplo. En fin, la labor filológica de Lista como difusor y autor que marcará con su gusto y sus iniciativas toda una generación de autores románticos, es decisiva y aún no ha sido suficientemente puesta de manifiesto, ni siquiera por nosotros. Hay aún mucho que indagar en este sentido.

En general quiero decir que la característica definitiva del romanticismo español frente al de los demás países europeos, viene dictada por el peso de la tradición áurea. Lista tuvo aquí un papel decisivo como formador, educador, maestro y difusor propagandista y ensayista.

Importancia señera de la figura de Lista, incluso en la sombra de las ediciones y los proyectos culturales. En lo relativo a la Colección de comedias escogidas... ya lo pusimos de manifiesto en nuestro libro.

226. Hay obras que se inician con minúscula y sin subrayado en el teato de Lista, pero homogeneizo para que

aparezcan las citas correctamente. Lista cita para un amigo, de todos modos, no para un libro de erudición.

227. De Moreto, en época de Lista: Comedias escogidas, Madrid, 1826-31, 3 vols. Nótese una vez más que la edición de los autores del teatro áureo en el período inmediatamente anterior a la eclosión romántica de 1834 -a la que creo coadyuvó de manera decisiva-, es consecuencia de los artículos de Lista en El Censor en el trienio.

228. Sin subrayado en el original.

229. De Rojas Zorrilla, Comedias escogidas, Madrid, Ortega y Cía, 1827-31, 2 vols.

230. (Sin subrayado en el texto de Lista).

231. Sin subrayado en el original.

232. Sin subrayar en el original.

233. Sin subrayar ninguna de las obras de Tirso y con minúscula inicial en el original.

234. Lista tuvo siempre un concepto excelente del teatro de Tirso, que contribuyó decisivamente a revalorizar, como también luego Hartzenbusch, quien lo editó en 1839-42 en doce volúmenes, Madrid, con el título de Teatro escogido. La edición de Hartzenbusch en Rivadeneyra es de 1848 (BAE, 5) y comprende 36 comedias. Ya en 1826-34 en 4 volúmenes había aparecido Coemdias escogidas, Madrid, Ortega y Cía, cada obra seguida de un exmane crítico.

235. No encuentro edición de época, hasta la de Mesonero Romanos de Siete comedias, Madrid, 1857 (BAE). Ello demuestra que Lista manejó no sólo ediciones del XIX sino manuscritos originales del XVII en sus estudios sobre el teatro áureo, y que es el principal impulsor de los estudios y ediciones de los mismos.

236. Típico del momento, como estudiamos en mi libro, es el mezclar autores áureos con los dieciochescos de gusto postbarroco.

237. Si subrayar en el original.

238. Sin subrayar y en minúscula todas estas obras en el original.

239. Esto es importante: Lista escribe esta relación de memoria. Grandes conocimientos debía tener de nuestro teatro áureo para ello. Aún está por investigar este aspecto concreto de un autor inabarcable por su grandiosa concepción de la literatura, la historia y la cultura españolas, como puede verse.

240. Este poema aparece en la segunda edición de las Poesías de Lista, Madrid, Imprenta Nacional, 1837, vol. II, pp. 245-246, aunque aquí se inserta dentro de una carta con la que continúa el texto.

241. Roto, debe ser "gozoso", a juzgar por la edición de 1837.

242. En la edición de Poesías de Don Alberto Lista, Madrid, Imprenta Nacional, 1837, vol. II, p. 246, figura: "Y el impaciente jóven". Variante.

243. Sigue la carta. El poema está inserto al principio.

244. Tachado: "presentando"

245. Notemos que el texto de Lista, aunque claro en ocasiones, es en estos manuscritos muy difícil de desentrañar, por tratarse de un papel de poca calidad, muy quemado, con tintas superpuestas. Sin embargo creemos haber podido

descifrar la totalidad del manuscrito, inclusive las palabras tachadas, con alguna excepción de detalle de algún roto.

246. Roto. Interpreto que debe ser, por los trazos, "furiosa"

247. Espacio roto.

248. Roto.

249. Roto.

250. Roto.

251. Tachado a continuación: "apareciendo". Tachado seguidamente: "falseando".

252. Tachado: "amor liadora?"

253. Tachado antes de "auxiliadora": "amor liadora".

254. Roto. Sugiero que la palabra que falta es: "cuya"

255. Roto. Sugiero: "Hasta otra vez"

256. No encuentro este poema en la edición de 1837 de las poesías de Lista.

257. Tachado: "virtud"

258. Sic, minúscula. Lista fluctúa mayúsculas y minúsculas a principio de verso, en este poema.

259. Tachado: "y no".

260. Tachado: "que no".

261. Este párrafo con letra de Miñano, que suele añadir a las cartas de Lista a Muso, como iremos indicando.

262. Tachado: "traducido".

263.Tachado: "ató su ma"

264. Tachado: "Quien"

265. Tachado: "Tu acero..."

266. Repite en línea superpuesta: "En los argivos".

267. Repite en línea superpuesta: "En los argivos".

268. Tachado: "muerto, sano". Tachado seguidamente: "Venid, pues, á desarm". Tachado seguidamente: "Muertas, vengan y quitenme lo"

269. Tachado: "me tocan"

270. Tachado: "Y hazle"

271. Tachado: "cuantas penas"

272. Tachado: "mas desgraciado" "mas" "su"

273. Antes de "me conduele", tachado: "le miro"

274. Tachado a continuación en otra línea: "y con su infelicidad"

275. Antes de "sino", tachado: "sino mas que"

276. Tachado: "falseadas"

277. Nótese la raigambre calderoniana de este pensamiento.

278. Tachado: "l"

279. En griego en el original.

280. Tachado: "cual de"

281. En original en griego.

282. Letra de Miñano en lo que resta de la carta.

283. Tachado aquí, a principio de verso: "El (ilegible) mal"

284. Tachado: "pues". Seguidamente, también tachado: "Tú que conoces".

285. Tachado: "dinos sus penas".

286. Tachado: "Ay! temo los furores"

287. Tachado: "blancos".

288. Tachado: "con mano".

289. Tachado: "asi será"

290. Tachado: "nuestro mísero"

291. Antes de esta expresión, tachado: "la culpa"

292. Tachado: "férvido"

293. Todo lo que sigue hasta el final de la carta es apéndice de Miñano, en letra de éste.

294. Antes de estos versos hay cuatro tachados, que dicen así:
"De Ayax en triste duelo
Lagrimas todos derraman
Cuantos de la patria lejos
A Telamon acompañan

Hora batallando yaces"

Sigue luego el texto que he recogido.

295. Como puede verse seguimos el orden cronológico, que no siempre corresponde con el de signatura, en la disposición de los manuscritos recogidos aquí.

296. Para las gestiones de Lista en relación con el traslado de sus libros a España desde Francia, y los problemas adyacentes, cfr. mi artículo citado en Anales de Literatura Hispánica Contemporánea nº VII (1990), Universidad de Alicante, con documentación inédita e interesante para comprender la época.

297. Desde aquí hasta el final de la carta, la letra es de Miñano.

298. Tachado: "se gloria"

299. Tachado: "que"

300. Tachado: "Lo que de su locura
en su infor (sic) O Telemon su pena y su
¡Qué nos dices, Telemon, en su infortunio
y su sin (sic, incompleto). Ay Teeme" (incompleto).

Tachado más abajo:
"Cosas de Tyrsis (borrón) Teemera,
Ay Teemera"

Tachado, en prosa, más abajo: "No puedo gobernar los versos, lo diré en prosa: Grande nos anuncias su infl (sic)"
Pero luego Lista debió encontrar los versos adecuados, y sigue el texto.

301. Nótese que estas tachaduras nos indican la manera de trabajar de Lista, que escribía versos de corrido. Estas cartas son a veces auténticos borradores literarios.

302. A continuación, en otra línea, tachado:
"O de todos, Ulises, de todos"

303. Tachado el siguiente verso:
"Ah! si le viere, aunque el pesar me mata"

304. A continuación, tachado en otro verso:
"A Ulises dol"
Sin tachar, a la izquierda: "matar al doloso
con mano s"

305. Tachado: "A Ulises"

306. Tachado: "matar"

307. Tachado: "Te pido", que luego se repite sin tachar.

308. Lo que sigue hasta el final de la carta, con letra de Miñano.

309. Tachado: "Estigia"

310. El siguiente verso está tachado, con palabra ilegible al final: "luz para mi brillante (ilegible)"
Tachado debajo: "da asilo". Tachado luego: "para mi brillante".

311. Tachado: "no"

312. Tachado: "sus"

313. Tachado: "potente"

314. Tachado, a principio del siguiente verso: "hija"

315. Tachado: "airada"

316. Tachado el siguiente verso:
"Si yugo entre el yerto ganado"

317. Indicación de Lista al margen de:
"¡O cuanto junto á Troya
durais en poseerme!

318. Tachado: "Entiéndame"

319. Tachado: "Ni"

320. Tachado: "Veraz seria"

321. Tachado: "Entre que"

322. Tachado: "hoy". Tachado seguidamente: "los une las fuer"

323. Error por "acaudillan"

324. Tachado: "cedi"

325. Tachado: "emprende"

326. Tachado: "que al padre anciano muestre"

327. Supongo que en este roto debía figurar la palabra -que se inicia con "f"- "frase"

328. Tachado: "un"

329. Lo que sigue hasta el final de la carta, con la letra habitual de Miñano, quien resume las correcciones de Lista.

330. Tachado: "quiera"

331. Tachado: "Que la memorable diosa
De Jove hija presenta"
En el primer verso indicado no están tachadas las palabras "la (...) diosa" pero sí el resto. Sin embargo, creo se debe a un error de Miñano que tachó de forma incompleta, puesto que estas dos palabras no constituyen verso por sí.

332. Tachado: "Ya dais del Danao el"

333. Tachado: "quantos"

334. Sugiero, por el sentido y por los trazos que se adivinan: "Mas"

335. Añado la "e" que ha olvidado Miñano.

336. Ibídem nota anterior.

337. Se supone aquí una coma o un punto y seguido, que ha olvidado Miñano.

338. Añadido por Miñano al final, emocionado por el resultado de la traducción que él mismo ha realizado.

339. Nótese la importancia que Lista concede a la musicalidad en la poesía, como se comprueba en los propios versos del vate sevillano, quien sin mebargo no descuida la atención al contenido.

340. Letra de Miñano desde aquí hasta el final de la carta, como se acostumbra en las correcciones que van en apéndice.

341. El Diccionario de Autoridades recoge dentro de la voz "escabiosa" la palabra latina "escabies" que significa "sarna".

342. Escrito esto al margen de los citados versos.

343. Esta frase se sitúa al margen de los versos que vienen a continuación, y que constituyen la corrección de Lista a Musso.

344. Tachado abajo: "y pide"

345. Tachado aquí un verso: "Ayax, Señor, la suerte inexorable"

346. Tachado: "para los hombres"

347. Tachado: "la su"

348. Ahora continúan las correcciones de Lista a cada verso de Musso.

349. Tachado: "Y yo seré infeliz; oyendo siempre". Arriba, tachado: "mas tenga". Sigue, tachado: "mas la ignominia mia".

Nótese que después de "en mi Glaskow" viene, como es de suponer, la corrección de Lista al verso traducido por Musso como "Y oiré, mientras el Genio me persigue etc." Las indicaciones de Lista van a veces superpuestas o al margen, lo que debe tenerse en cuenta para comprender la disposición que aquí empleamos.

350. Tachado, arriba, antes de estas dos palabras: "De ti de tu"

351. Al margen derecho, tachado: "Cerca los custodios. Los sirvientes cerca". "Los sirvientes".

352. Tachado: "para". Esto sí creemos sería galicismo.

353. Letra de Miñano hasta el final de la carta, como siempre ocurre en las correcciones, que sintetizan lo dicho por Lista.

354. Tachado: "su padre".

355. Tachado: "porque"

356. Tachado: "Hasta"

357. En la carta de Lista se disponen a la izquierda los versos de Musso, y a la derecha las correcciones del sevillano. En el papel que usa Lista hay más espacio y los versos caben en líneas separadas. Nosotros aquí, para mayor claridad, los hemos dispuestos separados por barra ("/"), pues no cabían en la línea

358. Tachado: "el prudente". Obsérves la libre traducción de Lista, y las diferencias entre la versión tachada y la que aparece como válida. Para Lista la traducción debe poseer sentido poético ante todo, más que literalidad.

359. Tachado: "con ensalmos"

360. Tachado: "esas palabras"

361. Aquí va a resumir Lista en pocas palabras las tesis que sustentará en sus libros de Historia.

362. Lista manifiesta una actitud liberal respecto a la separación de poderes entre Iglesia y Estado, pero hace algunas salvedades. Se ocupa aquí, y es importante su juicio para comprender su postura ideológica, del tema del poder temporal de la Iglesia.

363. Sobre este tema ver su Memoria sobre el feudalismo en España, en páginas anteriores. Se revela quí el sistema y la coherencia del pensamiento de Lista, hasta en su correspondencia íntima.

364. Tachado: "quizá". Nótese que hay escasas tachaduras en la prosa de Lista, no así en los versos, que necesita medir y calibrar.

365. Lista resume en estas dos cartas su pensamiento acerca de cristianismo como poder político, y hace un alegato en contra de la leyenda negra, como puede observarse.

366. Esta carta ilustra mucho acerca de los viajes de Lista por Inglaterra, que no suelen ser referidos en las biografías al uso.

367. Lista hace un canto filatrópico a la amistad, herencia de sus conceptos dieciochescos.

368. Ejemplo de poesía construída según un plan previo y de circunstancias, muy propia de la época.

369. Lista manifesta su visión espiritualista, de fundamento cristiano, frente a la civilización material moderna que como ve con agudeza, se inicia en 1789 -hasta nuestros días.- Se contienen en esta carta juicios de interés, seguidamente, acerca de la Revolución Francesa y otros aspectos de la modernidad.

370. El Lista de 1832, como puede observarse, ya ha iniciado el camino hacia el integrismo. En mi libro citado he explicado cómo la colaboración de nuestro autor con Fernando VII durante la ominosa década, marca un sesgo fundamental en su pensamiento, que permanece invariable, con un cristianismo cada vez más acendrado hasta el final de sus días.

371. Es interesantísimo este dato. Lista conoció a Rivas y estuvo a punto de ser su maestro. Lo habría sido de haber seguido en París. Puede observarse la vinculación especial del poeta sevillano con la joven generación romántica, sobre la que ejercerá una influencia fundamental ya desde sus artículos en El Censor abriendo una nueva perspectiva interpretativa y de gusto hacia nuestro teatro áureo, con lo que el teatro romántico español adquiere unas características propias enlazadas a toda una tradición que Lista divulgó y descubrió para los jóvenes del nuevo

movimiento, tanto en lo que respecta a los creadores, como a los eruditos e incluso los editores -véanse las ediciones de Ortega a que he aludido.-

372. Teorías de índole conservadora, como puede observarse, que se basan en el pretendido antagonismo entre la libertad civil y el espíritu religioso.

373. Creo se trata de una broma de Lista, ya que está haciendo él la mayor parte de la traducción.

374. Curiosa broma de Lista, quizás premonitoria, hacia la filología de la época. La correspondencia de un escritor nos entrega su verdadera cara, su auténtico pensamiento y corazón. Más aún que las memorias atemperadas, no siempre tan sinceras.

375. Espacio a continuación y luego comienza Miñano a escribir "Querido amigo", pero tal vez no pudo continuar y lo hace dictándole a Lista, de quien es la letra que sigue. Aunque Miñano firma de punto y letra al final de la carta.

376. Galicismo evidente, de "campagne" (campo).

377. Interpreto que Arminda pudo tener una enfermedad relacionada con asunto sexual, probablemente venérea. Al menos, si la hipótesis no es muy arriesgada, puede así deducirse de esta carta.

378. Lista es consciente de que se inicia una nueva etapa política en España, con la muerte de Fernando VII. Le preocupa este cambio, pero confía en el futuro. Su labor formando a los intelectuales nuevos de la época, le daba pie para pensarlo. Es muy importante la labor que realizó Lista en este sentido, educando a una élite influyentísima durante las siguientes generaciones a la del maestro. Por donde quiera que se aborde el tema -la historia, la literatura, la erudición, el periodismo y ensayismo, la docencia...- encontramos que la labor de Lista dejó una huella muy profunda sobre todo su siglo, lo que a nosotros nos compensa la satisfacción de haberle dedicado a este autor años de esfuerzo investigador, que nos han convencido de este aserto, pese a que abordamos el tema inicialmente con prevenciones y prejuicios, justo es confesarlo.

379. Se trata de una composición de Lista inserta en la carta que escribe a Musso, y con la que le regala. No se encuentra entre las Poesías, Madrid, Imprenta Nacional, 1837, 2 vols (segunda edición de sus poesías, que amplía la primera de Madrid, León Amarita, 1822), ni en las publicadas por José María de Cossío como Poesías inéditas, Madrid, Voluntad, 1927. Es por tanto una composición inédita y no recogida en libro.

Nótese que los versos citados se disponen en tres columnas para aprovechar papel, que es una de las preocupaciones de Lista, lo que revela su situación económica.

380. En el original, que corrijo como todo el texto de Lista y todos los manuscritos que publicamos en este libro, aparece "alhaga".

381. Como puede verse se trata de un poema muy bello. Frente al ansia de libertad que siente la fuente, la dama, de alejarse del hogar, el poeta le insta a que no lo haga. El final es de una sencilla expresión de amor: no es fuente que se aleja del olmo, la amada, sino yedra que se abraza al árbol.

382. Lo que sigue es carta de Miñano, con letra de Lista por los motivos que expuso antes.

383. Esta afirmación viene a confirmar la hipótesis que mantenemos en Ideología y pensamiento en Alberto Lista sobre la filiación política de Lista y Miñano, frente a las opiniones del por otra parte excelente trabajo de Juretschke. Lista es siempre un liberal moderado, lejano del ala ultraconservadora de Calomarde, que fue su enemigo, y del ala también ultraconservadora de los católicos que buscaban el poder político de la Iglesia. Dentro de su liberalismo moderado, Lista caminará hacia un espiritualismo cristiano cada vez más acendraddo, hasta el momento de su muerte. Pero creo nunca olvidará la lección de la filantropía laicista -aprendida durante los años anteriores ala Guerra de la Independencia y durante los años de ésta-. Dicha filantropía se convertirá, por evolución fluída en su ideología, en caridad cristiana. El sentido que otros escritores tuvieron de la caridad cristiana, asociada a la

filantropía, por ejemplo el novelista Benito Pérez Galdós, en años posteriores, ilustra perfectamente la evolución del pensamiento de Lista, teñido de tintes más clericales no obstante -es obvio- en el autor sevillano.

384. Aquí hay una interesante refrencia intrahistórica a la amnistía que permite la vuelta de los exilados románticos del extranjero.

385. Estas cuatro palabras en iniciales, en letra de Miñano, lo único que pudo escribir con ella en la carta

386. Lista manifiesta una vez más su antipatía hacia los radicales, cuyo sentido demócrata y revolucionario de la política no compartía. Pero después lanza así mismo, como hombre de centro, una invectiva semejante contra los absolutistas.

387. Lista muestra que la situación del trieno fue para él el auténtico revulsivo que le hizo evolucionar hacia posturas más conservadoras dentro de su constante liberalismo moderado que mantuvo siempre. Señala que el pueblo está más cerca del yugo apostólico que de la revolución radical. Este dato intrahistórico me parece importante.

388. Lista manifiesta así mismo la salida política que ve como más practicable: el que los radicales se unan a los moderados frente a los apostólicos para impedir un gobierno retrógrado. Esta idea, que propugnará con notable influencia de mentor político y propagandista, será la que triunfará con el advenimiento de la Regencia de María Cristina y más tarde, con los interludios de todos conocidos.

Por otro lado, como señalé en Ideología..., estas afirmaciones en contra de los apostólicos retrógrados -como los llama-, signiifcan que Lista seguía pensando igual que siempre durante su etapa de colaboración con Fernando. Y que está tan lejos de los revolucionarios como de los absolutistas. Su labor con Fernando es una colaboración, entendida quizás como un medio de hacer evolucionar desde dentro el sistema, con el gabinete criptoliberal -así lo llama Juretschke- de López Ballesteros. La enemistad que tuvo de Calomarde, que hace fracasar varias de sus empresas periodísticas, se justifica aquí. Lista no chaqueteó hacia el absolutismo ultrarreaccionario, y mantuvo una postura propia de equilibrio -si bien más próxima al conservadurismo- como liberal moderado que fue siempre, incluso en su etapa de colaboración fernandina durante la ominosa década a que corresponden estas cartas.

Doquiera que tocamos el tema -antes hemos visto la alusión al duque de Rivas, por ejemplo- se observa el interés del epistolario de Lista, de éste también en concreto. Lista estaba más preocupado durante la omiosa década por las traducciones literarias que por la política, en todo caso: baste comparar el espacio que dedica a cada uno de estos dos temas en la correspondencia que transcribo.

389. Es una afirmación de liberalismo antiabsolutista. Lista respeta a los que no piensan como él, dentro de su liberalismo, si bien de índole conservadora.

390. En esta carta no hay firma, aunque la letra es de Lista.

391. El poema que sigue a continuación, no se encuentra ni en el apéndice del libro de Juretschke (1951), ni en las dos ediciones de Poesías de Lista (1822, 1837), ni en las inéditas recogidas por Cossío (1927).

Nótese que ninguna de las poesías que aquí recogemos, se encuentran en la edición de las Poesías de Don Alberto Lista, Madrid, León Amarita, 1822. Pensamos por ello que la amistad de Musso con Lista debió iniciarse entre esa fecha y 1837, ya que en la segunda edición citada de poesías de Lista, en ese año, sí aparecen algunos de los poemas que aquí transcribimos, aunque con variantes.

392. Debe tratarse de Arminda, la hija de Musso a la que tanto alude Lista. En esta dedicatoria se revela su nombre auténtico.

393. Este poema también es inédito. No se encuentra en las ediciones antes citadas.

394. Como en todo el texto, respetamos escrupulosamente las grafías de Lista. Aquí no abre interrogación, en otras

ocasiones lo veíamos con la exclamación, o también la interrogación. No corregimos nada.

395. Se encuentra en la segunda edición de las Poesías de Lista (1837), vol. II, pp. 164-66, pero con pequeñas variantes que indico.

396. Hay una nota de Lista aquí, señalada con (1): "30 de abril" -el día del cumpleaños de Arminda, sinindicación de año-.

397. En ed. de 1837: "guirnalda".

398. En ed. de 1837: "me debió su primer risa".

399. Se encuentra en edición de 1837, volumen II, pp. 242-43, con leves variantes.

400. En la edición de 1837 figura aquí en lugar de esta palabra, "despunto", que es más suave. Deduzco que la edición de 1837 corrige a esta versión.

CUARTA PARTE: MANUEL JOSE QUINTANA, UN ADELANTADO DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL. TEXTOS INEDITOS Y NUEVAS ATRIBUCIONES.

1. CORRESPONDENCIA INEDITA DE MANUEL JOSE QUINTANA CON JOSE MUSSO VALIENTE (1830-1839). LOS EPITOMES DESCONOCIDOS DE QUINTANA.

En la Biblioteca-Archivo de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Mula (Murcia) -abreviadamente BACAM- se encuentran también una serie de documentos de Manuel José Quintana. Los textos de Quintana están constituídos por correspondencia que dirigió al autor lorquiano José de Musso y Valiente, y son inéditos.

Este hallazgo que ahora transcribimos viene a completar la correspondencia y poemas inéditos de Alberto Lista que encontramos en el mismo archivo, y que publicó en 1991 el Boletín de la Real Academia Española.

Además de la posible relevancia de las cartas que transcribimos, para comprender a Quintana y a su época, completando la labor de Dérozier -menos documentada en lo que respecta a esta época de los años 30 del siglo pasado-, en estos documentos se encuentra una alusión importante. Nos referimos concretamente al texto de signatura 1-4-575, donde se recoge el índice de una publicación de "108 retratos de varones ilustres de la nación española, dibujados y grabados por varios profesores, en diez y ocho cuadernos de a seis retratos cada uno", editada por la Imprenta Real.

Quintana indica en la correspondencia que recogemos, que se vio obligado por compromisos a realizar diversos epítomes de estos personajes históricos, labor que no le es grata, y señala con un aspa aquellos textos que se deben a su pluma en el índice que adjunta. De este modo, si cotejamos con el índice de la publicación mencionada las referencias que el propio Quintana nos da en estas cartas manuscritas, podemos demostrar obviamente su autoría.

Esto es de singular relevancia para atribuir a Quintana la redacción de unos textos que no se reconocían como suyos.

¿Se encuentran estos epítomes a que se refiere Quintana en esta correspondencia en algunas de las obras que se publicaron como suyas, o era desconocida su autoría de los mismos?

Si repasamos textos históricos de Quintana de índole semejante encontraremos: que en las Obras completas -tan incompletas- de este autor,[1] aparecen solamente las Vidas de españoles célebres de todos conocidas, con un apéndice.

En efecto, en la primera edición de las Vidas de españoles célebres, en tres volúmenes[2] se publica en 1807, 1830 y 1833, por lo que tiene singular importancia la referencia a los epítomes indicados ya que son coetáneos de la preocupación cívica de Quintana por el tema de la biografía de personajes ilustres de nuestra Historia.

El volumen primero de las conocidas Vidas... comprende las de El Cid Campeador, Guzmán el Bueno, Roger de Lauria, el Príncipe de Viana, el Gran Capitán. El volumen segundo comprende las de Vasco Núñez de Balboa y Francisco Pizarro. El volumen tercero comprende las de Don Alvaro de Luna y Fray Bartolomé de las Casas. En la Biblioteca Nacional se encuentra la primera y segunda edición de esta obra, junto a otras más recientes.

Como puede observarse nuestro autor se ocupa de asuntos semejantes a los que le ocuparon en estos epítomes, que son coetáneos a los dos últimos volúmenes de las Vidas... La preocupación por los personajes históricos y por la situación política y civil del pasado español es constante en Quintana, pero quizás conllevó el compromiso -en las fechas de esta correspondencia- de ocuparse de asuntos que ya pertenecían a otra etapa de su producción y preocupaciones literarias.

En las observaciones preliminares al Epistolario inédito del poeta D. Manuel José Quintana,[3] se mencionan las Vidas de españoles célebres, indicándose cómo en 1807 se publicó el primer tomo de esta obra que Quintana no terminó hasta 1823 y que comenzó tantas veces. Gracias a la ayuda de Antonio Uguina tuvo acceso a valiosos manuscritos que utilizó. En 1830 apareció el segundo volumen y en 1833 se reimprimen los dos tomos adicionados con un tercero.

Pero los epítomes que Quintana menciona en la correspondencia que transcribimos forman parte de otra obra, obviamente.

En cuanto a la correspondencia que presentamos es rigurosamente inédita, y no se encuentra en los diversos epistolarios recogidos.[4]

El libro Epistolario inédito... presenta los textos mal localizados, las fechas confusamente expuestas -al no indicarse el año de cada carta- y carece de un índice analítico. Aún hay mucho que trabajar sobre Quintana. La correspondencia que recoge solamente es la mantenida con

Antonio Uguina. Destaquemos que la correspondencia con Musso que nosotros publicamos ahora, tampoco aparece en este epistolario, muy reducido.

En el epistolario que hemos transcrito y ahora publicamos existen algunas alusiones[5] a la obra inconclusa de Quintana Vida del duque de Alba, casi concluida por su autor al parecer. De este modo esta correspondencia posee también un singular valor documental para aclarar el proceso de creación de nuestro autor respecto a determinadas obras como la citada.

Pero volvamos a los epítomes. Uno de los aspectos por tanto que recoge la importancia de esta correspondencia inédita que ahora presentamos, aparte de aportar documentación de una época de Quintana menos trabajada, es que permite atribuir a este autor textos que hasta ahora no se sabían suyos.

¿De qué obra en concreto se trata?

En la Biblioteca Nacional se encuentra con la signatura ER/303 el volumen Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas,[6] y contiene todos los retratos publicados en esta serie hasta 1860. Es el ejemplar más completo que hemos manejado.

En el Prólogo, página 5, no numerada, se indica (con fecha de 1791): "Los sumarios o epítomes de las vidas de los Hombres ilustres que han de componer la Colección, y se pondrán unidos a sus respectivos retratos, se han encargado a varios sujetos de instrucción, que voluntariamente se han ofrecido a este trabajo. Por esta razón se podrá notar alguna variedad en el estilo, así como también en las estampas; pero esta diferencia no quitará el mérito a una obra, por la que no se ha considerado precisa una escrupulosa uniformidad, que atrasaría demasiado el publicarla." Y continúa después de punto y aparte: ""A esto mismo se debe atribuir la falta de método y orden que se advertirá en la edición de los retratos: se graban luego que se encuentran los originales o copias de mejor mano, y más fidedignas; pues de no hacerlo así, se retardaría la publicación de la obra todo el tiempo que se necesita para formarla completamente."

Se trata en efecto de epítomes muy breves, de hoja y media o dos hojas, que acompañan al grabado.

Evidentemente podemos identificar esta obra con aquélla a la que alude Quintana. El índice que el propio Quintana facilita es muy completo, aunque en ocasiones no coincide con el orden en que se encuentran encuadernados en el volumen que hemos consultado, pero la alteración es mínima y el plan el mismo.

Hemos leído los textos que Quintana reconoce como suyos, y se trata de escritos breves y generales, como los que hoy día se realizarían para cualquier Enciclopedia. Él, que había trabajado más ampliamente algunos de estos personajes en sus Vidas de españoles célebres, no debió de tener problema para la redacción de dichos epítomes.

El volumen ER/303 contiene 114 epítomes, seis más de los que aparecen en la relación que adjunta Quintana. Se editó un volumen 19, con seis retratos, después de su carta de 25 de Febrero de 1831. Estos retratos, a los que se refiere Quintana también en la correspondencia que aquí recogemos son: Don Diego de Alava y Beaumont, el Conde de Gondomar, Pedro de Rivadeneira, el Obispo de Orense, el Conde de Campomanes y el Conde de Floridablanca. Notemos que en la correspondencia con Musso le pregunta a éste por el lugar de nacimiento del Conde de Floridablanca, a lo que el autor lorquiano responde enviándole la partida de nacimiento. Por otra parte en la carta de signatura 1-4-574 se refiere explíctamente a los epítomes que realizó en este último volumen.

Además del citado volumen, en la misma sala de la Biblioteca Nacional se encuentra con la signatura ER/301, otro ejemplar de estos Retratos... Hemos comprobado los datos de la ficha, y este ejemplar contiene sólo 63 de los 108 retratos.

Con la signatura ER/302, otro ejemplar de Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas, con 76 hojas más 72 láminas.

El ejemplar con la signatura ER/304 lleva en la ficha la nota: "Carece de portada. Datos tomados de otro ejemplar. Son láminas sueltas, sin texto e incluso algunos que no pertenecen a la obra."

Se trata evidentemente de diversos ejemplares de la misma edición, aunque el más completo que hemos podido ver es el citado como ER/303.

Para mayor información sobre esta obra, el lector interesado puede acudir a la Summa Artis.[7] Allí puede comprobar cómo estos Retratos de los españoles ilustres fueron proyectados por la Secretaría de Estado en 1788 bajo los auspicios de Floridablanca, y continuados por Aranda y Godoy. Se grabaron, se nos dice, hasta 1814 el número de 114 retratos, en series de cuadernos con seis retratos, el primero fechado en 1791.

Evidentemente Quintana participa en esta obra en otras fechas, como lo atestigua su correspondencia.

En el epistolario que presentamos, se refiere además Quintana con alusiones muy significativas a sus Vidas... De este modo las cartas que transcribimos contituyen un documento de interés, por muy diversos motivos. También tienen singular valor para apreciar el orgullo de este escritor, abanderado del liberalismo romántico, gran difusor de los ideales de libertad en diversas publicaciones como el Semanario Patriótico: en los años en que redacta estas cartas, se encuentra en difícil situación económica, pero no acepta la ayuda que le ofrece generosamente su amigo Musso.

Esta correspondencia incluye juicios muy sinceros -y severos-de Quintana hacia la labor literaria de Musso, de los que además se pueden colegir sus criterios de gusto estético.

En otros trabajos nuestros a que hemos hecho alusión como complemento del libro que el lector tiene en las manos,[8] nos hemos referido a nuestra teoría acerca del origen del romanticismo español. Por todo ello no incidiremos en estos temas, ya suficientemente debatidos.

Muchos aspectos de la vida y el espíritu de Quintana, quedan de manifiesto en la correspondencia que insertamos a continuación. Por ejemplo los apuros económicos que pasó en esta época de su vida, sin querer no obstante hacer uso de la ayuda económica que le brinda su amigo Musso, como ya hemos dicho antes. También sus relaciones y concepto de la Real Academia Española -que seguramente obedecen a experiencias personales e irrepetibles-. Sus preocupaciones literarias, su vocación de investigador enamorado de la Historia -como tantos otros ilustrados y románticos españoles en los dos siglos precedentes al nuestro, que compartieron creación literaria con investigación histórica-. Su concepto de la traducción y el criterio sobre los autores clásicos. Las correcciones que por amistad hace a las traducciones de Musso -que el lector interesado podría cotejar, para observar la diferencia del temperamento creador de Quintana y el erudito de Lista, con la correspondencia de éste con Musso que publicamos en la tercera parte de este mismo libro. El gusto de Quintana por la pintura. Sus problemas de salud. El concepto que tiene de la Historia y sus métodos de investigación. Y, sobre todo, su concepto de la amistad, asociado al sentimiento filantrópico que heredó del siglo anterior al suyo.

En fin, esta correspondencia inédita que presentamos, me parece de sumo interés para comprender el talante humano de un personaje de gran importancia para la historia y la cultura

española, tanto por su labor política como literaria.

* * *

Si repasamos las páginas iniciales de Manuel Cañete a su edición de Obras inéditas del Exmo Sr. D. Manuel José Quintana...[9] encontramos que por las fechas de esta correspondencia el mundo oficial llena al poeta de honores, y sin embargo me parece curioso constatar los apuros económicos que reflejan las últimas cartas del escritor, si bien con orgullo humano al respecto.

Sobre el hecho que he reiterado de que la Guerra de la Independencia me parece -más bien le parece a sus protagonistas- una auténtica revolución liberal, vemos por el texto que recoge el sobrino de Quintana de su propio tío que dicha revolución se quería continuar en 1853, si bien desde una perspectiva pacífica. Deduzco que existe una transición pacífica por parte de los liberales a la muerte de Fernando, si bien los carlistas reaccionarios no aceptaron dicha solución.

Se dice en efecto que terminado el discurso de Pedro Calvo Asensio en la coronación de la reina Isabel II, Quintana, apoyado en Martínez de la Rosa y el general Infante que le servían de padrinos, llegó al pie del trono y entre otras cosas dijo:[10]

> "Medio siglo va a hacer que por estos mismos días se alzó en Madrid el pendón de la libertad y de la independencia española. Entonces fue cuando se empezaron a fundar los cimientos de ese trono constitucional en que V.M. está senatada. Desde entonces pudieron los españoles decir que tenían patria. Yo, Señora, soy de los escritores que hoy viven, el único tal vez que asistió a aquel grande movimiento. Yo que había invocado a mi patria con los más fervvientes deseos cuando no existía, la saludé con himnos de gozo y entusiasmo cuando la vi aparecer. Yo la he seguido constantemente en todas las vicisitudes de su fortuna cayéndome con ella, levantándome con ella, consagrándola todos los esfuerzos de mi actividad, todas las potencias de mi alma."

Nada más elocuente que el testimonio de este intelectual batallador y viejo liberal para abonar mis hipótesis ya expresadas, que por otra parte son las ideas que los propios protagonistas concebían en el momento.

En el estudio de Cañete se recoge por otro lado una alusión en verso del propio Quintana, en el poema escrito a los 76 años de edad Para el Album de la señora Marquesa viuda de Cerralbo, en donde se refiere a su poema de 1798 "Al mar" que tantos elementos de juicio -discordantes con la aceptación general de la crítica- nos han ocupado en los tres libros dedicados al romanticismo: Los liberales españoles ante la descolonización, Ideología y literatura en Alberto Lista y éste El alba del romanticismo español. Dice el añorante Quintana viejo:

"Bien quisiera tener para agradarte
Aquel vigor antiguo y aquel fuego
Que animaban mi pluma en otros días
Y algunos lauros a mi frente dieron.
Cuando del mar en la tendida playa
Canté la gloria y el poder inmenso,
Alternando los sones de mi lira
Con el son de las ondas y los vientos.
O cuando rayos sin cesar lanzaba
Contra el poder del Déspota europeo,
Dando en defensa de la patria mía
Ecos de libertad, entonces nuevos."[11]

Pónganse estos versos en contacto con mis hipótesis acerca del romanticismo panteísta de "Al mar" y del sentido de la Guerra de la Independencia como apasionada revolución liberal y romántica. Si insistimos tanto es porque encontramos doquiera indagamos las mismas conclusiones expresadas por los mismos protagonistas, que contradicen los constructos artificiosos de los críticos de nuestro siglo en ocasiones.

El propio Cañete señala que el romance "La fuente de la Mora Encantada" de Quintana es poema de inspiración romántica.[12]

Creo por otra parte que en los textos de Quintana que recoge Cañete, en su Defensas de las poesías ante el tribunal de la Inquisición, este tribunal le consideraba revolucionario, según puede desprenderse.[13] Es un texto éste de admirable valentía para tratarse de un alegato frente a la Inquisición, muy ajeno de los lloros de Arjona y Lista ante la misma situación. Quintana llega a afirmar en él que los liberales tienen como deber templar el poder real absoluto:[14]

> "Ahora bien, ¿cuál era la base fundamental de estos fueros y estas Leyes? La autoridad suprema de un Monarca gobernando el Estado, aunque templada para bien y seguridad común con el influjo que se daba a la nación por medio de sus Cortes en los negocios públicos."

Defiende de este modo, ante la Inquisición, las prerrogativas de los fueros y leyes populares que arrolló Carlos V (!). Me parece de una valentía admirable.

Se refiere Cañete en su estudio preliminar al poema de Quintana que apelaba a la Iglesia:

> "¿Qué es del monstruo, decid, inmundo y feo
> Que abortó el Dios del mal, y que insolente
> Sobre el despedazado Capitolio
> A devorar el mundo impunemente
> Osó fundar su abominable solio?
> Dura, sí, mas su inmenso poderío
> Desplomándose va; pero su ruina
> Mostrará largamente sus estragos!"[15]

La interpretación es de Cañete, quien se apresura a defender a la Iglesia de las locuras de juventud de Quintana.

Finalmente, en la introducción de Cañete se encuentra una alusión a la obra de Quintana El Duque de Alba, con dos cartas inéditas del poeta en las que se refiere -escribiendo a Antonio Ferrer del Río en 1849-[16] a esta obra que también ocupa un espacio entre las alusiones de la correspondencia que seguidamente transcribo. Quintana no parece muy satisfecho con la

obligación de tratar la biografía del duque de Alba, y hubeira preferido, nos dice, ocupar sus esfuerzos con la de Don Juan de Austria.

* * *

En lo que respecta a los textos que ahora vamos a recoger quiero dedicar un agradecimiento muy especial a Juan González Castaño, Director de la citada Biblioteca-Archivo (BACAM), siempre generoso difusor de los fondos de su archivo y de la cultura española en general. Y a Guillermo Carnero, que tuvo la amabilidad de publicarlo en sus Anales de Literatura Española.[17]

Pasamos a dichos textos directamente:

Con la signatura 1-2-155 (BACAM), se encuentra un autógrafo: "Al Sor. D. Josef Musso de parte de su amigo affmo. Quintana".

Debemos precisar aquí que Musso poseía una excelente colección de autógrafos.

Signatura 1-4-568 (BACAM):

"(Carta de Julio de 1830)[18]

Mi muy estimado amigo y compañero: Ya debe V. haber recibido memorias mías, si Soriano que es el primero que me ha hablado de la buena llegada de V. a ésa ha cumplido con el encargo que le dí. Después he recibido la muy apreciable carta de V., y repito mi parabién de que haya salido sin avería del peligro contínuo de borrascas y de ladrones. Todos los qe viajan se quejan de lo mismo, y no todos escapan tan bien.

Ha hecho V. como un santo en haber venido de aquí, si no quería ser abrasado a fuego lento, como nos está sucediendo a nosotros de veinte días a esta parte. El calor que hace es valioso de manera que no deja ni humor ni fuerza para nada: yo tengo mi cabeza hueca, y habiendo por fortuna con- (vuelta:) cluído en estos días la impresion del 2º tomo de Vidas,[19] me propongo no ponerme a nada de fundamento mientras el tiempo no se mitigue, y con el fresco venga el entendimiento. A propósito del tomo, V. me dirá cómo se ha de dirigir el ejemplar qe le debo de justicia.

Trasteo ahora en la Vida de Casas, y después entrará en el crisol la de D. Alonso de Luna qe han de configurar el tomo 3º. Harta falta me tiene V. para castigarlas como se debe. No voy hace muchos días a nuestra Academia por el rigor de la estación. De mi entrada en la otra no se ha vuelto a hablar nada, ni creo qe ahora sea tiempo. V. se engaña mucho en creer que yo podre ahí llenar su vacío. Son muy pocos los qe podrán suplirlo, y yo menos qe ninguno. ¿Dónde encontrar facilmente una laboriosidad como la de V., tan admirable disposición para todo, y los muchos conocimientos positivos que V. ha sabido adquirirse con los excelentes estudios (otra hoja:) qe V. ha hecho? Los míos han sido vagabundos e incompletos, y todas mis cosas se resienten de este pecado original debido en gran parte a mi primera educación, y en parte también a mi genio. V. es para todo, y más para los trabajos[20] qe piden tesón, puntualidad, y exactitud como son las academias. E questo non lo dico per adulazione; la cual sabe V. bien que

no está en mi índole ni en mi estilo.

Entretanto tenga V. mucha salud y trabaje mucho pues que puede; y cuidado que le cargo a V. la conciencia con la Antígona. Lo de Píndaro irá allá marginado cuando el tiempo y la cabeza lo permitan; porqe repito que ahora es imposible aquí hacer cosa de provecho.

Adiós de V. spre. affmo. amigo y atento servidor Q.V.M.D.

Manuel Josef"[21]

Signatura 1-4-569 (BACAM):

"Madrid 28 de octubre de 1830

Mi muy estimado amigo: Recibí a su debido Tpo la carta de V. del 10 del corriente y no he contestado antes porqe pensaba hacer un poco de lugar para volver a leer su Oda Pitíaca, y enviarla con las acotaciones que me sugiere este nuevo repaso. Ahí van pues, y V. hara el uso qe le parezca de ellas; puesto que en cuanto a mí ninguna importancia les doy, refiriéndose a un trabajo hecho en una lengua que con verguenza o sentimiento[22] mío no tengo aprendida.[23]

Yo lo he considerado solo como un trozo de poesía castellana y por el efecto general que puede hacer su lectura; y bajo este aspecto me parece que le falta algo de fluidez y de armonía, y bastante de claridad. Lo primero proviene en mi dictamen de haberse V. sujetado demasiadamente al original, y lo segundo del carácter del autor que V. traduce. Rico en imágenes, (vuelta:) pródigo de alusiones mitológicas e históricas, no muy escrupuloso en su oportunidad y en las transiciones de unos a otros, atrevido en sus expresiones y en sus figuras, volando con toda la libertad que le dan la lengua y su versificación, Píndaro creo que es el poeta mas difícil de acomodar al gusto moderno; y más si se ha de traducir en estancias y en rimas regulares y forzosas, sin dejar necesariamente imagen ni epíteto de que no se procure dar idea. A mí me parece imposible de toda posibilidad. Con todo el talento que V. tiene, y con su gran conocimiento y práctica en las dos lenguas, no ha podido V. evitar los dos escollos ya dichos; y por ser demasiado fiel a su autor, se ha olvidado V. algún tanto del despego de la armonía y del agudo que son necesarios en toda poesía, y mas en la lírica que en otra forma.[24]

Debe en las traducciones en verso hacerse, lo que se me figura a mí que hacen los músicos cuando pasan a un instrumento de corta escala una composición hecha para un instrumento que la tiene grande. V. comprenderá (otra hoja:) esto mucho mejor que yo se lo sabré decir.[25] Ahora bien, una Oda de Píndaro en lengua griega, hecha para ser cantada a un pueblo tan sensible a las bellezas poéticas, y tan versado en todas las alusiones con que aquel poeta enriquecía sus composiciones, es una pieza de Hayden (sic)[26] hecha para un piano completísimo que tiene que trasladarse a otro instrumento infinitamente más reducido, como si dijéramos a un rabel de ciego; porque tales me parecen a mí las lenguas modernas comparadas a la griega en riqueza, color, armonía y libertad.[27] V. sabrá si en esto tengo razón, porque lo que es una mera conjetura en mí, debe ser para V. una verdad servida y demostrada.

Los pensamientos pues y las imágenes de Píndaro deben darse en castellano como los daría él si los hubiera de expresar para nosotros, en nuestra lengua y con nuestras formas poéticas. Las traducciones en verso, que deben necesariamente ser elegantes y agradables, tienen qe ser bastante libres, o por mejor decir no pueden ser otra cosa que imitaciones. No se atenga V. tanto a la letra, aclare (vuelta:) algunas transiciones, omita ideas intermedias que entorpecen y ofuscan el sentido, no se empeñe en expresar epítetos que no tienen verdadera equivalencia sino por medio de períodos, dé mas despego a su estilo, y V. verá cuán diferente efecto resulta.[28] Pero basta de pedantería que ya es sobrada, y más para una carta.

En cuanto a mi ruin prosa, no he dejado de aprovechar el tiempo en estos dos meses: tengo arreglados a Casas y a D. Alvaro de Luna y voy a emprender con el borrador de Cervantes que será obra de pocos días: de manera que antes de que se concluye el mes que viene estará el tomo 3º corriente para imprimirse cuando se quiera. Pero esto será cuando Dios quiera: el tomo 2º no se despacha, y le sucede al pobre lo que al 1º que fue venir a mal Tiempo.[29]

Adiós: cuídese V. mucho y disponga como quiera de su affmo.

Manuel Josef.

Con fha. 1ºs de nove. le remití el principio de la traducción del Ayax hasta: "Yo ofreciéndole imágenes confusas."

Signatura 1-4-570 (BACAM):

"Madrid 28 de Dicbre. de 1830

Amigo mío: Hace ya días que debo una carta a V. Ocupaciones extraordinarias, o por mejor decir extravagantes, que han caído sobre mí, me lo han impedido hasta hoy, en que hay un rato de lugar para escribir a V. cuatro renglones, y enviarle el principio del Ayax. V. hará el caso qe crea oportuno de las observaciones del margen; y todo consiste a mi ver en la naturaleza de esta exposición, no tan diestra y feliz en mi opinión, como las demás que se hallan en Sófocles, modelos generalmente de claridad, sencillez y desahogo. La Máquina, donde quiera que entra todo lo embrolla.

Convengo con V. generalmente en cuanto me dice en la carta del 17 del pasado; pero insisto siempre en que los poetas deben traducirse con exactitud siempre que esta exactitud no se opon- (vuelta:) ga al agrado que toda poesía debe producir: pero cuando lo literal contradice este buen efecto ya por falta de claridad, ya por falta de libertad y elegancia, o ya como muchas veces sucede por falta de analogía en los gustos locales, es preciso tomar alguna licencia de omisión o de ampliación para producir el agrado, valorando después por notas el sentido genuino y puntual del autor.

No puedo pedantear más, porqe se me avisa para Junta de Museo y tengo qe concluir. Buenas Pascuas y buen año: quedando siempre de V. affmo.

Manuel Josef"

Signatura 1-4-571 (BACAM):

"Sor. D. Josef Musso:

Mi muy estimado amigo: Devuelvo a V. la copia de los Orígenes que he saboreado ligeramente en estos días para formar idea de ellos, y luego que salgan los leeré con más detención: ahora no tengo lugar para más, porque Pizarro, Casas y otros proCésar están encima de mí, y no me dejan momento mío.

No remití con el Ayax los apuntes que llevaba hechos porque no estaban completos: juzgo necesariamente que la obra debe terminarse como se hará felizmente, y luego pasar a la Antígona, la cual por todos estilos esta más en armonía con nuestras almas de ahora, que el asunto de Ayax, el cual es más griego que nuestro.

De la oda de Píndaro, ya hablaremos necesariamente cuando nos veamos.

Adiós: de V. spre affmo

Manuel Josef"

Signatura 1-4-572 (BACAM):

"Madrid 11 de enero de 1831.

Amigo mío: Necesito saber si el Conde de Floridablanca nació en Murcia o en Hellin: tengo autoridades de una y otra cosa, y ni los buscones de aquí, ni su familia, ni las oficinas donde lo he investigado, me saben decir a qué me he de atener. Acudo pues a V. que tendrá acaso más medios de averiguarlo, porque me haga el favor de decírmelo con toda la brevedad que sea compatible con la exactitud, porque me urge saberlo para salir cuanto antes de una tarea de comando que me giba.[30] Si fuese dable añadir el año en que nació, y los nombres de sus padres sería otro tanto oro: pero esto no lo he menester tanto como el saber el pueblo de su naturaleza.

Ya creo había V. recibido mis impertinencias sobre la escena 1ª del Ayax. No tengo hoy lugar para más: manténgase V. bueno, y queda siempre suyo affmo.

Manuel Josef"

Signatura 1-4-573 (BACAM):

"Amigo mío: Mil gracias por la prontitud con que V. ha desvanecido mi duda sobre Floridablanca, con lo cual saldré al instante de una faena incómoda en que me he venido

enredando estos días pasados. Yo la he llamado extravagante en una carta anterior, y si tuviéramos un rato de charla, convendría V. conmigo en que lo era mucho, y aun más allá. Mas vamos al Ayax.

Digo que están muy mejorados en las correcciones todos los pasajes notados, y que apenas hay nada que advertir desde el verso 26 en adelante cuando ya la pluma sale de los arenales de la entrada, y más corriente y animada vuela sin tropiezo por todo lo demás. Todavía encontrará V. algunas quisquillas advertidas en el principio: insisto en que esto es culpa de la exposición, que con licencia de hombre tan grande es asaz mala y trabajosa, por haber introducido esa máquina tan mal a propósito. (Vuelta:)

No extrañe V. que muchas veces deje de poner la razón de
disonarse una expresión, un verso o un período: no siempre puede darse razón del efecto que en mí produce un pasaje sea en bien sea en mal: es como ya advierto en una nota cosa del instinto más que de reflexión: a veces es el sonido, a veces es la frase, a veces la unión o desunión de las cláusulas; y esto en puntos tan imperceptibles que se escapan a la explicación. No niego qe muchas veces habrá más de capricho que de verdadero gusto; pero basta indicar el efecto como un hecho, dejando el verdadero juicio de ello al autor, o a la experiencia en otros lectores.[31] De todos modos vaya viniendo lo restante según se vaya poniendo en limpio, que volverá acotado y embadurnado mal que le pese según acá entendemos.

Yo estoy dando vueltas a mi Duque de Alba, sin acabar de entrarle el diente. Es vida dura; y si no fuera porque es precisa para introducción o preliminar de la de D. Juan de Austria que absolutamte. quiero escribir, prescindiría de ella, porque el tal cuchillón no es de mi gusto ni en sus cosas buenas ni (otra hoja:) en sus malas.[32]

En cuanto a estampas acepto con mucho gusto la Condesa de Oxford, y una vez que su generosidad de V. se extiende a más, bien quisiera tener unas buenas pruebas de La Rebeca y Eliazar de Murillo, de la Rendición de Breda de Velázquez, y de la Bacanal de Ticiano, malamente bautizada en el catálogo con el nombre de Ariadna: pero esto se entiende sin particular molestia de V.[33]

No se ofrece más por ahora, quedando como siempre suyo y affmo.

Manuel Josef

Con esta carta me devolvió el pliego númº 1º del Ayax."

Signatura 1-4-574 (BACAM):

"Madrid 4 de Febrero de 1831

Mi muy estimado amigo: Recibí a su debido tiempo la Fe de bautismo de Floridablanca que agradezco a V. mucho, porque ha venido a rectificar un error de cuatro años que estaba ya estampado nada menos que en el epígrafe del retrato que va a publicar la Impta. Rl. en un cuaderno de hombres ilustres que saldrá a luz dentro de poco. Mis preguntas habrán ya dado a entender a V. que yo intervengo algo en este negocio, y con efecto así es por mis pecados. Fuéme encargado por arriba[34] que escribiese cinco de los seis Epítomes que han de salir en el tal cuaderno, y verá V. cuales son: el Padre Ribadeneira el autor del Flos Sanctorum, D. Diego de Alaba el autor del Perfecto Capitán, el Conde de Gondomar, el Conde de Floridablanca, y el nunca bastantemente ponderado obispo de Orense.[35] Figúrese V. como me habré yo visto con esta gente en que de los unos nada (vuelta:) hay que decir, y de los otros no se puede decir nada.[36] Añada V. el enfado consiguiente al recuerdo que a cada instante hacía de la confianza y seguridad con que treinta años ha trabajaba yo en esta misma colección, de la cual bastante número de artículos, con perdon de V., son míos.[37] Aseguro a V. que no he hecho en mi vida trabajo ninguno de más mala gana, y por consiguiente ninguno peor. Ya en fin he salido de él, Dios sea loado, y ruego a V. que cuando llegue a sus manos no ponga los ojos en lo impreso para no tener lástima y vergüenza de mí a un mismo tiempo.

Adiós amigo mío: cuídese V. mucho y tenga toda la salud que le desea su affmo.

Manuel Josef"

Signatura 1-4-575 (BACAM):

"26 de Febrero (1831)[38]

Amigo mío: Devuelvo a V. un trozo de Ayax con algunas pocas observaciones de que como de las demás hará V. el caso que tenga por conveniente. Insisto sin embargo en que sería mejor variar el ritmo en el caso, si V. se halla algún día con humor y tiempo para ello.

En cuanto a estampas vengan cuando V. quiera y haya proporción. El retrato de mujer por Velazquez - La fregatrin de Teniers - La adoración de los Reyes de Rubens y la Leonor de Holanda de Broncino. De las venideras desearía tener con la Condesa de Oxford y la Bacanal, La Venus y Adonis de Ticiano, y la coronación de los borrachos por Velázquez. Y vea V. como meto el buen día en casa, y no me ando con remilgos de novia animosa. Pero ¿quid retribuam domino?

No apruebo el deseo que V. tiene de (vuelta:) saber cuáles son los epítomes escritos por mí en la descabellada serie de retratos de la Imprenta Rl., porque casi todos ellos son obras de un novicio que no tiene formados todavía ni el juicio, ni el lenguaje ni el estilo.[39] Muchos de ellos no podían ser buenos porque los personajes no lo daban de sí, y los demás porque el autor no tenía hijares para llevar aquella carga. De todos modos y por obedecer allá va esa lista impresa, en donde todos los que van señalados con una cruz son los que han trabaxado estas manos pecadoras.

¿Y qué diremos de los presentes? No hablemos de ellos por dios (sic): treinta años ha la pluma corría, a la verdad sin tino y corrección, pero a lo menos con seguridad y desahogo.[40] Pero ¿ahora?

Y con esto Dios le tenga a V. en su santa gracia, y a mí no me olvide.

De V. spre. affmo.

Manuel Josef

Con esta carta devolvió el numº 2º del Ayax."[41]

(Remitimos al lector, para completar este documento, a la nota antes indicada.)

Signatura 1-4-576 (BACAM):

"17 de Abril (1831)[42]

Amigo mío: Recibí a su debido tiempo la carta de V. del 3 del pasado con los versos que la acompañaban, y no he contestado antes, porque entre ocupaciones que no faltan, desabrimientos que continúan y la pícara pereza que todo lo deja para mañana, se han ido pasando los días, hasta que ya hoy me he levantado con ánimo resuelto de que no pase el correo sin dar a V. razón de su persona.

Devuelvo los versos sin advertencia ninguna particular, porque las observaciones que se me han ofrecido en las dos lecturas que he hecho de ellos son enteramente generales. Creo que falta a esta composición algo de claridad en el plan, de despego y progresión en la (sic) movimiento: aunque las imágenes y pensamientos son propios y convenientes, se me figura qe (vuelta:) les falta enlace y coherencia, no lógica sino poética;[43] en fin quisiera yo que los versos en general fuesen menos cortados, más fluidos y más sonoros:[44] estas calidades son absolutamente necesarias en los versos líricos, como V. sabe muy bien.

Veo que este juicio es severo, pero yo no se le doy a V. como juicio, sino como efecto de sensación, que abandono enteramente al mejor gusto y crítica de V. Repase V. la obra bajo los puntos de vista indicados, y me atengo a lo que V. decida.

Supongo qe ya estará V. completamte. restablecido de sus indisposiciones pasadas: mi cabeza todavía no quiere ser buena porque todavía el cielo no quiere estar despejado: De todos modos siempre es de V. affmo

Manuel Josef."

Signatura 1-4-577 (BACAM):

"Madrid 3 de Mayo de 1831

Sor. D. Josef Musso:

Mi estimado amigo y Señor: Aguardando a que llegasen las estampas de un día a otro para avisar a V. de su recibo, he ido dilatando contestar a V. sin embargo de tener ya despachados los versos del Ayax muchos días ha. Allá van pues, aunque no hayan llegado todavía aquéllas, y V.

hará de las otras observaciones marginales el uso que estime, según ya se lo he dicho a V. las veces pasadas. Nada tengo qe añadir respecto del Romance, en vista de lo que V. me dice: sólo si creo que es la necesidad de usarlo en la tragedia convendrá darle bastante entonación y más sonido. Las correcciones están bien.

Doy a V. un muy cordial parabién por su nietecito, el cual no dudo qe será una perla si se parece a su madre. Esto no quita el dársele (vuelta:) a V. en verso, cuando llegue la (sic) tiempo; porque ahora las Musas están rostrituertas conmigo, y es preciso en cosas que se quieren hacer bien aguardar el momento de una buena inspiración.[45]

Consérvese V. bueno, y disponga como quiera de su affmo.

Manuel Josef

Con esta carta devolvió el núm° 3° de la traducc. del Ayax."

Signatura 1-4-578

"6 de Mayo (1831)[46]

Sor. D. Josef Musso:

Mi estimado amigo y Señor: Al día siguiente de haber escrito a V. mi última han llegado sanas, buenas y sin ninguna avería las cuatro estampas antesabidas, que agradezco infinito. De las cuatro la que me parece más bien desempeñada es la Sibila Velazqueña, y la que está muy lejos de corresponder a su original es la de la Adoración, sea por falta del estampador, sea por culpa del dibujante que no ha sabido entender la degradación y espíritu que tienen las partes claras de aquel gran cuadro. Me alegro mucho de tener la Dª Leonor de Toledo, personaje y cuadro que me gusta,[47] y que el litografiador ha desempeñado no con mucho brío, pero con gran puntualidad. La fregatrin está bien grabada; pero (vuelta:) la descripción adjunta que tiene un valor alegre y picaresco propio del terruño murciano. Paréceme sin embargo que en el juicio general de Teniers que la precede hay algún tanto más de severidad que lo que corresponde a esse D. Ramón de la Cruz de los pintores.

Y por hoy basta de impertinencias, quedando de V. siempre affmo.

Manuel Josef."

Signatura 1-4-579 (BACAM):

"Madrid 3 de Junio (1831)[48]

Amigo mío: Devuelvo el Num.º 4º del Ayax con las observaciones sobre lo que me ha parecido reparable: lo demás está bien, y las correcciones hechas en lo anterior me parecen también acertadas y felices.

No me disgusta la prueba de los monómetros; pero se me figura que harían mejor los adónicos, porque siendo como son uno de los elementos del endecasílabo, se casan mejor con él. En cuanto a rimarlos o no, eso lo ha de ver V. si el sentido lo permite, es decir, que se pueda hacer sin que la expresión pierda su claridad y la fuerza, porque en todo caso es preciso atender preferiblemente a ésta.[49]

Ha hecho V. bien en no conservar el equívoco qe resalta del ío paí: dos de los traductores que tengo a la mano hacen lo mismo.

Adiós amigo mío: consérvese V. bueno, y queda suyo como spre,

Manuel Josef

Con ésta me devolvió el núm.º 4º del Ayax."

Signatura 1-4-580 (BACAM):

"Madrid 1º de Julio de 1831.

Mi querido amigo: Allá va el numº 5º del Ayax con lo que se me ha ofrecido acerca de él. Cada vez serán menos las observaciones, porque no habrá ocasión de hacerlas. A preparación que la tragedia va entonando en tragedia y Sófocles es más Sófocles, la pluma del traductor corre mas despegada y sin tropiezos, como es natural. Convengo absolutamente con V. en las observaciones que me hace en su carta ; ni en cosas que V. tiene tan pasadas y digeridas puede

haber diferencia de opinión en mí, que no poseo los datos y elementos que V. tiene para formar su juicio. No se detenga V. pues, y acabar pronto con Ayax, para entrar (vuelta:) prontamente con la Antígona.[50]

Yo sigo trastornado con mi Duque de Alba que es una especie de Ayax, hasta en la circunstancia de ser su argumento raro y estéril en sus primeros tiempos, hasta la guerra de Alemania con el Electo. También tiene su Antígona, que es D. Juan de Austria el 1º, asunto más ameno e interesante, que no se si Dios querrá que se haga.[51] Ahora tengo ya puestos en movimento al Condestable Lima y Casas, y pronto los presentaré a la Academia. Mucha falta me hace V. aquí, porque me sería muy útil su revista para la última corrección.

Adiós amigo mío: manténgase V. bueno y disponga de su affmo

Manuel Josef

Aviso a V. por lo qe pueda convenir que los borrachos no ha aparecido tadavia, a menos que aguarden a traerlos con la condesa y la bacanal."

Signatura 1-4-581 (BACAM):

"22 de Julio (1831)[52]

Amigo mío: Vuelve el 6º trozo del Ayax con las miserables quisquillas qe se me han ocurrido. Pero si en cuanto a pormenores no estoy ni nimio ni prolijo, en cuanto al todo y a la marcha general que tiene este trozo, y a la construcción de sus versos, me parece que debe V. volverlo a repasar y si es posible rehacerlo. La versificación no tiene a mi ver el jugo y el movimiento correspondientes a la situación: debe haber más blandura, mas flexibili- (vuelta:) dad, una acentuación en fin más dolorida y más melancolica.[53] Estas cosas se sienten más bien qe se explican, y yo no puedo expresar de otro modo este defecto general que hallo en el trozo de que tratamos. V. lo conocerá tan bien como yo, luego que lo lea a sangre fría, sin relación alguna con el original. Pero tenga yo razón o no la tenga, ahora por lo menos no se quejará V. de mi

indulgencia.

Insisto en que me hace V. mucha falta para dar la última mano a mis Vidorras, pues el sobrepague de V. les pro- (otra hoja:) porcionaría una corrección que seguramente no tendrán sin él.[54] En el plan antiguo de la obra entraba sin duda Cisneros. Pero ya de aquel plan se hace lo que se puede y no más. Vuélvase V. veinte años ocupados quitados y sobrados en cosas,[55] trabajos y dolores harto diferentes, y en tal caso podría hacerse todo: Mas ya me digo muchas veces a mi mismo: Salve venerantem etcª

En cuanto a Academia no hago presencia ninguna ni la haré: porque prescindiendo de que yo no soy muy a pro- (vuelta:) pósito para las tareas y formalidades de estos campos, debe de haber algo en esa que no está muy en armonía conmigo, y por parte de los muñidores principales. Ellos mismos me deseaban por compañero y me lo proponían en el año de siete; y ellos son los que desentienden de ello y nada hablan veinte dos años después: sin duda debo valer menos que entonces. Por esto me habrá V. visto siempre frío para ello, y cada vez lo estoy más; ni dejan por éso de agradecer infinito los amistosos oficios y deseos de V.

Aristegui vive en Madrid: viejísimo y ciego. Adiós"[56]

Signatura 1-4-582 (BACAM):

"26 de Sepbre (1831)[57]

Amigo mío: Hace mil días que debo una carta a V., pues aún no he contestado a la que me escribió cuando estaba para partir a sus feudos, y en que me incluye V. su canción a Gibraltar. Parse pasera, y parse esperando a que viniese como V. me ofreció un nuevo trozo de Ayax, el tiempo se ha ido pasando, y ya hoy me he levantado con firme propósito de no alargar más el silencio, y dar aunque sea en pocos renglones alguna fe de vida.

He leído con gusto la Can- (vuelta:) ción que tiene en sus versos y períodos armonía y redondez: los pensamientos son también bastante buenos, pero hay en ella poco movimento y variedad;[58] escollo frecuente en esta clase de composiciones, aun en Petrarca y sus más hábiles imitadores.

Su hijo de V. ha estado a verme algunas veces, y me ha parecido siempre tan digno de aprecio como amable, una alhaja en fin digna de esa persona, de quien no procede nada que no tenga el sello de la belleza y buen gusto. Hablóme del trabajo que estaba haciendo, y aun me pidió algún escrito mío en verso, que poder a- (otra hoja:) gregar a su colección, y yo le respondí que nada tenía que no fuera público: y así es la verdad: yo he compuesto siempre poco, y en todos estos últimos años nada. Las Musas amigo mío, como doncelluelas antojadizas y cascaveleras vuelven la espalda a la vejez, a la pobreza y a la desgracia, y se van volontiers a hacer cocos a gentes mas apuestas y afortunadas: y esta es la razón porque ya ha mucho tiempo que yo esquivo toda comunicación con ellas, porque no me gusta más chocar en hierro frío.[59]

Las tres Vidas estan todavía en la Academia, y se me figura que va (vuelta:) despacio: las muchas ocupaciones que han caído sobre Navarrete con motivo de los premios de la Academia de S. Fernando, y la especie de hundimiento de ánimo en que ha caído Clemencin por la muerte de su mujer, no dejan a este asunto llevar la priesa que convenía. Por consiguiente las Vidas del Duque de Alba y D. Juan de Austria que están a mi cargo van también muy despacio.

No más por hoy: Adiós amigo mío: consérvese V. bueno y disponga de su affmo.

Manuel Josef."

Signatura 1-4-583 (BACAM):[60]

"25 de Octubre (1831)"[61]

Amigo mío: Vino a su tiempo debido la carta de V. del 5 del corriente, y con ella la salutación a la casa de campo, que está bien vestida y bien escrita: no hablamos ahora de reparos, que no son cosa de entidad, ni ahora ocasión de detenerse en ellos. Eso para otra vez.

Una vez que el Ayax anda por esas pruebas y contrapruebas tendremos paciencia hasta que salga de ellas y V. la envíe. V. en esa parte procede con toda la cordura y circunspección propia de su juicio: mas yo aconsejaría a V. qe no consultase muchos helenistas sobre el particular: bastará uno o cuando más dos, para deshacer alguna que otra dificultad en el sentido de las que ofrecen frecuentemente los autores antiguos, aun a los que más entienden su lengua: pero una

vez asegurada (vuelta:) la inteligencia verdadera de los pasajes dudosos, no escuche V. más que su gusto y su instinto propio[62] para la expresión del sentimiento y de la armonía del poeta griego.[63] Sófocles debe sin dejar de ser Sófocles hablar en castellano en versos poéticos, bellos, y agradables; y esto lo ha de encontrar V. mejor en su alma y en su talento que en todos los Lexicones impresos o vivientes.[64]

Cuidado con darse mucho a esos trabajos de telarañas y añejas con motivo de la Cronica de Fernando 4º. Soriano me ha dicho que anda V. alcanzado de salud, y esos papeles viejos la destruyen a quien se entrega a ellos en demasía.

Mil y mil gracias por las generosas ofertas de V. Mi situación es a la verdad estrecha para mi edad y mis circunstancias: pero no apurada tanto que tenga que incomodar a mis amigos: si lo fuera, no dude V. que la idea que tengo formada de su carácter, y las muchas pruebas de afecto y aprecio que me tiene dadas (otra hoja:) me harían preferir los ofrecimientos de V. a los de cualquiera otro.[65]

Cuídese V. mucho, y disponga de su affmo

Manuel Josef."

Signatura 1-4-584 (BACAM):

"26 de Enero (1832)[66]

Amigo mío: Es regular que al tiempo de recibir yo la de V. del 12 haya V. recibido una mía, escrita anteriormente y con sólo objeto de decirle que estaba vivo: remordíame ya tanto silencio. Vino después la de V. y también han llegado las estampas sin avería ninguna. Apréciolas en gran manera primero por ser dádiva de V., y déspues porque son muy buenas pruebas, especialmente los Borrachos y la Venus.[67] Esta es de lo mejor que ha hecho Degreeme (?).[68] A propósito de este cuadro, sepa V. que un joven singular, diestrísimo pintor, que estuvo aquí el año pasado dijo que el verdadero original estaba en Inglaterra, y que el de nuestro[69] Museo era una copia. A la verdad que observando el cuadro con alguna prolijidad se nota en la execución algo de timidez y menos fuerza de color que la que regu- (vuelta:) larmente hacía aquel grande

hombre en sus obras.[70]

La Condesa de Oxford está bien, aunque me parece que deja que desear algo en delicadeza y armonía: el brazo está duro. Mil gracias por la alusión honorífica que hay hacia[71] mí en la explicación. En la de los Borrachos se ha divertido V. bien.

Allá vuelven las dos composiciones consabidas, con las observaciones que se me han ocurrido: repito con este motivo lo que siempre y es que haga de ellas el uso que le parezca, prescindiendo siempre de estas advertencias que tienen mucho de pedantería, y que las más veces son diferencias de gusto que verdaderos reparos.

Adios amigo mío: consérvese V. bueno. Las nieblas siguen, y con ellas mi alma en su apatía acostumbrada; menos para continuar amando a V. cordialmente su affmo.

Manuel Josef."

Signatura 1-4-585 (BACAM):

"Madrid 21 de Marzo de 1839.

Sor. D. Josef Musso:

Mi estimado amigo: Al tiempo que V. estaba pensando en la fineza de proporcionarme el Bacanal, que ya está en mi poder, yo tenía dispuestos los tomos 1º y 3º de Vidas que con tanta justicia le corresponden. Pero ignorando en qué manera los he de dirigir a V. me ha ganado V. por la mano, y todavía no están en camino para allá. Tenga V. pues la bondad de decirme dónde los he de poner para que lleguen a las manos, y mi obligación será satisfecha al instante.

La prueba de la estampa que me ha tocado es muy buena, y le agradezco sobre manera, especialmte. el cuidado de V.

Deseo a V. mucha salud, para que siga haciendo, como sabe, el bien de esa provincia, y queda siempre suyo affmo.

Manuel Josef."

Signatura 1-4-586 (BACAM):

"Madrid 1 de Abril de 1839.

Sor. D. Josef Musso:[72]

Mi muy estimado amigo: Ya están en casa de su hermano de V. los dos tomos consabidos, para que se los dirija en la primera ocasión, y yo tengo confianza en que serán bien acogidos, porque el afecto de V. a su autor suplirá abundantemente lo que les falta en mérito real y literario.

He de deber a V. que en cualquier momento en que no le molesten las chinchorrerías de su encargo, me haga copiar todas las inscripciones sean latinas o castellanas que tenga la estatua que se erigió estos años pasados en esa ciudad a Fernando 7º y me las remita cuando menos molestia le cause. Tengo que contentar con ellas la curiosidad de un amigo, y aunque se lo encargué a Ercasio cuando fue de a- (vuelta:) quí, no se ha acordado de ello.

Tenga V. mucha salud, y queda suyo como spre. affmo.

Manuel Josef."[73]

NOTAS.

1. Manuel José Quintana, Obras completas, pról. A. Ferrer del Río, Madrid, Atlas, 1946 (BAE, XIX) (1ª ed., 1852).

2. Manuel José Quintana, Vidas de españoles célebres por MJQ, Madrid, Imprenta Real, 1807, vol. I (Biblioteca Nacional, 1/29634 y 2/56375); vol. II, Madrid, Impr. de Miguel de Burgos, 1830 (B. N., 1/29635) y 2ª ed., Madrid, Viuda de Calleja e Hijos, 1841 (B. N. 2/56376); vol. III, Madrid, Impr. Miguel de Burgos, 1833 (B.N., 1/29636) y 2ª ed. Madrid, Viuda de Calleja e Hijos, 1842 (B.N., 2/56377). También ediciones en Madrid, 1879 (Biblioteca Clásica, 12-13) y diversas ediciones recientes en la B. N.

3. Manuel José Quintana, Epistolario inédito de MJQ, edición de Eloy Díaz-Jiménez Molleda, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1933, pp. 18-50 y 69-86.

4. Manuel José Quintana, Obras completas, Madrid, Administración, 1897-98, 3 vols.

5. Obras inéditas de Manuel José Quintana, precedidas de una biografía del autor por su sobrino Don Manuel José Quintana y de un juicio crítico por el Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete, Madrid, Medina y Navarro eds., 1872 (B. N., 2/51042). Contiene: Poesías (pp. 3-77), Defensa de las poesías (pp. 77-113), El Duque de Alba (pp. 113.65), Memoria sobre el proceso y prisión de Don MJQ en 1814 (pp. 165-277), Lord Holland (pp. 277-87) en el apartado Necrología, y Algunos recuerdos sobre Don Agustín de Argüelles (pp. 287-88).

Las alusiones a que nos referimos se encuentran en las pp. LXII-LXXIII.

6. Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas, Madrid, Imprenta Real, 1791-1860. (En B.N.: ER/303 ("en folio mca con 114 estampas"); ER/301, Madrid, Imprenta Real, Lázaro Gayguer, 1791, 57 láms. + 6 hojas, fol., pte. con orldr, con nota en ficha: "carece de portada. Datos de otro ejemplar. Sólo los cinco últimos retratos van acompañados de la biografía del personaje"; ER/302, ibíd., 76 hoj + 72 láms. Fol. Hol. tela verde; ER/304, ibíd., 126 lám., 45 cm., hol.)

7. Juan Carrete Parrondo/Fernando Chueca Cremades/Valeriano Bozal, Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXXI, El grabado en España (Siglos XV al XVIII), Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 533-36.

8. Diego Martínez Torrón, Los liberales románticos españoles ante la descolonización (1808-1834), Madrid, Fundación Mapfre América, 1992. Cfr. tb. nuestro Ideología y literatura en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993.

9. Obras inéditas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana precedida de una biografía del autor por su sobrino D. M. J. Quintana y de un juicio crítico por el Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete de la Academia Española, Madrid, Medina y Navarro Editores, 1872.

10. Apud Obras inéditas...M. Cañete, cit., en la biografía de Q. por su sobrino, p. XXXII.

11. En Cañete, op. cit. pp. XLII-XLIII.

12. Cañete op. cit. pp. XLVI-XLVII y XLIX.

13. Op. cit. p. 85.

14. Op. cit. p. 87.

15. Apud Cañete op. cit. p. LX.

16. Cañete, op. cit. pp. LXII-LXIV y nota en pp. LXII-LXIV.

17. Anales de Literatura Española. Universidad de Alicante, nº 9, 1993. Si embargo añado ahora nuevas notas y apreciaciones al texto, como ya hice antes con los de Lista, respecto a la forma en que aparecieron inicialmente publicados.

18. Fechada por otra mano que no es la de Quintana.

19. El subrayado es nuestro.

20. Escribe Quintana con "x" arcaica esta palabra y otras, que modenrizo como todo el texto.

21. Como puede verse en esta carta se ilustra el proceso de composición y redacción del volumen tercero y último de las Vidas, que aparecerá en 1833.

22. Corrijo las abraviaturas, por ejemplo en "sentimto" aquí, y en "qe" por "que" etc.

23. Puede resultar interesante al lector comparar el temperamento erudito y minucioso de Lista, en la correspondencia al mismo Musso -ver páginas anteriores- con el carácter sucinto, breve, nervioso y apasionado de Quintana, que es más un poeta que un filólogo o historiador.

24. Al igual que Lista, Quintana manifiesta su interés por la musicalidad del verso.

25. Quintana apunta, sugiere. No se explaya con argumentos lógicos y demorados como Lista en la misma correspondencia con Musso. Quintana escribe rápidamente, con abreviaturas, pero con trazos fuertes y vigorosos, frente a la letra nerviosa, minúscula de las cartas de Lista. Las de Quintana aparecen limpias, sin señal de duda alguna. Las de Lista contienen numerosos tachones y enmiendas.

26. Interesante alusión de Quintana a la música clásica, en este caso a Haydn, de un período anterior.

27. Visión idealizada del mundo griego, como corresponde a un romántico.

28. Sentido profundamente moderno de Quintana respecto a la poesía, frente al neoclasicismo de Lista. Quintana es un romántico antes de tiempo.

29. Dificultades de Quintana para difundir su obra, que no se lee, las Vidas.

30. Los encargos de los epítomes históricos son para Quintana un compromiso que le "giba".

31. La crítica de Quintana a Musso es impresionista, de lector-poeta. La de Lista es rigurosa, filológica, erudita. Dos temperamentos bien diferentes. Más atractivo el de Quintana.

32. O sea, que queda demostrado, por los mismos juicios de Quintana que El Duque de Alba fue obra que escribió sin simpatía, y que prefería la vida de Don Juan de Austria que quería abordar.

33. Supongo se refiere a litografías.

34. Quintana, como los poetas de la época, se debía a los requerimientos de las altas instancias.

35. Ironía de Quintana en el último caso.

36. Gracia e ironía de Quintana, que puede contribuir a desmitificar con estas frases las consideraciones que en ocasiones se han hecho acerca de su dedicación a la biografía de los grandes hombres. Aquí se prueba que escribía las mismas forzado por las circunstancias, si bien parece tan bien evidente su interés por otras figuras históricas que hubiera estudiado con gusto, mejor que la del Duque de Alba, como la de Don Juan de Austria.

37. Este dato es importante: hay otros muchos epítomes anteriores que son obra de Quintana, en esta colección citada. Pero parece también evidente que el mismo autor no valoró este trabajo.

38. Alguien ha añadido con otra letra el año: "1831"

39. Se refiere a los epítomes escritos con anterioridad a estas fechas.

40. Supongo que muchos de estos epítomes serían coetáneos del primer volumen de las Vidas... hacia 1807, y los restantes coetáneos el tercer volumen de las mismas, en los momentos de redactar esta carta. Es importante por tanto consignar que Quintana escribe unas Vidas... muy extensas y demoradas -espléndida por ejemplo, y hecha con gusto la de Las Casas, por ejemplo- y aprovecha la ocasión, por compromiso o motivos pecuniarios, para hacer unos epítomes más resumidos y sucintos. El escritor se debe a veces a instancias superiores, más en la época de Quintana, como todos sabemos. Pero en todo caso, qué garbo, qué ironía, que sentido lúdico y apasionado de la existencia, frente al moralismo erudito de Lista -cuyo valor como renovador de los estudios literarios nadie niega.- ¡Hay que estudiar aún mucho a Quintana! Remito a la primera incursión que realizamos en nuestro libro sobre la descolonización que el lector se habrá hartado de ver autocitar.

41. A continuación, con el número de signatura 1-4-575 bis, se encuentra una hoja impresa en cara y vuelta, en la que figuran los pintores y grabadores, y una relación de retratos con el epítome de su vida, 48 retratos de varones españoles ilustres -se indica- dibujados y grabados en 18 cuadernos de 6 retratos cada uno, con dicho epítome en cada retrato. La dimensión de los grabados es de 12 pul. y 7 lín. de alto y 8 pul. de ancho. Ochenta estampas forman un cuaderno -se sigue indicando- de caprichos inventados y grabados al agua fuerte con aguas de resinas por D. Francisco Goya con dimensiones de 8 pul. de alto y 5 pul. y 6 lín. de ancho.

Al comienzo de la relación que sigue se encuentra el lema: Ciento y ocho retratos de varones ilustres de la nación española, dibujados y grabados por varios profesores, en diez y ocho cuadernos de a seis retratos cada uno, que contienen los siguientes:

En la relación de epítomes impresos, Quintana ha señalado con una cruz los siguientes que se deben a su pluma, que son los únicos que recojo aquí:

Vol. 6º: D. Alonso Tostado, D. Alvaro Navia Osorio; vol. 7º: D. Luis de Requesens, D. Bartolomé Leonardo de Argensola, D. Juan de Palafox y Mendoza, D. Francisco Valles, D. Juan de Ribera; vol. 8º: El Padre Fr. Josef de Sigüenza, D. Diego Covarrubias y Leiva, Juan Urbina; vol. 9º: D. Hugo de Moncada, El Cardenal Siliceo, Bartolomé de Carranza; vol. 10º: D. Pedro González de Mendoza, Fr. Francisco Jiménez de Cisneros, Vasco Núñez de Valboa, D. Josef Carrillo de Albornoz; vol. 11º: Hernando de Soto, Diego García de Paredes, Francisco Pizarro; vol. 12º: Josef Ribera, Pablo de Céspedes, D. Diego Velázquez de Silva, Alonso Cano, Bartolomé de Murillo, Juan de Herrera; vol. 13º: D. Iñigo López de Mendoza, Juan Ginés de Sepúlveda, Francisco de Salinas, Fr. Benito Gerónimo Feijoo, D. Alonso Pérez de Guzmán; vol. 15º: Pedro Navarro; vol. 18º: D. Bernardo de Valbuena.

Como se sabe esta serie de epítomes y grabados los editó la Imprenta Real en esta fechas.

42. En letra actual, del mismo tipo de las antes indicadas, se ha añadido el año: "1831".

43. Frente al racionalismo logicista de Lista, que era más bien un investigador y estudioso que poeta, la referencia de Quintana a la impresión poética, a la intuición, al movimiento -antes a la música, pero sin entrar endisquisiciones técnicas acerca de los acentos, como hacía Lista.-

44. La poética de Quintana está aquí abreviadamente expuesta.

45. Quintana reconoce su pereza, ver cartas anteriores, y espera la inspiración para escribir. Como buen poeta romántico.

46. Añadido con otra letra: "1831"

47. Quintana, como buen poeta cívico, posee sus simpatías hacia determinados personajes históricos. Sus biografías tiene una justificación en el espíritu cívico que poseía.

48. Añadido con otra letra la fecha de "1831."

49. Con sentido de la libertad métrica romántica, prefiere Quintana la claridad y la fuerza a la rima.

50. Este párrafo es un nuevo ejemplo del sentido que tiene Quintana de la libertad creadora, enteramente romántico y completamente intuitivo, desde el punto de vista poético.

51. Noticia importante respecto al El Duque de Alba. No llegó a escribir sobre Don Juan de Austria.

52. Año añadido por otra mano, recientemente. Como es sabido este manuscrito perteneció a D. Antonio Sánchez Maurandi, que lo donó a la BACAM. En todo caso creemos que la persona que ha fechado el año de algunas de estas cartas -indicamos en nota cuando los números no son de Quintana- lo ha hecho coherentemente. Si cotejamos con el contenido de las cartas, la sucesión de noticias en ellas recogidas se corresponde perfectamente con la datación señalada.

53. Nuevos indicios del sentir romántico de Quintana, que muestra su poética personal en estas cartas.

54. Del mismo modo que Musso acude a Quintana y Lista para que le corrija sus traducciones del griego, éstos requieren de los conocimientos históricos que debía indudablemente poseer el autor lorquiano. En el caso de Lista para su traducción y continuación del Ségur. En el caso de Quintana, para sus Vidas célebres.

55. Añado esta coma por el sentido del texto. Nótese que Quintana gusta de escribir con abreviaturas y sin acentuar salvo algún caso aislado.

56. No firma con su nombre en esta ocasión, sino con un garabato.

57. Añadido el año, como en otras ocasiones.

58. Nuevas notas para una poética de Quintana.

59. Quintana parece reconocer que la poesía responde a un rapto apasionado de juventud romántica, no a la paciente senilidad.

60. En la cubierta de la hoja figura, con letra de Quintana la siguiente dirección: "Murcia. Al Sor. D. Josef Musso y Valiente. Lorca."

61. Añadido también el año.

62. Añadida la palabra "propio" arriba, después de "instinto." Quintana ha repasado la carta.

63. Quintana recomienda el instinto propio y la intuición personal como criterios, una vez, románticos.

64. Contraste nuevamente con la erudición libresca de Lista.

65. Aquí renuncia al ofrecimiento económico de Musso, pese a las estrecheces de su vejez.

66. Añadido por mano reciente: "1832"

67. Quintana está muy próximo no sólo a la poesía, sino también a la música -antes menciona a Haydn, también la musicalidad de los versos- y a la pintura -gusta de los grabados, ya que no puede tener los originales.-

68. No estamos seguros de esta lectura. De todas formas no hemos podido encontrar autor de nombre semejante, por lo que añadimos un interrogante.

69. Quintana utiliza aquí una abreviatura que estamos transcribiendo directamente por "nuestro", correctamente. Dicha abreviatura es "nro." con una línea horizontal encima.

70. Un dato para los estudiosos de la pintura.

71. En el original "acia".

72. Para una referencia biográfica de la figura de José de Musso y Valiente, remitimos al lector interesado al libro Biblioteca del murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura de Murcia. Formado, dispuesto y compilado por Don José Pío Tejera y R. de Moncada, obra premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de 1896 e impresa a expensas del Estado, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, vol. I, pp. 536-60.

73. En la misma BACAM de Mula (Murcia) se encuentran igualmente, con las signaturas 1-5-706 y 1-5-707, dos poemas de José de Musso y Valiente manuscritos por él, con anotaciones breves al margen que se deben a Quintana.

IV. CUATRO POEMAS EN VERSIONES INEDITAS DE GALLEGO.

1.- CUATRO POEMAS AUTOGRAFOS EN VERSIONES INEDITAS DE JUAN NICASIO GALLEGO.

En la Biblioteca-Archivo de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Mula (Murcia) -abreviadamente BACAM- se encuentran así mismo una serie de documentos autógrafos de Juan Nicasio Gallego, concretamente cuatro poemas que habían sido publicados en otra versión, con variantes muy significativas como veremos.

Este artículo viene a completar los inéditos encontrados en el mismo archivo, a que antes nos hemos referido.

Notemos que el poema de Juan Nicasio Gallego dedicado a las Bellas Artes, contiene -en fechas de la Guerra de la Independencia- claros rasgos románticos, lo que corroboraría mis tesis mantenidas en mi libro sobre la descolonización liberal, en el dedicado a Lista, y en este mismo trabajo que el lector tiene en la smanos.

Basta revisar las imágenes, la simbología y el carácter apasionado, con defensa del genio creador, que aparece en estos versos, que muestra un concepto romántico del arte en 1808.

Si consultamos las Obras poéticas de Juan Nicasio Gallego, de 1854,[1] encontraremos que ya el "El dos de mayo", con que se abre el volumen, contiene claros rasgos sentimentales de estirpe prerromántica:

"Noche, lóbrega noche, eterno asilo
Del miserable que esquivando el sueño
Profundas penas en silencio gime (...)"

Sin embargo, la aparición de términos relacionados con lo horroroso y lo sepulcral, sugiere más bien la pertenencia a un prerromanticismo a la manera de Cadalso, si bien con un

concepto próximo al romanticismo. Vive el rapto apasionado de una guerra romántica, revolución liberal que fue la Guerra de la Independencia, y percibe el ambiente de destrucción propio de una contienda bélica: "¡Día de execración! La destructora / Mano del tiempo le arrojó al averno (...)".[2]

De todos modos el brío apasionado del poema supera los rasgos típicos del prerromanticismo para hacernos pensar que estamos en camino hacia otra cosa bien distinta: el romanticismo encubierto de otros versos de Gallego.

La situación del país es terrible, y no existe lugar para una poesía descomprometida. Juan Nicasio Gallego la refleja así: "Mas ¡ay! que en tanto sus funestas alas / Por la opresa metrópoli tendiendo,/ La yerma asolación sus plazas cubre,/ Y el áspero silbar de ardientes balas,/ Y al ronco son de los preñados bronces / Nuevo fragor y estrépito sucede."[3]

Es un poema de exaltación nacional, que refleja el sentir apasionado de la época: "¡Horrible atrocidad!.. ¡Treguas, oh Musa,/ Que ya la voz rehúsa / Embargada en suspiros mi garganta!/ Y en ignominia tanta / ¿Será que rinda el española bizarro / La indómita cerviz a la cadena? (...)"[4]

Gallego es autor del conocido poema de 1830 "A la muerte de la Duquesa de Frías", de 1830.[5] Allí se manifiesta la evolución seguida desde el prerromanticismo apasionado de la etapa de exaltación bélica y revolucionaria, al poderoso acento romántico, en invocación a las fuerzas de la muerte. Es posiblemente el poema mejor conseguido de su autor:

"Al sonante bramido
Del piélago feroz que el viento ensaña
Lanzando atrás del Turia la corriente;
En medio al denegrido
Cerco de nubes que de Sirio empaña
Cual velo funeral la roja frente;
Cuando el cárabo oscuro
Ayes despide entre la breña inculta,
Y a tardo paso soñoliento Arturo
En el mar de occidente se sepulta;

A los mustios reflejos
Con que en las ondas alteradas tiembla
De moribunda luna el rayo frío,
daré del mundo y de los hombres lejos
Libre rienda al dolor del pecho mío.
(...)"[6]

Como es sabido, Gallego cultivó el tema elegíaco con un sentido muy romántico -nos parece- de la muerte y de la desaparición del ser amado.

En las Obras poéticas que estamos comentando (1854), hay también por el contrario odas neoclásicas que nos indican estamos, una vez más, ante un poeta de transición. Pero de nuevo la poesía bélica tiene un apasionado rapto romántico, así por ejemplo en "A la defensa de Buenos Aires", siendo éste un poema de 1807:[7]

"(...) Patria, deidad augusta,
Mi numen es tu amor. Su hermoso fuego,
Que aun hoy las piedras de Sagunto inflama;
El que arrojó la chispa abrasadora,
Baldón y estrago de la gente mora, (...)"[8]

En el poema "A la influencia del entusiasmo público en las Artes, leído en la Real Academia de San Fernando en su junta general, para la distribución de premios, celebrada el día 24 de Setiembre de 1808",[9] aparecen ya, en 1808 (!) rasgos de apasionamiento romántico, asociados al tema de una contienda que era ya de por sí una revolución romántica, como hemos insistido hasta la saciedad y demostrado en diversas ocasiones:

"¿Cuál en rápido vuelo
El Numen fue que a Píndaro y a Apeles
Al remoto cénit alza y encumbra
Del estrellado cielo

Sobre el astro inmortal que al mundo asombra?
Quién es el poderoso
Genio que al vate y al pintor valiente
La débil línea y el fugaz sonido
Venciendo al orgulloso
Atlas que erguida la marmórea frente
Sobre los montes de Africa descuella,
Con marca fiel de eternidad les sella?
¿Quién? Sólo el corazón. Cuando inflamado
De vehemente pasión oprime el pecho
La osada fantasía
Cede a su ardor, y el cerco de la esfera,
Siendo ya a su poder límite estrecho,
Sus obras inmortales
Del tiempo vencen la veloz carrera. (...)"[10]

¿Puede acaso discutirse que estos versos, de 1808, son ya plenamenet románticos en su concepción del cosmos, del Genio -con mayúscula en el original-, de las Artes?

Otro ejemplo de exaltación del rapto apasionado del artista romántico:

"(...) Quien a los ecos
De virtud y de gloria no se inflama,
Ni al tierno sollozar del afligido
Súbito llanto de piedad derrama;
El que al público bien o al patrio duelo[11]
De gozo o noble saña arrebatado,
Cual fuego que entre aristas se difunde,
O como chispa eléctrica invisible
Que en instantáneo obrar rápida cunde,
Su corazón de hielo

Hervir no siente en conmoción secreta,
Ni aspire a artista, ni nació poeta."[12]

Gallego defiende una poesía apasionada y sentimental, conmovida además ante los sucesos humanos, por supuesto ante los desastres de la guerra, porque es una poesía compromedtida. El artista y el poeta sienten con un sentimiento apasionado y poderoso, nos viene a decir. ¿Acaso no es un rasgo de sentir romántico, en 1808?

En ese año de 1808 manifiesta aún la ingenua esperanza de los liberales en Fernando.[13]

El mismo pulso revolucionario y guerrero lo retoma en "A la bendición de la bandera del primer batallón de las milicias nacionales de Valencia en 16 de Setiembre de 1821".[14] Gallego es profundamente sensible al sentir revolucionario, tanto en la guerra romántica de 1808 como en la posterior revolución del trienio.

También hay rasgos sentimentales en "Al Excmo. Sr. Conde de Haro".[15] Se trata de un texto de 1807, escrito con contención y filosofía ilustrada, lleno de sentencias y máximas morales -de moralidad laicista y humana, no religiosa.-

También hay rasgos pasionales, como corresponde al tema, en el soneto "A Quintana, por su oda al combate de Trafalgar (1805)":

"¿Es la lira de Píndaro valiente
La que en mi oído atónito resuena,
A cuyo son sublime, que enajena,
Las glorias canta de la griega gente?
No, que es del gran Quintana el plectro ardiente
Que del nombre español el mundo llena:
A su voz brama el mar,[16] el bronce truena
Y el combate inmortal se ve patente.
Goza a par de los héroes que ensalzaste,[17]
Píndaro nuevo, el lauro peregrino
Con que sus sienes y la tuya ornaste;
Pues el alto lugar que os da el destino,[18]

Si tú por sus hazañas le ganaste,
Suben hoy por tu cántico divino."[19]

En fin, doquiera que nos adentramos en el tema encontramos la idea reiterada que tantas veces he expuesto, y que se corrobora contínuamente. No es sólo ya que la Guerra de la Independencia sea una revolución romántica, sino que en los años inmediatamente anteriores a la misma existía un auténtico sentimiento romántico que puede seguirse en los versos de autores como Quintana o Juan Nicasio gallego.

El sentimiento de melancolía, también de estirpe romántica, aparece en el soneto "A mi vuelta de Zamora en 1807":[20] "Cargado de mortal melancolía,/ De angustia el pecho y de memorias lleno, (...)"

Junto a esta veta romántica "avant la lettre", hay también en Gallego anacreónticas a la manera neoclásica, de donde se infiere el influjo de Meléndez, que es también un poeta polimórfico como él.[21]

Y junto a todo ello, la importante vertiente irónica de Gallego.[22] Los poemas que hemos encontrado en versiones inéditas ilustran así mismo esta veta irónica, que poseían todos los románticos como contraste necesario al mundo idealizado que perseguían en sus sueños.

Obras poéticas (1854) contiene al final Oscar, hijo de Osián, tragedia escrita en francés por Mr. Arnault,[23] que se representó en la corte, y en cuya traducción podemos seguir igualmente elementos románticos.[24]

Efectivamente: "(...) ¡Feliz si encuentro / El fin de una pasión desesperada / Que ahogar tan sólo con la muerte puedo!"[25] También en la figura del tirano y en el amor pasionado nos encontramos ante un texto de raigambre romántica: "Oyeme: yo te adoro; mas un fuego / Comparable al volcán en que me abraso / Beldad ninguna le encendió, ninguna."[26]

Sugiero al lector que lo compare con Oscar y Malvina, imitación del estilo de Osián (1837) de Espronceda.[27]

* * *

Transcribiré ahora los cuatro textos de Juan Nicasio Gallego, así mismo autógrafos, que se encuentran en la BACAM.

Respecto a la traducción del poema "Son nom", de Víctor Hugo, quiero hacer unas precisiones. Manuel Núñez Arenas[28] publicó unas reflexiones acerca de esta traducción en el Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. Más tarde se reeditó en L'Espagne des Lumières au Romantisme.[29] Hay que agradecer a Robert Marrast, uno de los más brillantes estudiosos de nuestro romanticismo, al que aborda desde una óptica moderna y sugerente, la reedición de este texto que voy a aludir.

Resulta evidente, de la lectura del trabajo citado de Núñez Arenas, que Juan Nicasio Gallego se encuentra ligado al nombre de Víctor Hugo, aunque lo ridiculice en varias ocasiones. Notemos lo que dice Núñez: "Es de ver con qué afabilidad le trata Ochoa, el fundador de El Artista, el más conocido de los traductores de Víctor Hugo".[30]

Núñez Arenas recoge que Ochoa publica en El Artista "un estudio con el propósito de manifestar que (Juan Nicasio Gallego) sin quererlo, y acaso sin advertirlo sigue no muy de lejos la corriente del romanticismo, que reprueba y mira como una corrupción del buen gusto" (Núñez Arenas parafrasea a Ochoa), como queda de manifiesto en la Elegía a la muerte del duque de Fernandina.

En estas palabras, que corroboran nuestar tesis, es muy significativa la carta que dirige a Cueto sobre Nuestra Señora de París, publicada en el mismo artículo citado.

Núñez Arenas, después de recoger esta carta -que incide en la falta de verosimilitud de la novela de Hugo, lo que demuestra, creo, la pervivencia de los elementos estéticos del neoclasicismo, bien entrado el XIX, se refiere a una burla hacia Víctor Hugo, por parte de Juan Nicasio Gallego, aparecida en el número 1 del Panorama, que dirigido por el marqués de Sanafé, principió el 29 de marzo de 1838.[31] Dice Núñez Arenas que en él,

> "(...) se insertó una poesía de Víctor Hugo en francés, y al lado, como traducción libre, una especie de parodia firmada por Nicasio Gallego. Como esta composición muestra las distintas formas de defensa y de ataque de los antirrománticos y por otra parte no ha sido recogida ni en el volumen de poesías de D. Juan Nicasio,

publicado por la Academia, ni en la colección formada por el marqués de Valmar en la Biblioteca de Autores españoles (sic), reproducimos en el orden en que aparecieron en el Panorama (págs. 8 y 9) la composición del poema francés y el remedo español (...)"

Me sorprende constatar cómo un erudito de la talla de Núñez Arenas también puede fácilmente equivocarse. De hecho, como luego indicaré, he podido encontrar este poema en la colección del marqués de Valmar, pese a las indicaciones del citado estudioso.

Seguidamente Núñez Arenas incluye "Son nom (de Mr. Víctor Hugo)" y "Su nombre. Jácara romántica. (Traducción libre)". Pero enseguida comprobaremos que la versión que he podido encontrar autógrafa en la BACAM, es menos paródica y vulgar que la publicada en Panorama, nº 1 de 29 de marzo de 1838 -y también en Cueto,[32] pese a la afirmación de Núñez Arenas-.

* * *

Pasemos ahora a los manuscritos encontrados. Los cuatro textos que se conservan de Juan Nicasio Gallego en la BACAM, tres poemas propios y una traducción, son los siguientes:

Signatura 1-4-655 (BACAM):

"A cierto vino de cierto barril que envió cierta Dama a cierto Cenobita[33]

Soneto

Jugo divino, honor de Andalucía,
Y envidia del Flamenco y del Britano,
Tú, por quien el Olimpo soberano
Tuerce ya el gesto al néctar y ambrosía.

¡Cuál me llenara el verte de alegrías
Mas, que con Febe Júpiter, ufano,
Si a henchir mi copa con su blanca mano
Se hallase aquí la hermosa que te envía!
El rubio Apolo en sus collados tiene
Puro cristal: mi labio lo rehúsa,
Después que con tus sorbos se entretiene.
Sé pues mi numen tú, y Ella mi Musa;
Y al diablo doy los brindis de Hipocrene,
Y el chorro de Aganipe y Aretusa.

J. Nicasio Gallego."[34]

Signatura 1-4-656 (BACAM):

"La muerte de Judas[35]

Cuando el horror de su traición impía
Al falso Apóstol obcecó la mente,
Y del árbol fatídico pendiente
Con rudas contorsiones se mecía,
Complacido en su mísera agonía
Mirábale el Demonio frente a frente,
Hasta que al fin del término impaciente
De entrambos pies con ímpetu le asía.
Mas ya que vió del descompuesto
Rostro la convulsion trémula y fiera,
Seguro indicio de su fin funesto,

Con infernal sonrisa placentera
Sus labios puso en el horrible gesto,
Y el beso le volvió que a Cristo diera.

J. Nicasio Gallego."[36]

Signatura 1-4-657 (BACAM):

"A la influencia del entusiasmo público en las Artes.

Oda leída en la Rl. Academia de San Fernando en su junta general celebrada para la distribución de premios en 24 de Set. 1808.[37]

¿Cual en rápido vuelo
El Numen fué que a Píndaro y Apeles
Al remoto cénit alza y encumbra
Del estrellado cielo
Sobre el astro inmortal que al mundo alumbra?
¿Quién es el poderoso
Genio que al Vate y al Pintor valiente
La débil línea y el fugaz sonido,
Venciendo al orgulloso
Atlas que erguida la marmórea frente
Sobre los montes de Africa descuella
Con marca fiel de eternidad les sella?
Quién? Sólo el corazón: cuando inflamado
De vehemente pasión oprime el pecho,
La osada fantasía
Cede a su ardor, y el cerco de las esferas

Siendo ya a su poder limita estrecho,
Sus obras inmortales
Del tiempo vencen la fugaz carrera.
El fue quien blando suspiró en Tibulo:
Trazó los celestiales
Rasgos que a Venus dan gracia y belleza,
El la noble radial
Fijó de Apolo en la gentil cabeza;
Y a por que en el sonoro
Canto de Homero al implacable Aquileo
El penacho agitó del yelmo de oro,
Y en su seno encender los los ayes supo
Con que la triste Andrómaca imperial,
Dió el intenso genio al noble grupo
Do en lastimero afan Laoconte espira.
El solo fué. Si la espartana gente
Ardiendo su sedicion calmó Terpandro,
Si Timoteo andar con prestos sones
Logró encender el alma de Alejandro
En el vacío volcán de los pastores,
Primero las sintió. Quien a los ecos
De virtud y de gloria no se inflama,
Ni al tierno sollozar del afligido
Súbito llanto de piedad derrama,
El que al público bien, o al propio duelo
De gozo a noble saña arrebatado
Cual fuego siente escitarse difunde,
O como chispa eléctrica invisible
Que en instantáneo obrar rápida cunde,
Su corazón de hielo

Hervir no siente en conmoción secreta,
Ni aspire a artista, ni nació Poeta.[38]
  En valde ansioso el mármol fatigando,
Puliendo el bronce en pasional contienda
Pugnará con tesón. Por más que hollando
De insuficiente imitación la senda,
    (vuelta:)
Al corregir sus gracias pida en vano!
Alma al gran Rafael, brillo a Ticiano,
Nunca en su tabla el hijo de Dioses
Maligno excitará falaz sonrisa
O al fiero ardor de los combates Ciro,
Ni hará gemir la moribunda Elisa,
Ni Hécuba sierva arrancará un suspiro.
  ¿Y qué? ¿A las Artes sólo
Ciñe y limita su admirable influjo?
Cuanto el hombre en magnánima osadía
Noble, grandioso y singular produjo,
Obra es suya también. Dadme que un día
Su frente un pueblo alzando
Al baldón de extrangera tiranía
Temblar de justa indignación vea;[39]
Que la máscara hipócrita arrojando
Que al bien opone el sórdido egoísmo,
El honor, la virtud su numen sea;
Y antes que, en muda admiración suspenso
Sus rasgos de heroísmo,
Su saber, su valor, sus glorias cuente,
Podré el cauce agotar del mar inmenso,
Y a par de Sirio levantar mi frente.

¡Oh tú, claro esplendor del griego nombre,
Célebre Atenas, de las artes templo,
Y ora mísero polvo y triste ejemplo
De la barbarie y del favor de los hombres!
Ya sus leyes dictando
Contemple a tu Solón, o a Fidias mire
La gran Deidad del Atica animando;
Ya embebecido admire
Del dulce Anacreón la voz divina,
O al fuerte impulso de tu heroico brío
Hollada en Maraton y en Salamina
La soberbia de Jerjes y Darío;
De tu gloria, asombrado,
Ante el coloso escelso me confundo,
Y veces mil te aclamo enajenado
Modelo, envidia, admiración del mundo.
¡Mas quien podrá del público entusiasmo
Los portentos medir? Su hermosa llama
No bien lució en tu seno, oh Patria mía,
Y ya al índico mar vuela tu fama.
Tú, que atenta me escuchas
Amable Juventud, y en lid activa
Entre las armas y las artes luchas,
¡Cuán bella perspectiva
De grandeza y de honor se abre a tus ojos!
Tú de fervor patriótico animada
En tanto que entre bélicos despojos
Aterra al domador de cien naciones
La saña de los hésperos leones
Por cuanto el mar abarca con sus olas.

Estenderán sus hechos generosos
Y el blasón de las Artes españolas.
  Sí, yo os anuncio: Zeuxis y Lisipos
De la Hesperia seréis. Si en vano un día
Atónito el viajero
Del Cid el bulto y de Cortes buscando
Los términos corrió del campo ibero,
      (otra hoja:)
A vuestro genio ardiente
Tanta dicha el destino reservando
Respirar los verá. Que de repente
En firme pedestal se alce Pelayo.
Y al pérfido opresor del orbe espante.
Haced que su semblante
En santo fuego y cólera encendido
Llene de horror las playas agarenas,
Y en su tumba Tarif lance un gemido
Que haga temblar las líbicas arenas.
  ¿Mas que? ¿La antigua España
Modelos de heroísmo y bizarría
A vuestro noble afán concede solo?
¿Ya en su seno fecundo no los cría?
¿Qué? No oís el rumor de tanta hazaña
La ancha esfera llenar de polo a polo?
Ellos harán eterno vuestro nombre,
Vosotros su valor. Patente veo
La edad futura y la espaciosa plaza
Descubro del magnífico Museo,
Donde entre claros timbres y blasones
Su sien de lauro ornada

Inclitos héroes a Castilla atentan:[40]
Y en los regios salones,
Que en usos viles profanados fueron,
Subir las Artes miro
A más alto esplendor que nunca vieron
Grecia ni Roma, ni Sidón, ni Tiro.
  Allí pincel fogoso
De Polígnoto envidia y de Timantes
Las proezas brillantes
De Cataluña indómita renueva:
El galo aquí, medroso
Sueltas las riendas al bridón lozano
Huye el furor del ágil Edetano:
Allí en acento rudo,
Como acosada fiera de Jarama,
Dupont soberbio entre cadenas brama,
Mientras Betis sañudo
Petos y cascos y águilas sangrientas
Revuelve entre sus aguas turbulentas.
  No lejos, tremolando
Las barras de Aragon a Augusta veo
Contra el teson del Vándalo luchando;
Y como roca altiva que resiste
Una vez y otras mil la rabia suma
Del mar hinchado que feroz la embiste,
Y al cielo arroja la sonante espuma,
Domando así su bárbara porfia
Opone al galo fiero
Pechos de pedernal, brazos de acero.
¡Oh magia del pincel! Sobre el glorioso

Montón de escombros de la antigua torre
Que a la horrísona bomba se desploma,
Allí el Aragonés su frente asoma
Intrépida y serena,[41]
Y al terco sitiador de espanto llena.

(vuelta:)

¿Mas que otra imagen tu atención cautiva
De amor tu pecho, y de placer colmado,
Parnáside feliz? ¿No ves orlada
De fresco lauro y de naciente oliva
La regia sien del Séptimo Fernando?
¿El Rey no es éste que Madrid gozosa
Con vivas mil y cantos de alegría
Del sol de Tauro a la esplendente lumbre
Vió en magestad bañado y lozanía?
¡Cuán grande! ¡Cuán augusto
Ya de Pirene en la enriscada cumbre
Huella con firme planta
De su verdugo vil[42] la infiel garganta!
Hechicera ilusión. Tan bello día[43]
Será que luzca el horizonte[44] ibero?
Sí: no dudéis: lo decretó el destino.
El español guerrero
Romperá, rey amado, tus prisiones,
Y enemigos pendones
Tenderá por alfombras el camino.
Nuevo Tito serás: benigno el cielo
En júbilo tornando los clamores
Con que la Patria fiel por tí suspira
Mis ojos te verán: faustos loores

Daré a tu nombre.... y romperé mi lira.

D. Juan Nicasio Gallego."

Signatura 1-4-658 (BACAM):

"Son nom[45]

Le parfum d'un lis pur, l'éclat d'une aureole,
La dernière rumeur du jour,
La plainte d'un ami, qui s'aflige et console,
L'Adieu misterieux de l'heure qui s'envole,
Le doux bruit d'un baiser d'amour,
L'echarpe aux sept couleurs que l'orage en la nue
Laisse comme un trophée au soleil triomphant,
L'accent inesperé d'une voix reconnue,
Le voeu le plus secret d'une vierge ingenue,
Le premier rêve d'un enfant,
Le chant d'un choeur lointain, le soupir à l'aurore
Rendant le fabuleux Memnon,
Le murmure d'un son qui tremble, et s'evapore
Tout ce que la pensée de plus doux encore
Oh lyre! est moins doux que son nom!
Prononce le tout bas, ainsi qu'une prière;

Mais que dans tous nos chants il resonne á la fois;

Qu'il soit du temple obscur la secrète lumiere

Qu'il soit le mot sacré qu'au fond du sanctuaire

Récit toujours la meme voix.

O mes amis! avant qu'en paroles de flammes

Ma muse egarant son essort,

Ose aux nommes profanes, qu'un vain orgueil proclame

Mêler ce chaste nom, que l'amour dans son ame

(vuelta:)

A caché comme un saint trésor

Il faudra que le chant de mes hymnes fideles

Sort comme un de ces chants qu'on écoute à genoux,

Et que l'air soit ému de leurs voix solemnelles

Commensecoutant (sic) ses invisibles ailes

Un ange passait près de nous."

"Traduccion

Jácara romántica.[46]

El olor de la azucena,

La aureola de Sn Roque,

El postrer rumor del día

O el ambiente de la noche,

Los lamentos de un amigo

Que el grito en el cielo pone,

El termino misterioso

Del[47] tiempo que toma el tole,

El ruido que forma el beso

De dos tiernos amadores;

La banda que una tormenta,

Cuando su furor depone,
Al sol deja por trofeo
De rutilantes colores;
Un acento inesperado
Que el corazón reconoce,
El mas oculto deseo
Que virgen tímida forme,
El primer sueño de un niño
Entre fajas o andadores;
El cántico de un rosario
Cuando de lejos se oye;
El gemido que Memnón
Daba en los líbicos montes
Al divisar de la aurora
Los indecisos albores;
El murmullo que temblando
Se apaga en el horizonte,
Y en fin cuanto el mundo todo

(otra hoja:)

Por dulce y blando conoce,
No es para mí, lira mía,
Tan dulce como su nombre.
Pronúnciale callandito
Como responso de monje,
Y en nuestro canto resuene
Por mañana, tarde y noche
El sólo en el templo oscuro
Será nuestro cirio y norte
Aunque contra alguna esquina
Nos demos de coscorrones

Sólo sus ecos sagrados
En el altar o en la torre
Como gritos de sereno
Repitan las mismas voces,
Mas antes, amigos míos
Que mi musa se remonte
Y echando fuego y venablos
Corra sin saber por adónde,
Y en sus raptos furibundos
Mezcle tan plácido nombre
Con otros que el mundo vano
Orgullosamente encomie,
Olvidando en su delirio
Que como tesoro en cofre
Amor lo escondió en mi pecho
Con cien candados de bronce
Hincad todos la rodilla;
Que han de oírse mis canciones
Lo mismo que el miserere
Entre sollozos y azotes;
Y las auras fugitivas
Su blando acento revoquen
Como si pasara un ángel
Rascándonos los talones.

J.N.G."[48]

Los versos que hemos recogido aquí arriba indican la otra vertiente de la aparición del romanticismoe n España, que viene acompañada por la burla hacia los excesos del nuevo movimiento. Ambas líneas de escritura literaria se dan en paralelo, recordemos por un lado a

Larra y por otro la conocida sátira de Mesonero. Es de este modo como la literatura romántica idealista se desarrolla en paralelo con la costumbrista jocosa, a la que los románticos acuden a veces como desahogo de sus sentimientos irónicos frente a la sublime grandeza de otras de sus composiciones. Es la risa romántica, que se convierte en pintoresco costumbrismo en autores como Mesonero.

Juan Nicasio Gallego parece burlarse de sus propios eflucios románticos, que había sentido tempranemente, como ye he indicado, en la citada oda A la influencia del entusiasmo público en las artes, de 1808, en donde a la par que una perfecta y apasionada exposición de la doctrina romántica sobre la creación artística, se contienen -abrazados arte y vida- versos de fervoroso patriotismo característicos de la época revolucionaria que le tocó vivir.

NOTAS

1. Obras poéticas de Juan Nicasio Gallego secretario perpetuo de la Real Academia Española publicadas por la misma Academia, Madrid, Impr. del Diccionario Universal del Derecho Español Constituído a cargo de J. de M. González, 1854.

2. Op. cit. p. 3.

3. Op. cit. p. 7.

4. Op. cit. p. 8.

5. Op. cit. pp. 25-37.

6. Op. cit. pp. 25-26, primera estrofa.

7. Op. cit. pp. 49-57.

8. Op. cit. p. 49.

9. Op. cit. pp. 59-67.

10. Op. cit. pp. 59-60.

11. Asocia los sentimientos del arte a los sentimientos civicos. Estamos en un período de guerra, combativo, en que el arte debe comprometerse con una causa justa.

12. Op. cit. p. 61.

13. Op. cit. p. 66.

14. Op. cit. pp. 73-76.

15. Op. cit. pp. 91-99.

16. Alusión al poema de Quintana "Al mar" de 1798, a que tantas veces nos hemos referido.

17. Alusión a los escritos históricos y biográficos de grandes personajes, de Quintana.

18. Alusión al tema del destino romántico.

19. Op. cit. p. 112.

20. Op. cit. p. 115.

21. Op. cit. p. 165.

22. Cfr. "A la señora Dª Josefa Espinosa de los Monteros para el álbum de la señorita Doña Flora Ferrer", op. cit. p. 146, donde escribe un soneto a una dama a la que al final no puede escribir porque no la conoce -y ya lo ha escrito-.

Y el soneto "Al Excmo. Sr. Marqués de Molins", op. cit. p. 147, sobre la vejez.

23. Op. cit. pp. 197-278.

24. Hay un trabajo de I. Montiel, "JNG, traductor de Ossián", Revista de Literatura, XXXV, 1969, pp. 57-77.

25. Op. cit. p. 218.

26. Op. cit. pp. 233-34.

27. José de Espronceda, Poesías líricas y fragmentos épicos, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1970 (Clásicos Castalia, 20), pp. 171-77.

28. Manuel Núñez Arenas, "Los procedimientos de combate de don JNG", en Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander, tomo IX, 1927, pp. 25-32.

29. Robert Marrast (ed.), L'Espgane des Lumières au Romantisme, études réunies par Robert Marrast, Paris, Centre de Rechercher de l'Institut Hispanique, 1963, 437 págs. El texto en pp. 395-400.

30. Núñez Arenas, op. cit.en L'Espagne..., p. 395.

31. En Panorama, nº 1, 29 de marzo de 1838.

32. Leopoldo Augusto de Cueto, Poetas líricos del siglo XVIII, Madrid, Atlas, 1953, tomo II, (BAE, LXVII). Ed. orig.: 1869-1875.

33. Se encuentra en Leopoldo Augusto de Cueto, "Poetas líricos del siglo XVIII", Madrid, Atlas, 1953, tomo III (BAE, LXVII) p. 415 con título diferente: "A un barrilito de vino de Jerez, que me regaló una señora (1816)" (soneto XVIII). El texto en Cueto dice así (cotéjese:)

"A un barrilito de vino de Jerez, que me regaló una señora (1816):

Jugo divino, honor de Andalucía
Y envidia del flamenco y del britano;
Tú, por quien el Olimpo soberano
Torciera el gesto al néctar y ambrosía;
¿Cuál me colmara, el verte, de alegría,
Más que con Hebe Júpiter, ufano,
Si a henchir mi copa con su blanca mano
Se hallase aquí la hermosa que te envía!
El rubio Febo en sus collados tiene
Puro cristal: mi labio lo rehusa,
Que a tan helados sorbos no se aviene.
Sé, pues, mi numen tú, y ella mi musa,
Y al diablo doy los brindis de Hipocrene,
Y el chorro de Castalia y de Aretusa."

La versión de Obras poéticas (1854) de Gallego, op. cit. p. 128, coincide en todo con la de Cueto.

34. Hay ligeras variantes en la versión que presentamos, respecto a la que da Cueto, a la que aparece en Obras poéticas (1854). Este texto refleja la muy importante e interesante vena irónica de los autores románticos de la época, en 1816, aún en período de transición entre la anaccreóntica neoclásica y la visión sarcástica de los peotas románticos.

35. Se encuentra en la citada edición de Cueto (cuya edición original es de 1875), p. 416, soneto XXV, con otro título "A Judas", y ligeras variantes. Cueto lo fecha en 1831. La versión que da Cueto es la siguiente (cotéjese):

"A Judas (1831)

Cuando el horror de su traicion impía
Del falso apóstol fascinó la mente,
Y del árbol fatídico pendiente,
Con rudas contorsiones se mecía;
Complacido en su mísera agonía,
Mirábale el demonio frente a frente,
Hasta que ya, del término impaciente,
De entrambos pies con ímpetu le asía.
Mas cuando vió cesar del descompuesto
Rostro la convulsión trémula y fiera,
Señal segura de su fin funesto,
Con infernal sonrisa placentera
Sus labios puso en el horrible gesto,
Y el beso le volvió que a Cristo diera."

También se encuentra uen Obras poéticas (1854) op. cit. p. 135, de donde la toma literalmente Cueto. Es un poema sarcástico, de tema religioso y de espíritu casi diría que esproncediano por el sarcasmo y la burla.

36. Hay ligeras variantes que nos dicen que seguramente la versión manuscrita que estamos transcribiendo es anterior y menos trabajada: en ésta aparece "obcecó", en aquélla "fascinó" etc. Es más dura la versión manuscrita de la BACAM todavía.

37. Se encuentra en Obras poéticas op. cit. pp. 59-67. Así mismo en la edición de Cueto -que sigue una vez más a la anteriormente citada-, pp. 406-8, Oda IV, con ligeras variantes en mayúsculas que Cueto da como minúsculas, y otras pequeñas alteraciones, respecto al texto que hemos transcrito. Cotéjese con el texto que da Cueto, que es el siguiente:

A la influencia del entusiasmo público en las artes.

(Leída en la Real Academia de San Fernando en su junta general, para la distribucion de premios, celebrada el dia 24 de Setiembre.)

¿Cuál, en rápido vuelo,
El númen fué que á Píndaro y á Apéles
Al remoto cenit alza y encumbra
Del estrellado cielo
Sobre el astro inmortal que al mundo siembra?
¿Quién es el poderoso
Genio que al vate y al pintor valiente
La débil línea y el fugaz sonido,
Venciendo al orgulloso
Atlas que erguida la marmórea frente
Sobre los montes de Africa descuella,
Con marca fiel de eternidad los sella?
¿Quién? Sólo el corazon. Cuando inflamado
De vehemente pasion oprime el pecho,
La osada fantasía

Cede a su ardor, y el cerco de la esfera,
Siendo ya á su poder límite estrecho,
Sus obras inmortales
Del tiempo vencen la veloz carrera.
El fue quien blando suspiró en Tibulo,
Trazó los celestiales
Rasgos que á Venus dan gracia y belleza;
El la noble osadía
Fijó de Apolo en la gentil cabeza;
Y á par que en el sonoro
Canto de Homero al implacable Aquiles
El penacho agitó del yelmo de oro,
Y en su seno encender los ayes supo
Con que la triste Andrómaca suspira,
Dió el intenso gemir al noble grupo
Dó en lastimero afan Laoconte espira.
El solo fué. Si la espartana gente,
Ardiendo en sedicion, calmó Terpandro;
Si Timoteo audaz con prestos sones
Logró encender el alma de Alejandro
En el vario volcan de las pasiones,
Primero las sintió. Quien á los ecos
De virtud y de gloria no se inflama,
Ni al tierno sollozar del afligido
Súbito llanto de peidad derrama;
El que al público bien ó al patrio duelo,
De gozo ó noble saña arrebatado,
Cual fuego que entre aristas se difunde,
O como chispa eléctrica invisible
Que en instantáneo obrar rápida cunde,
Su corazon de hielo
Hervir no siente en conmocion secreta,
Ni aspire á artista, ni nació poeta.
¡En balde, ansioso, el mármol fatigando,
Puliendo el bronce, en desigual contienda
Pugnará con tesón! Por más que hollando
De insuficiente imitacion la senda
Al Corregio sus gracias pida, ¡en vano!
Alma al gran Rafael, brillo á Ticiano,
Nunca en su tabla el hijo de Dïone
Maligno excitará falaz sonrisa,
O al fiero ardor de los combates Ciro;
Ni hará gemir la moribunda Elisa,
Ni Hécuba sierva arrancará un suspiro.
¿Y ¡qué! en las artes sólo
Ejerce el corazon su noble influjo?
Cuanto el hombre en magnánima osadía
Digno, grandioso y singular produjo,
Obra es suya tambien. Dadme que un dia
Su frente un pueblo alzando
Al baldon de extranjera tiranía,
Temblar de justa indignacion se vea;
Que la máscara hipócrita arrojando,
Que al bien opone el sórdido egoísmo,

El honor, la virtud su numen sea;
Y ántes que, en muda admiracion suspenso,
Sus rasgos de heroismo,
Su saber, su valor, sus glorias cuente,
Podré el cauce agotar del mar inmenso,
Y á par de Sirio levantar mi frente.
¡Oh tú, claro esplendor del griego nombre,
Célebre Atenas, de las artes templo,
Y hora mísero polvo y triste ejemplo
De la barbarie y del furor del hombre!
Ya sus leyes dictando
Contemple á tu Solon, ó á Fidias mire
La gran deidad del Atica animando;
ya embebecido admire
Del dulce Anacreon la voz divina,
O al fuerte impulso de tu heróico brío
Hollada en Maraton y en Salamina
La soberbia de Jérges y Darío;
De tu gloria, asombrado,
Ante el coloso excelso me confunde,
Y veces mil te aclamo, enajenado,
Modelo, envidia, admiracion del mundo.
Mas ¿quién podrá del público entusiasmo
Los portentos medir? Su hermosa llama
No bien lució en tu seno, oh patria mía,
Y ya al índico mar vuela tu fama,
Tú, que atenta me escuchas,
Amable juventud, y en lid activa
Entre las armas y las artes luchas,
Contempla ¡cuán hermosa perspectiva
De grandeza y de honor se abre á tus ojos!
Tú, de fervor patriótico inflamada,
En tanto que entre bélicos despojos
Aterra al domador de cien naciones
La saña de los hésperos leones,
Por cuanto el mar abarca con sus olas
Extenderás sus hechos generosos
Y el blason de las artes españolas.
Sí; yo os lo anuncio: Zeuxis y Lisipos
De la Hesperia seréis. Si en vano un dia
Atónito el viajero,
Del Cid el bulto y de Cortés buscando,
Los términos corrió del pueblo ibero,
A vuestro genio ardiente
Tanta dicha el destino reservando,
Respirar los verá. Que de repente
En firme pedestal se alce Pelayo
Y al pérfido opresor del arbe espante;
Haced que su semblante,
En santo fuego y cólera encendido,
Llene de horror las playas agarenas,
Y en su tumba Tarif lance un gemido,
Que haga temblar las líbicas arenas.
Mas ¡qué! ¿la antigua España

Modelos de heroismo y bizarría
A vuestro noble afan concede sólo?
¿Ya en su seno fecundo no los cria?
¡Qué! ¿no oís el rumor de tanta hazaña
La ancha esfera llenar de polo á polo?
Ellos harán eterno vuestro nombre;
Vosotros su valor. Patente veo
La edad futura, y la espaciosa entrada
Descubro del magnífico Museo,
Donde entre claros timbres y blasones,
Su sien de lauro ornada,
Inclitos héroes á Castilla ostentan,
Y en los regios salones
Que en usos viles profanados fueron,
Subir las artes miro
A más alto esplendor que nunca vieron
Grecia ni Roma, ni Sidon ni Tiro.
Allí pincel fogoso,
De Polignoto envidia y de Timántes,
Las proezas brillantes
De Cataluña indómita renueva;
El galo, aquí, medroso,
Sueltas las riendas al bridon lozano,
Huye el furor del ágil edetano;
Allá en acento rudo,
Como acosada fiera de Jarama,
Dupont soberbio entre cadenas brama,
Miéntras Bétis sañudo
Petos y cascos y águilas sangrientas
Revuelve entre sus aguas turbulentas.
No léjos, tremolando
Las barras de Aragon, á Augusta veo
Contra el tesón del vándalo luchando;
Y como roca altiva, que resiste
Una vez y otras mil la rabia suma
Del mar hinchado, que feroz embiste
Y al cielo arroja la sonante espuma,
Domando así su bárbara porfía,
Opone al galo fiero
Pechos de pedernal, brazos de acero.
¡Oh magia del pincel! Sobre el glorioso
Monton de escombros de la antigua torre,
Que a la horrísona bomba se desploma,
Allí el aragones su frente asoma
Indómita y serena,
Y al terco sitiador de espanto llena.
Mas ¿qué otra imágen tu atencion cautiva,
De amor tu pecho y de placer colmando,
Parnáside feliz? ¿No ves orlada
De fresco lauro y de naciente oliva
La régia sien del séptimo Fernando?
¿El rey no es éste que Madrid gozosa,
Con vivas mil y cantos de alegría,
Del sol de Tauro á la esplendente lumbre

Vió en majestad bañado y lozanía?
¡Cuán grande! ¡Cuán augusto
Ya de Pirene en la enriscada cumbre
Huella con firme planta
De su aleve opresor la infiel garganta!
¡Grata esperanza! Tan dichoso dia
¿Será que luzca al horizonte ibero?
Sí, no dudeis; lo decretó el destino.
El español guerrero
Romperá, rey amado, tus prisiones,
Y enemigos pendones
Tenderá por alfombras al camino,
Nuevo Tito serás; benigno cielo,
En júbilo tornando los clamores
Con que la patria fiel por ti suspira,
Mis ojos te verán; faustos loores
Daré á tu nombre..... y romperé mi lira."

38. Bello retrato del poeta y artista, sacudido por la inspiración del genio.

39. De una consideración apasionada y romántica del arte pasa a una visión de la Guerra de la Independencia, así mismo romántica.

40. Hay variantes de detalle pero muy significativas en este poema manuscrito, respecto de la versión de Cueto. Por ejemplo, éste da como "ostentan" lo que Gallego escribe como "atentan", lo que entiendo es una concesión al valor de los franceses que la versión de Cueto no acepta. Siempre es interesante acudir a las fuentes manuscritas, que hemos intentado recoger con todo cuidado. En todo caso queremos destacar que hay variantes significativas entre los manuscritos que transcribimos y sus versiones posteriores.

41. Otro ejemplo de variante, entre los muchos que podríamos dar. La versión de Cueto dice "indómita y serena", aunque aquí se trate más bien de un caso de sinonimia.

42. Otro ejemplo de variante sinonímica: "aleve opresor" lee Cueto.

43. La versión de este manuscrito es más bella que la que da Cueto, quien lee: "¡Grata esperanza! Tan dichoso día (...)"

44. Gallego ha añadido una "h" arriba, pequeña, al principio de "horizonte".

45. No indica el autor del poema, que es Víctor Hugo, como se ha visto.

46. Los versos los dispone en dos columnas separadas por una línea divisoria en medio de la hoja.

47. Comienzan ahora los versos con minúsculas y homogeneizamos.

48. Esta composición no la encuentro en el citado volumen Obras poéticas (1854), pero sí en Cueto pp. 425-26, con el título de "Su nombre. Jácara romántica (burlesca)". Sin embargo notemos que la versión que aquí se recoge posee variantes significativas, sobre todo al final del poema. Preferimos con mucho la versión que ofrecemos. La versión que transcribimos tiene un final menos populachero y más lírico. Por otra parte es muy interesante, desde nuestro punto de vista, que Juan Nicasio Gallego recoja de su puño y letra el poema romántico francés que le sirve de inspiración para su deliciosa jácara, indicando que "traduce" dicho texto, transformándolo en "jácara romántica".

La versión de Cueto dice así:

"Su nombre.
Jácara romántica (burlesca).

El olor de la azucena,
La aureola de San Roque,
El postrer rumor del dia
Que va huyendo de la noche;
Los lamentos de un amigo
Que el grito en el cielo pone;
La secreta despedida
Del tiempo que toma el tole;
El ruido que forma el beso
De dos tiernos amadores;
La banda que una tormenta,
Cuando su furor depone,
Al sol deja por trofeo
De rutilantes colores;
Un acento inesperado,
Que el corazón reconoce;
El designio más oculto
Que inocente virgen forme;
El primer sueño de un niño
Entre fajas y andadores;
El cántico de un rosario
Cuando de lejos se oye;
El gemido que Memnón
Daba en los líbicos montes
Al divisar de la aurora
Los indecisos albores;
El murmullo que temblando
Se apaga en el horizonte;
Y en fin, cuanto el mundo todo
Por dulce y grato conoce,
No es para mí, lira mía,
Tan dulce como su nombre.
Pronúnciale callandito,
Como responso de monje;
Pero en nuestros cantos suene,
Por mañana, tarde y noche.
El sólo en el templo oscuro
Será nuestro cirio y norte,
Aunque contra alguna esquina
Nos demos de coscorrones.
El la voz sagrada sea
Que en el altar o en la torre,
Como anuncio de sereno,
Un mismo grito pregone.
Mas antes, amigos míos,
Que mi musa se remonte,
Y echando fuego y venablos,
Corra sin saber por dónde,
Y en sus raptos furibundos
Mezcle tan plácido nombre
Con otros que el mundo vano

Orgullosamente encomie,
Olvidando en su delirio,
Que, como tesoro en cofre,
Amor le escondió en mi pecho
Con cien candados de bronce;
Hincad todos la rodilla,
Que han de oírse mis canciones,
Lo mismo que el miserere,
Entre sollozos y azotes;
Y heridos por tus acentos
Vibren los aires veloces,
Como si al bajar un ángel
De las etéreas regiones
Con su aleteo invisible
Nos refrescase el cogote."